

**Brève analyse géocritique de l'art post-prairie : Winnipeg dans l'œuvre de John K. Samson  
et d'autres artistes manitobains**

*(essai)*

suivi de

**Touriste chez soi**

*(œuvre de création)*

by

Daniel Guezen

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of  
The University of Manitoba  
in partial fulfilment of the requirements of the degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg

Copyright © 2016 by Daniel Guezen

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur la poésie post-prairie de John K. Samson et a pour but d'éveiller la conscience francophone au sujet de l'art winnipégois. L'analyse de l'œuvre de Samson se fondera d'abord sur la théorie littéraire de la géocritique que propose Bertrand Westphal. Trois des prémisses principales de cette approche seront définies : la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité. Ensuite, nous expliquerons l'apparition du terme post-prairie, à partir des réflexions des créateurs du néologisme, Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch. Par la suite, la méthodologie géocritique, axée surtout sur la multifocalisation et l'intertextualité, sera présentée. Ces deux éléments méthodologiques et les conceptions précédentes guideront une analyse de certains textes tirés de l'œuvre de John K. Samson et *The Weakerthans* et ce, selon certaines intersections avec d'autres artistes manitobains. Enfin, une œuvre de création de poèmes originaux, *Touriste chez soi*, est présentée à la fin.

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Lise Gaboury-Diallo qui a su intervenir lors de moments particulièrement pénibles de l'élaboration de ce mémoire. C'est entièrement grâce à sa sensibilité poétique et ses conseils que j'ai pu compléter cette recherche et cette œuvre de création. Qu'elle soit bien assurée de ma reconnaissance éternelle !

J'ai une pensée toute particulière à l'égard du poète John K. Samson, qui est en grande partie la source d'inspiration de ce mémoire. Je lui suis reconnaissant pour sa générosité en ce qui concerne son temps et sa disponibilité lors de nos conversations. Je le remercie de m'avoir donné sa permission de traduire quelques-unes de ces œuvres.

Je voudrais également remercier Louise Renée de m'avoir aidé dès le début de mes études à l'Université du Manitoba. Elle a également accepté de siéger comme membre du jury de cette thèse, et je l'en remercie passionnément. De plus, mes remerciements s'adressent à Adina Balint-Babos pour ses conseils et pour sa présence comme membre du jury. Je tiens à remercier aussi tous ceux qui m'ont apporté, sous diverses formes, leur aide ou soutien : Étienne-Marie Lassi, Dominique Laporte, Vonne Bannavong, Chantal Hofer, Constance Cartmill, Felipe Flores et Alan MacDonell. Enfin, je remercie le Département de français, d'espagnol et d'italien de l'Université du Manitoba, ainsi que le *Centre for Creative Writing and Oral Culture* et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour leur appui financier, sans lesquels cette recherche n'aurait pas pu être menée à bien.

Je dédie cette œuvre à mes parents, Michael et Janice Guezen.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Remerciements	iii
Liminaire	1
<b>PREMIÈRE PARTIE : RECHERCHE ET ANALYSE</b>	<b>2</b>
Introduction	3
1. Approche géocritique : Une cartographie littéraire de Winnipeg	7
a. La spatio-temporalité	7
b. La transgressivité	13
c. La référentialité	16
2. La poésie post-prairie et la méthodologie géocritique : Où est passée la prairie ?	18
3. Méthodologie et application	24
a. Les quatre éléments de la méthodologie	24
b. Application pratique	28
i. <i>Fallow</i> , 1997	28
ii. <i>Left and Leaving</i> , 2000	33
iii. <i>Reconstruction Site</i> , 2003	39
iv. <i>Reunion Tour</i> , 2007	43
v. <i>Provincial</i> , 2012	47
Conclusion	50
TRADUCTIONS : Cinq chansons de John K. Samson	55

Fallow	56
Jachère	57
Left and Leaving	58
Parti et partant	59
One Great City!	60
Une grande ville !	61
Civil Twilight	62
Crépuscule civil	63
Heart of the Continent	64
Cœur du continent	65
Bibliographie	66
a. Bibliographie théorique	66
b. Bibliographie littéraire	67
c. Médias numériques	70
<b>DEUXIÈME PARTIE : CRÉATION</b>	72
<b>TOURISTE CHEZ SOI</b>	73
Préface : Pour vous	74
LES RUES (parfois pleines de boue)	76
Notre jeune touriste	77
Lueur de l'après-midi	79
Les Gamins d'or	80
Baleine 75	82
Somnambulisme	83

L'anxiété au jardin	85
Vice-grippe	87
Fuite électronique	89
Déverbère	91
LES DISPARUS (parfois revenus)	93
Glas	94
Rosa	95
Draps	96
i.    Tombeau	96
ii.   Ténèbreuvage	98
L'âme russe	100
Siglunes	103
Transparence	105
Vestige / Abandon	107
Cycle cardiaque	109
i.    Soleiltude (Systole)	109
ii.   Cœur de papier (Diastole)	111
Objet : tu me manques	113
LA NEIGE (parfois fondue)	114
Snowbirds	115
Délit de fuite (Solstice d'hiver)	117
Canock	119
Panache	121

Engelure	123
Le Club canadien	125
L'orgie nivervilleienne ou Niverville se repeuple	126
Orage post-prairie	129
LES PONTS (entre nous)	130
Je ne voulais être	131
Le Côté sombre du soleil	133
Esplanade Riel	134
La Perdue	135
La Maladive	136
Frère cadet (Un 11 novembre)	138
Cadeau d'un chat nommé Lenny	140
Narcisse, Manitoba	142
Red River (Ex)	144
Ajout après coup	146

## LIMINAIRE

Le 23 novembre 2014. Nous attendons l'arrivée de John K. Samson, au fond d'une salle pleine de monde au *Good Will Social Club*, une boîte de nuit à Winnipeg, Manitoba, Canada. Un homme singulier entre en scène, en chemise de bûcheron, avec une barbe fournie, une coiffure avec deux tresses à la Willie Nelson, derrière sa guitare acoustique Gibson très usée. Il se présente sans son groupe célèbre *The Weakerthans*<sup>1</sup>. C'est le premier concert local que donne John K. Samson depuis plus de six mois. Depuis 1993, cet artiste ne cesse de voir son public grandir ici, à Winnipeg, et ailleurs. Un tonnerre d'applaudissements l'accueille dès qu'il monte sur scène. Il gratte alors quelques accords, sourit et se présente en balbutiant un bonsoir modeste. Il commence à jouer « *Heart of the Continent* », une chanson de son nouvel album solo, *Provincial*. Il réussit aussitôt à faire vibrer les cœurs de l'auditoire en chantant au sujet de cette ville sise au centre du Canada.

Les chansons de ce poète nous ont ouvert les yeux et les oreilles, nous ont rendus lucides devant certains aspects méconnus de Winnipeg. Il nous dirige vers les œuvres d'autres artistes, qui évoquent aussi certaines facettes de la prairie contemporaine, ce que Robert Kroetsch et Jon Paul Fiorentino appellent la post-prairie. Les œuvres de ces artistes nous invitent à apprécier un lieu avec nos oreilles et nos yeux tout grand-ouverts. Ce qui suit, ce n'est écrit ni en courrier haineux, ni en lettre d'amour, mais s'avère simplement être une analyse personnelle à propos de la manière dont on habite un espace. Et surtout, il s'agit d'étudier les représentations d'un lieu particulier, à savoir Winnipeg dans ce cas précis, et ce que ces représentations peuvent signifier à ceux et à celles qui vivent dans cette ville ou qui la fréquentent.

---

<sup>1</sup> Groupe musical de Winnipeg, actif entre 1997 et 2015, et dont les membres sont : John K. Samson, Jason Tait, Stephen Carroll et Greg Smith.

## **PREMIÈRE PARTIE – RECHERCHE ET ANALYSE**

## INTRODUCTION

Commençons en présentant nos excuses pour l'apparition très fréquente de la lettre W dans ce mémoire. Winnipeg, Bertrand Westphal<sup>2</sup> et *The Weakerthans* : ce sont des mots qui reviendront partout dans nos phrases et dans nos idées. C'est juste qu'ils soient ainsi soulignés – surtout Winnipeg – malgré la curieuse rareté de la lettre W dans la langue française. Pourquoi ? Parce que cette ville est également étrange en tant que *topos* d'une analyse littéraire. Nous reconnaissons aussi le paradoxe de la référence très fréquente à des *topoi* provenant de langues diverses dans un mémoire rédigé en français<sup>3</sup>.

La ville de Winnipeg est bilingue selon les désignations officielles et ce, en dépit de sa majorité anglophone. Mais peu importe la langue : Winnipeg est généralement reconnu comme un centre cosmopolite, entouré d'une vaste plaine qui ouvre l'Ouest canadien. Plusieurs personnes, comme certains théoriciens littéraires<sup>4</sup>, voient la prairie comme une idylle rurale, un espace à perte de vue pour les champs de blé. Bien que cette image idéalisée d'une vie pastorale soit remise en cause de nos jours, il reste que Winnipeg et sa prairie suscitent pour certains de ses habitants de fortes émotions. Il ne sera pas question de commenter ici les sentiments de fierté ou de frustration, ni ceux de haine ou d'amour ressentis par ceux qui sont originaires de ces lieux. Nous prendrons nos distances par rapport à cet orgueil de plusieurs de ses habitants, dont un bon nombre d'artistes, qui divisent volontiers les habitants de la ville en deux catégories : les Winnipégois et Winnipégoises *de souche* et ceux ou celles qui *ne sont pas d'ici*. Nous ne nous

---

<sup>2</sup> Auteur de *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

<sup>3</sup> D'une part, précisons que John K. Samson n'écrit qu'en anglais. D'autre part, le toponyme de la ville de Winnipeg est d'origine cri : « win » veut dire boueux, et « nipee », eau. Penny Ham, *Place Names of Manitoba*, Saskatoon, Western Producer Prairie Books, 1980, p. 138.

<sup>4</sup> Par exemple, Edward McCourt dans *The Canadian West* et Henry Kriesel dans l'essai « The Prairie: A State of Mind », analysés en détail par Alison Calder et Robert Wardhaugh dans l'introduction « When Is the Prairie ? » de *History, Literature, and the Writing of the Canadian Prairies*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2005, p. 5.

intéressons pas à cet orgueil, qu'il soit fondé ou non. Même si Winnipeg est au centre de notre réflexion, ce mémoire ne porte pas sur des sentiments de discrimination démographique, ni sur ceux d'une d'appartenance à un lieu géographique précis. Nous nous focaliserons surtout sur l'émergence actuelle de perspectives novatrices de la ville de Winnipeg<sup>5</sup> et des alentours dans la littérature et dans d'autres genres de manifestations artistiques. Ces œuvres sont fascinantes dans la mesure où certains artistes chantent, filment ou écrivent non pas à propos de Paris, de Londres ou de New York, mais bien à propos de Winnipeg – cette ville assez petite, en marge des plus grands centres urbains du Canada, au cœur du continent nord-américain. Malgré les distances qui la séparent de Toronto, Montréal et Vancouver, malgré cet isolement collectif et géographique relatif, la devise de la ville insiste plutôt sur l'union des citoyens qui fait leur force : *Unum cum virtute multorum* (« Une avec la force de plusieurs »).

Or, cette force née de la solidarité qu'évoque la devise, un groupe musical de Winnipeg semble la contester puisqu'il choisit un nom en totale opposition à cette idée. Il dévoile au contraire une image de faiblesse et d'incomplétude : *The Weakerthans* (traduction française : « les Plusfaiblesque », où il faut noter que l'idée est incomplète puisque le complément n'est pas précisé). Et même s'il n'y a que quelques références subtiles à la devise de Winnipeg dans l'œuvre de ce groupe musical<sup>6</sup>, les allusions évidentes à la ville reviennent fréquemment et apparaissent lors du développement des thèmes suivants : force / faiblesse, centre / périphérie, amour / haine, entre autres<sup>7</sup>. À Winnipeg, les citoyens comprennent que leur ville n'occupe pas une place extrêmement importante sur l'échiquier mondial, mais ils ont également conscience de

---

<sup>5</sup> En parlant de Winnipeg, nous incluons Saint-Boniface et ses artistes.

<sup>6</sup> Une chatte appelée *Virtute* figure dans deux chansons : « *Plea From a Cat Named Virtute* » et « *Virtute the Cat Explains Her Departure* ».

<sup>7</sup> Leur chanson la plus célèbre, « *One Great City!* », a le refrain : « *I hate Winnipeg* » et ce, malgré l'admiration civique que suggère le titre. Un titre qui répète la phrase retrouvée sur les anciens panneaux placés le long de l'autoroute périphérique et de la transcanadienne, aux abords de Winnipeg.

leur indépendance. À cause de leur localisation particulière, les Winnipegois et Winnipegaises évoluent loin de grands métropoles, parfois en vase clos, mais ils n'ignorent jamais complètement ce qui se passe ailleurs. Cet espace urbain, à la fois problématique et dynamique, cette représentation complexe de Winnipeg, bref cette conception du « chez-soi », nous intéresse au plus haut point, puisqu'il s'agit d'un lieu à la fois désiré et rejeté.

Dans la première partie du mémoire, nous aborderons la problématique sous un angle précis en nous inspirant de la théorie de la géocritique que développe Bertrand Westphal. Dans *La géocritique : Réel, fiction, espace*, cet auteur déclare que cette approche serait limitée, voire incomplète, si on ne s'intéressait qu'à l'évolution des œuvres d'un(e) seul(e) écrivain(e) ou artiste. Selon Westphal, il faut consulter et comparer maintes sources interdisciplinaires (poésie, chansons, films, brochures de voyage, etc.) pour vraiment tenter de cerner et dégager l'intérêt d'une étude géocritique. Nous définirons trois termes qu'emploie Westphal: la spatio-temporalité, la transgressivité, et la référentialité<sup>8</sup>. Par la même occasion, nous situerons Winnipeg dans l'espace-temps et rappellerons la définition et la pertinence de cette dernière notion pour cette étude. Enfin, nous commenterons brièvement quelques œuvres d'artistes qui explorent les thèmes liés à l'espace-temps. Et, comme nous l'avons signalé plus haut, nous avons décidé de nous attarder davantage sur l'œuvre de John K. Samson, parce que les lieux jouent un si grand rôle dans ses textes.

Dans la deuxième partie de cet essai, nous traiterons de la question du paysage post-prairie, que Samson et des auteurs comme Catherine Hunter, George Morissette, Patrick Friesen et Christine Fellows, entre autres, convoquent dans leurs œuvres. On fera un résumé du dialogue à l'origine de la création du terme post-prairie qui se trouve dans le livre du même nom, *Post-*

---

<sup>8</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 17.

*Prairie : An Anthology of New Poetry*<sup>9</sup>. Cette discussion entre les éditeurs Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch permet au lecteur de comprendre comment ces deux auteurs sont arrivés à définir et à localiser le concept d'une prairie en pleine évolution sur les plans esthétique et linguistique, une évolution très manifeste dans l'art contemporain.

La troisième partie abordera les quatre éléments principaux de la méthodologie géocritique, à savoir la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité. Une application pratique suivra où nous procéderons en tentant d'entrelacer les concepts théoriques empruntés de la géocritique et de la post-prairie. De plus, nous examinerons la présence de Winnipeg dans quelques chansons de John K. Samson, ainsi que ses intersections avec les œuvres d'autres artistes post-prairie en nous référant aux éléments méthodologiques cités ci-dessus. Cette étude débouchera sur une meilleure appréciation des représentations variées de Winnipeg dans les œuvres de ces artistes contemporains.

Avec la permission de John K. Samson, nous avons inclus une sélection de cinq de ses poèmes et leur traduction en français, afin de faciliter une lecture référentielle de cet artiste anglophone. Dans chacun de ces cinq albums, nous avons choisi un texte significatif où s'expriment clairement les sentiments du poète face aux phénomènes urbains et où les évocations de Winnipeg sont bien visibles.

---

<sup>9</sup> Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, (sous la dir.), *Post-Prairie : An Anthology of New Poetry*, Vancouver, Talon Books, 2005.

## 1. Approche géocritique : Une cartographie littéraire de Winnipeg

### a. La spatio-temporalité

Toute analyse qui se focalise sur le thème de l'espace au Canada doit reconnaître son histoire problématique par rapport à la division coloniale de la terre selon les traités. La ville de Winnipeg, dans la province du Manitoba, existe entre les frontières du Traité N° 1, et c'est sur ce territoire que plusieurs artistes ont vécu. Un artiste né ici, au cœur du Canada, est John K. Samson ; il crée des œuvres qui traitent presque exclusivement de sujets liés aux lieux de ce pays. Mais lorsqu'on l'a interrogé sur ses sentiments d'être un artiste *canadien*, dans un article publié par CBC au cours de la fête du Canada, il a répondu d'une manière singulière, indiquant clairement sa reconnaissance aux traités qui ont formé ce pays :

*I don't usually think of myself as a 'Canadian artist' in that way. I've been thinking of myself more as a Treaty 1 artist [...] the area that I'm from is covered by Treaty 1. So I try to think of myself and kind of identify myself that way more. And I think of myself as a regional writer. So I think of myself as having [more] in common with someone from, say, Fargo, writing-wise, than I do with someone from Vancouver<sup>10</sup>.*

Contrairement à tous les autres artistes cités dans l'article<sup>11</sup>, Samson est le seul à rappeler cet aspect historique du Canada en identifiant la division coloniale du territoire, ce qui a sérieusement marqué la vie des Autochtones.

On peut citer un deuxième exemple où un artiste a fait référence au Traité N° 1. Récemment il y avait un concert offert par *Propagandhi*, un autre groupe musical basé à Winnipeg et qui a connu du succès en même temps que *The Weakerthans*. Chaque fois que le chanteur principal Chris Hannah s'adressait à l'audience pendant son spectacle, il disait : « How are you, Treaty 1 ? » au lieu de « Winnipeg ». Sans doute sa question lui permettait de badiner

---

<sup>10</sup> Andrea Warner, « O Canada : tributes from Owen Pallett, Emm Gryner and 15+ musicians », *CBC Music*, le 27 juin 2013, consulté le 2 janvier 2016, <http://music.cbc.ca/#!/blogs/2013/6/O-Canada-tributes-from-Owen-Pallett-Wmm-Gryner-and-15-musicians>.

<sup>11</sup> Par exemple : Owen Pallett, Andrew Cash, Tegan and Sara, et le groupe *The Fugitives*.

avec les membres de l'auditoire tout en les invitant à prendre conscience d'une certaine réalité historique. Il est intéressant de noter, par ailleurs, que John K. Samson jouait de la basse et chantait avec ce groupe entre 1994 et 1996<sup>12</sup>. À Winnipeg, il n'est pas rare de voir les membres d'un groupe aller jouer avec un autre, mais ce qui est inédit, c'est la similarité des opinions politiques, des idées de gauche, entre ces deux artistes. Tandis que *Propagandhi* connaît toujours beaucoup de succès avec ses chansons qui parlent du gouvernement, de la guerre, du fascisme, le groupe *The Weakerthans* (fondé en 1997<sup>13</sup>) a également développé une recette fructueuse. Dans leur cas, leur succès est certainement lié à la création de chansons qui décrivent des lieux, où se déroule la vie quotidienne (et parfois où on note un engagement politique prononcé) de la classe ouvrière.

Les recherches menées par Bertrand Westphal et son équipe à l'Université de Limoges<sup>14</sup> seront très utiles pour mieux comprendre l'intérêt d'une démarche artistique dite géocentrée. Robert T. Tally Jr., le traducteur américain de Westphal, explique que la géocritique cherche à former une image pluraliste du lieu à l'aide de sources variables, comme les mythes classiques, la fiction moderne, les œuvres historiques, les brochures de voyage et d'autres expressions artistiques<sup>15</sup>. Il précise que : « *Our understanding of a particular place is determined by our personal experiences with it, but also by our reading about others' experiences, by our point of view, including our biases and our wishful thinking* »<sup>16</sup>. Ainsi, dans ce mémoire, nous adopterons à la fois le rôle de critique et celui de poète : nous nous appuierons sur certains fondements de la

---

<sup>12</sup> Sheldon Birnie, *Missing Like Teeth : An Oral History of Winnipeg Underground Rock, 1990-2001*, Toronto, Eternal Cavalier Press, 2015, p. 112.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>14</sup> Dans la préface du traducteur du livre : Bertrand Westphal, *Geocriticism : Real and Fictional Spaces*, trad. Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. ix.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. x.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

géocritique afin de mieux comprendre, dans un premier temps, l'intérêt du sens à accorder aux expériences vécues à un moment donné et dans un lieu précis. Et, dans un deuxième temps, nous tâcherons de mieux cerner comment et pourquoi l'artiste tente d'attribuer aux lieux un 'sens existentiel', comme le préconise Frank Kermode<sup>17</sup>.

Selon les théoriciens de la géocritique, la spatio-temporalité est la première des trois notions théoriques à comprendre. Contrairement à ce que l'homme a longtemps cru, l'espace et le temps n'existent pas séparément. Depuis toujours, le passage du temps reste un des sujets les plus importants pour les artistes. Dans le domaine de la littérature, pensons à Marcel Proust et à son œuvre monumentale *À la recherche du temps perdu*. Ou, plus près de chez nous, songeons à une œuvre toute aussi importante de Gabrielle Roy, dont le titre est très révélateur : *Le temps qui m'a manqué*.

L'idée du temps est souvent connotée par l'image d'une rivière, mais Bertrand Westphal montre à quel point cette comparaison induit en erreur :

De même que le temps n'est pas réductible à une métaphore fluviale qui en consacrerait le déroulement progressif et horizontal [...], l'espace n'est pas le contenant unidimensionnel qu'aurait déterminé une géométrie euclidienne adapté au goût du positivisme<sup>18</sup>.

Il explique comment nous nous sommes éloignés de cette conception du « déroulement progressif » du temps. Il identifie clairement le point tournant dans l'Histoire quand tout bascule : ce sera à la suite de la Deuxième Guerre mondiale que les notions autour du progrès et du temps sont remises en question. Après tout ce prétendu progrès auquel nous a fait croire l'ère de l'industrialisation, comment est-il encore possible que l'humanité puisse commettre au XX<sup>e</sup> siècle de tels actes atroces de guerre ? Westphal résume cette prise de conscience en ces termes :

---

<sup>17</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 3.

<sup>18</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 9.

Était-il encore admissible, voire envisageable, d'associer au point de les confondre progression chronologique et progrès de l'humanité vers le milieu de l'année 1945, à l'heure des premiers bilans ? Si le fleuve progressif et progressiste du temps conduisait à Auschwitz [...], alors c'est qu'il valait mieux l'endiguer, ce fleuve, ou mieux encore, le barrer<sup>19</sup>.

Perçue comme illégitime, la métaphore de la rivière représentant le temps comme un flux sera abandonnée en faveur d'une focalisation accrue sur les espaces temporels.

Westphal précise par ailleurs qu'après la perte de ce concept de la temporalité imaginée dans sa « ligne droite »<sup>20</sup>, une époque de scepticisme et d'incertitude surviendra et que celle-ci sera suivie par un mouvement appelé le postmodernisme. Suite aux avancements dans les domaines de la physique et des mathématiques, de nouvelles thèses<sup>21</sup> (comme la théorie de la relativité, par exemple) voient le jour. Les scientifiques développent l'idée d'une *temporalisation* de l'espace. Avec la surimposition ou le mariage espace-temps, l'espace est alors conçu « à quatre dimensions, dont la quatrième était le temps »<sup>22</sup>. Ainsi naît le concept de la spatio-temporalité, un principe de la physique moderne selon lequel l'espace et le temps forment un continuum.

En ce qui concerne la géocritique, le lecteur doit comprendre que l'aspect temporel de l'espace peut être découpé en lieux / moments particuliers. À l'égard de Winnipeg, à titre d'exemple, on reconnaît deux notions uniques à sa situation spatiale : a) la ville est près du centre longitudinal de l'Amérique du Nord, et b) elle existe à la confluence des rivières Rouge et Assiniboine. Cette confluence s'appelle la Fourche qui est considérée aujourd'hui comme un important lieu culturel et historique national. Des fouilles archéologiques ont révélé que, depuis

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>21</sup> Ces idées et théories sont bien résumées par Westphal, *loc. cit.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 22.

plus de 6 000 ans, les Premières Nations se retrouvaient à ce « lieu de rencontre »<sup>23</sup>. Sous l'angle de la géocritique, on doit donc considérer non seulement La Fourche selon sa localisation géographique, qui n'a jamais changé au fil des ans, mais aussi et surtout par rapport à sa signification ou son importance symbolique à différentes époques. Ce lieu de rencontre ne fut pas seulement exploité par les Premières Nations mais aussi, plus tard, par les colons. Les noms Winnipeg et Assiniboine reflètent d'ailleurs la manière dont les habitants ont adopté ces termes descriptifs (en langues autochtones<sup>24</sup>) pour identifier une colonie, devenue ville, construite sur les rives des eaux boueuses. Chargés de signification légendaire, ces toponymes constituent un héritage précieux qui souligne l'intérêt historique de ce lieu de rencontres et d'échanges.

Considérons une autre rencontre avec les Premières Nations sur le plan spatio-temporel : il s'agit cette fois d'une légende autochtone à propos des deux rivières à La Fourche, une histoire reprise et actualisée dans un film du cinéaste manitobain Guy Maddin, *My Winnipeg* (2007). Le narrateur du film présente sommairement la légende à propos de la confluence de deux rivières secrètes :

*The forks beneath the Forks: an old tale from the First Nations has it that there are subterranean forks, two secret rivers meeting, directly beneath the Assiniboine and the Red, this double pair of rivers being extra supernaturally powerful*<sup>25</sup>.

Maddin bouleverse volontairement la métaphore usuelle d'un flot fluvial de temps en réinterprétant cette légende pour accorder une plus grande importance à ce nouveau concept de l'espace-temps. Il joue non seulement avec l'effet miroir des deux confluences, l'une visible à la surface et l'autre souterraine et cachée, mais il établit aussi des liens entre le surnaturel

---

<sup>23</sup> « Lieu historique national de La Fourche », *Parcs Canada*, modifié le 8 novembre 2015, consulté le 12 janvier 2016, <http://www.pc.gc.ca/fra/lhn-nhs/mb/forks/index.aspx>.

<sup>24</sup> Le nom Winnipeg est un toponyme d'origine cri, dont « win » veut dire boueux, et « nipee », eau. Assiniboine, de la Première nation amérindienne des Assiniboine, est d'origine ojibwé, dont « asin » veut dire pierre, et « bwaan » les Sioux. Penny Ham. *Place Names of Manitoba*, Saskatoon, Western Producer Prairie Books, 1980, p. 6.

<sup>25</sup> *My Winnipeg*, Réalisateur Guy Maddin, Buffalo Gal Pictures, 2007, DVD.

légendaire et la réalité tangible. Il compare la rencontre des rivières à un « V », pour ensuite juxtaposer à ce symbole graphique l'idée du giron – « *the lap* » de sa mère – qui constitue le lieu physique de sa propre origine<sup>26</sup>. Ces confluences deviennent donc une métaphore de la création, voire de la procréation, tant il est vrai que la Fourche représente, chez Maddin, l'origine spatio-temporelle de sa ville, le berceau de Winnipeg.

---

<sup>26</sup> *Loc. cit.*

## b. La transgressivité

Les centres métropoles se situent souvent près de rivières pour des raisons d'accessibilité – accès à l'eau potable et à un moyen de transport (la transportation en bateau de gens et de biens). Et, si on s'installe près de rivières, il faut alors considérer la nécessité de les traverser pour se rendre à l'autre rive. Il faut *transgresser*, verbe dérivé du latin, selon le terme *transgredi* : « lorsque l'on passait de l'autre côté d'une borne ou d'un fleuve, ou lorsque l'on passait d'un argument à un autre. On transgressait également lorsque l'on dépassait la mesure »<sup>27</sup>.

Une des seules mentions d'une transgression prise dans le sens d'une traversée de rivières et de ponts se trouve dans le refrain d'une des premières chansons publiées de John K. Samson, « *Maryland Bridge* » (1993)<sup>28</sup>. L'auteur y exprime les réflexions d'un personnage qui déambule sur un pont à Winnipeg : « Et je suis certain qu'il y a plus que la mémoire / Qui traverse le pont Maryland ce soir »<sup>29</sup>. On voit que le personnage est conscient que le souvenir contient une multiplicité de réalités diverses. Ce qui est important à noter dans la citation, c'est cette idée d'une transgression imaginée et spatiale, par rapport à un lieu particulier qui existe dans un espace-temps imprécis.

Or, dans les langues romanes, la transgression peut également inclure le sens de violation, par exemple, violer les lois ou ne pas respecter les règlements. Cette signification, assez commune, retient néanmoins toujours cette notion d'aller au-delà de limites. Dans le domaine littéraire, ce sera cette définition qui est à la base de la notion de la transgressivité, la deuxième

---

<sup>27</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 72.

<sup>28</sup> C'est-à-dire que c'est le seul exemple qui ne se trouve pas dans son œuvre *Lyrics and Poems 1997-2012*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2013.

<sup>29</sup> « *And I'm sure there's something more than memory / Across the Maryland Bridge tonight* », de *Slips and Tangles*, John K. Samson, 1993, consulté le 3 janvier 2016, [http://www.lyricsfreak.com/j/john+k+samson/maryland+bridge\\_20866937.html](http://www.lyricsfreak.com/j/john+k+samson/maryland+bridge_20866937.html).

prémisse de la géocritique. Évoquant à la fois les idées de motivation *et* de déplacement, la transgression « correspond à un chevauchement naissant d'un mouvement qui perturbe les équilibres majeurs »<sup>30</sup> explique Westphal. Il souligne que ces perturbations déstabilisantes agissent sur des espaces hétérogènes et que :

Le principe de transgressivité, qui est inhérent à toute représentation dynamique (*versus* statique) de l'espace, est au cœur de la plupart des théories littéraires, sémiologiques et/ou philosophiques engageant une réflexion spatiale ou spatialisante à portée macroscopique. L'hétérogénéité caractérise l'environnement naturel de la *plupart* des formulations postmodernes de l'espace<sup>31</sup>.

L'auteur précise, quelques phrases plus loin, qu'il ne s'agit pas de la plupart mais bien de *toutes* les formulations postmodernes de l'espace. Selon cette perspective géocritique, il est important de comprendre qu'une *représentation* de l'espace qui transgresse les normes établies mettrait alors en relief la nature hétérogène des lieux. Michel Maffesoli l'exprime en ces termes :

On est d'un lieu, on crée, à partir de ce lieu, des liens mais pour que celui-là et ceux-ci prennent toute leur signification, il faut qu'ils soient, réellement ou fantasmatiquement, niés, dépassés, transgressés. Il s'agit là d'une marque du sentiment tragique de l'existence : rien ne se résout dans un dépassement synthétique, mais tout se vit dans la tension, dans l'incomplétude<sup>32</sup>.

Pour illustrer cette tension que mentionne Maffesoli, citons un exemple retrouvé dans l'album de *The Weakerthans*, intitulé *Left and Leaving*. Dans cette œuvre<sup>33</sup>, le thème récurrent des contraintes qui lient l'homme à la ville au moment du départ est clairement exploité. Dans la chanson « *Left and Leaving* » de l'album éponyme, le narrateur personnifie le lieu : « Ma ville respire encore, mais à peine, c'est ça, par des immeubles disparus comme des dents. Les trottoirs me regardent penser à toi, étincelant d'éclats de verre »<sup>34</sup>. Cette personnification n'est pas

---

<sup>30</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 78.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> Michel Maffesoli, *Du nomadisme : Vagabondages initiatiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 73.

<sup>33</sup> Ce thème est également abordé dans plusieurs autres œuvres, dont *My Winnipeg*, le film de Maddin dont il a déjà été question.

<sup>34</sup> « *My city's still breathing, but barely, it's true, through buildings gone missing like teeth. The sidewalks are watching me think about you, sparkled with broken glass* », John K. Samson, *op. cit.*, p. 40.

évidente au début, parce qu'on ne sait pas si le « toi » de la chanson est un véritable personnage humain ou s'il s'agit de la ville elle-même. Respirant à peine, cette ville nous renvoie en écho l'image à laquelle fait allusion l'extrait en épigraphe, tiré du poème de Catherine Hunter, *Latent Heat*<sup>35</sup>. Cette anthropomorphisation suggère la sensualité certaine d'une ville qui fixe le narrateur, tandis qu'il chemine à travers elle, dans les rues « qui ne [lui] permettront jamais d'errer loin »<sup>36</sup>. Et cette manière de recréer une image de la ville brisée, mais scintillante, permet une nouvelle compréhension de sa réalité complexe. Samson décrit un état de transgressivité, puisque tout en traversant la ville, le narrateur la représente d'une manière dynamique et novatrice.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 40.

### c. La référentialité

Dans ce mémoire, comme nous l'avons déjà indiqué, nous étudierons la représentation de Winnipeg dans quelques œuvres artistiques. Si on insiste sur celle de John K. Samson, c'est parce que ce poète se réfère souvent à la ville ; il s'en inspire pour dépeindre, d'une manière plus accessible, la vie dans un milieu urbain. La représentation spatiale est à la base de ses œuvres et la théorie géocritique cherche à analyser ce qui existe entre le monde et le texte. « La littérature, » précise Westphal, « comme toutes les formes d'art mimétique, devient dans ce contexte le champ d'expérimentation de réalités alternatives, qui visent à redonner de la marge à l'imaginaire et à ce qui l'alimente : son référent »<sup>37</sup>. Autrement dit, le Winnipeg dans les poèmes de Samson n'est pas la véritable ville, ce n'est pas celle de la réalité. C'est une ville alternative, imaginaire et transmutée en langage lyrique.

Le Winnipeg de Samson n'est pas la même ville retrouvée chez Guy Maddin non plus, tout comme la représentation urbaine que propose le cinéaste dans *My Winnipeg* n'est pas celle de nos propres expériences personnelles. Mais, malgré cela, il appert que les représentations esthétiques de la ville que proposent les uns peuvent informer celles qu'imaginent les autres, et vice versa. Cet échange de sens et d'influences est d'autant plus actualisé si on tient compte de l'intertextualité, phénomène sur lequel on reviendra dans la dernière partie de cet essai.

Bien évidemment, on comprend que l'action de représenter est transformatrice : lorsqu'on saisit une image dans sa temporalité, sa spatialité est alors fixée, parfois modifiée aussi. On observe une spatialisation systématique dans la littérature, ce qui a inspiré Henri Lefebvre à se pencher sur la question. Il a publié *La Production de l'espace* en 1974 et y décrit trois catégories ou « trois modalités de la représentation spatiale : l'espace perçu, l'espace conçu,

---

<sup>37</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 100.

l'espace vécu »<sup>38</sup>. Cette taxonomie sert à illustrer que l'on ne peut toujours considérer l'espace comme une substance tangible, car parfois c'est le produit d'une corrélation, ce qui peut alors déclencher une comparaison avec le monde réel. Westphal propose une synthèse des trois types :

L'espace perçu correspond à une pratique concrète de l'espace. Plus intéressant pour nous, l'espace conçu est celui d'une représentation de l'espace : c'est l'espace des urbanistes, des planificateurs, etc. Quant à l'espace vécu, il est constitué par les espaces de représentation, autrement dit tous les espaces vécus à travers les images et les symboles<sup>39</sup>.

Pour mieux comprendre les liens qu'on peut établir entre la théorie de Lefebvre et la géocritique, considérons que, selon Jean Roudaut, l'artiste établit des liens entre le référent réel, dit de souche, pour créer un dérivé fictif<sup>40</sup>. Il s'agirait d'un travail de reformulation poétique « qui facilite ici le passage de la ville réelle à la ville imaginaire, mais qui pourrait être étendu à toute corrélation entre réel et fiction. Le 'travail poétique' fait *être* en nommant ; il donne naissance »<sup>41</sup>. Et, en partant des idées de Roudaut, Westphal soutient que: « toute représentation en s'exprimant devient discursive ou iconique (voire acoustique ou plastique) après avoir été mentale [...] L'agencement des mots ou des images peut être tout à fait cohérent sans entretenir de relation de compossibilité avec le monde »<sup>42</sup>. Cette représentation discursive, voire acoustique dans le cas des chansons de Samson, nous offre un portrait original de la ville imaginaire. En considérant les représentations de l'espace créées par cet auteur et d'autres artistes contemporains de la prairie canadienne, le lecteur se trouve devant une polyphonie de voix qui évoquent la post-prairie.

---

<sup>38</sup> Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1986, p. 102.

<sup>39</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 128

<sup>40</sup> Jean Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, p. 166.

<sup>41</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 129.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 128-129.

## 2. La post-prairie : Où est passée la prairie ?

Notre époque se définit dans « l'optique d'un dépassement inclusif (post-) »<sup>43</sup> car la prolifération de l'utilisation du préfixe 'post' marque l'évolution prononcée et récente de la pensée philosophique et idéologique. Selon Homi Bhabha :

*Our existence today is marked by a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the 'present', for which there seems to be no proper name other than the current and controversial shiftiness of the prefix 'post': postmodernism, postcolonialism, postfeminism*<sup>44</sup>.

Ces idées marquées du dépassement et de l'instabilité s'appliquent au cas de la transformation des images de la prairie dans la littérature de l'Ouest canadien. Précisons tout de suite que les évocations de la prairie n'ont pas disparu, mais que l'image de celle-ci est parfois méconnaissable dans certaines œuvres qui se réfèrent à cette réalité géographique. Nous ajoutons donc à la liste de Homi Bhabha le terme post-prairie que proposent Robert Kroetsch et Jon Paul Fiorentino. Ces derniers considèrent qu'il faut remettre en question la survie d'images typées de la prairie dans les œuvres littéraires. Ils se demandent d'ailleurs où est passée la prairie : « *Where in hell did the prairie get to ? How do these new poets reshape context ?* »<sup>45</sup>.

Dans la première anthologie de la nouvelle poésie post-prairie préparée sous la direction de Fiorentino et Kroetsch, les deux éditeurs entrent en dialogue afin d'analyser les nouvelles voix émanant de leur « *home place* », à savoir la prairie. En paraphrasant Fiorentino, il observe que leur chez-soi est devenu moins unifié et plus urbain ; un lieu où les gens sont devenus des experts sur le plan technologique, et très innovateurs du point de vue théorique<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>44</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994, p.1.

<sup>45</sup> Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, *ibid.*, p. 9.

<sup>46</sup> « Their "home place" of the prairie has become less unified, more urban, technologically adept, and theoretically informed », *loc. cit.*

Historiquement, la prairie était le domaine de l'agriculture et de la ruralité, mais cet espace vécu a subi une transformation grâce à un nouveau discours, décelé dans les textes de cette anthologie. Voici un projet d'inclusion, où plusieurs voix sont entendues et où le lecteur apprend que « *the 'home place' is where it's not* »<sup>47</sup>. Qui plus est, le lecteur y découvre des textes dont la visée est la subversion de stéréotypes relativement 'simples' de la prairie, autrefois évoquées par son paysage traditionnel.

Le choix des éditeurs dans leur sélection d'œuvres est très révélateur, étant donné qu'il dévoile subitement ce que beaucoup de lecteurs et de théoriciens littéraires avaient été incapables de cerner auparavant. En effet, le livre *Post-Prairie* rassemble des poètes qui *dés-écrivent* la prairie, qui réagissent à « l'anxiété de sa géographie<sup>48</sup> ». Ils sont obsédés par la performance du lieu et ne veulent pas rester toujours fidèles à une représentation vraisemblable du lieu, parce que le fictif est tout aussi *vrai*<sup>49</sup>. Ce sont des poètes sous l'influence, selon Fiorentino : l'influence des précédents, des contemporains, de la théorie et de la terre.

Des actes transgressifs sont alors nécessaires dans le développement d'une nouvelle poétique, celle qui devient une réponse à une éthique et à une esthétique *pré-post-prairie*. Ces visions moins traditionnelles comptent sur le questionnement, l'engagement et le renouvellement:

*If the previous prairie ethic/aesthetic relied on notions of found linguistic material (as opposed to received linguistic material), of an extrapolation of vernacular (as opposed to idiom), of reproaching universality (as opposed to approaching universality), then this project necessarily becomes an extension of that ethic as well as a response*<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> *Loc. cit.*

<sup>48</sup> Jon Paul Fiorentino : « *I think [the prairie is] still here/there but the poets are elsewhere, or hiding, or resisting. The anxiety of geography is reshaping the context* », *loc. cit.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>50</sup> *Loc. cit.*

Ces notions, formulées aussi dans l'essai de Dennis Cooley, *The Vernacular Muse in Prairie Poetry*, soulignent l'importance de la voix qui est subjective, régionale et marginalisée au cœur du processus poétique. Fiorentino abonde dans le même sens que Cooley. Il redéfinit à son tour ce qui est permissible dans le domaine de la poésie comme « *high art* »<sup>51</sup>. Selon Fiorentino, il faut rester toujours vigilant par rapport au processus critique « *of ascribing literary value. We must question official poetry language* »<sup>52</sup>. Enfin, selon Kroetsch, des structures linguistiques nous créent autant que nous les créons<sup>53</sup>. Il faut donc, par extension, subvertir cette notion de la poésie de la prairie comme étant réservée uniquement à l'évocation du monde rural. Samson, par exemple, accomplit à merveille cette réinvention de cet univers dans son album récent intitulé *Provincial*. Comme toutes ses œuvres précédentes évoquent plus souvent le milieu urbain, il faut s'attarder sur le sens de ce titre : *Provincial* dont la connotation négative du terme peut être retenue<sup>54</sup>. Il faut donc noter ce sens quelque peu ironique du titre, mais aussi celui qui renvoie aux autoroutes provinciales. Les textes dans cet album ne sont pas sans références à la ville, bien au contraire, puisque plusieurs chansons évoquent le déplacement de village en village en passant par la Transcanadienne.

Les éditeurs Fiorentino et Kroetsch ont reconnu le talent du poète Samson, puisque leur anthologie *Post-Prairie* inclut deux de ses textes<sup>55</sup> : « *Hypothetical* » et « *Liminal Highway* » (les deux sont tirés de son recueil *Lyrics and Poems* aussi). Samson se trouve ici parmi beaucoup

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>52</sup> *Loc. cit.*

<sup>53</sup> *Loc. cit.*

<sup>54</sup> Définition de *provincial* tirée du *Larousse* en ligne: Qui marque une gaucherie, un manque d'aisance qu'on attribue, par opposition à Paris, à la province : *Il avait un air provincial et maladroit.*

<sup>55</sup> Ce ne sont pas les paroles de chansons, mais bien des poèmes. Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, *op. cit.*, p. 116-119.

d'autres poètes de l'Ouest canadien et il appartient aussi à une diaspora 'prairie'<sup>56</sup>. L'anthologie ne discrimine pas entre les sexes et offre une grande variété d'œuvres écrites par les auteurs des Premières Nations aussi. Il y a toutefois une petite lacune : les poètes francophones n'y figurent pas, ce qui est sans doute compréhensible, puisque peu ont été traduits vers l'anglais<sup>57</sup>. Ce n'est pas notre intention d'entreprendre ici une analyse exhaustive des poètes post-prairie de la communauté francophone de Winnipeg, voire de l'Ouest du Canada. Nous en évoquerons néanmoins quelques-uns dans la dernière partie de cet essai consacrée à une application pratique inspirée de l'optique de la géocritique qui préconise l'étude de plusieurs manifestations artistiques. Ainsi, les images des lieux que proposent les francophones s'ajouteront à celles retrouvées dans l'œuvre de John K. Samson et viendront enrichir une esthétique de la post-prairie. À notre avis, il serait important d'envisager une plus grande ouverture dans les études comparatives de la poésie produite au Manitoba. Pourquoi ? Parce que l'espace vécu représenté dans ces œuvres ne se présente pas de la même manière, ni d'une communauté à une autre, ni d'une époque à une autre.

Finalement, il serait important de se rappeler, qu'au sein de ces études sur la post-prairie, toute classification régionale porte sur des suppositions de nature monolithique<sup>58</sup>, et qu'il faut déconstruire et démystifier des idées préconçues. C'est-à-dire, selon Deborah Keahey :

*« beginning to understand the ethos of place, the ways we place ourselves in relationship to geographical spaces, requires demystifying and particularizing our accounts of it »*<sup>59</sup>. Le poème

---

<sup>56</sup> Dans ce cas, on parle de la diaspora des artistes originaires de la prairie, qui se trouvent maintenant partout dans le Canada, sinon ailleurs dans le monde.

<sup>57</sup> Lise Gaboury-Diallo, Charles Leblanc, Roger Léveillé, entre autres, ont vu quelques-uns de leurs poèmes traduits vers l'anglais.

<sup>58</sup> Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, *op. cit.*, p. 11.

<sup>59</sup> Deborah Keahey, *Making It Home : Place in Canadian Prairie Literature*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 1998, p. 161.

post-prairie relocalise ou déplace cette idée centrale du chez-soi. Le poème post-prairie n'évoque plus la plaine proprement dite, il s'ancre davantage dans l'urbanité. Il s'agit à la fois d'une transposition esthétique, l'équivalent des *homesteads*<sup>60</sup> du passé, et de la représentation d'une réalité socio-économique contemporaine. Un grand nombre de fermes familiales ayant disparu, on observe l'évocation d'un paysage plus cosmopolite. Fiorentino et Kroetsch soutiennent que la prairie est maintenant dans les villes (au pluriel) et qu'elle porte un masque urbain. Le centre, par conséquent, est pluriel, tandis que la prairie elle-même, cette « *prairie proper* », se trouve maintenant reléguée à la périphérie<sup>61</sup>.

Dans ces centres multiples – villes, villages ou hameaux –, on encourage les artistes et les habitants à écouter le lieu qui semble s'écrire lui-même. L'aspect acoustique résonne sans doute dans la langue vernaculaire des poèmes post-prairie proposés dans cette anthologie et qui ont aussi été publiés ailleurs. Pensons en particulier à toutes ces voix autochtones devenues urbaines: « *in bizarre prairie visions of what urban is, European traces dissolved into Winnipeg, country & western learning post-industrial clang* »<sup>62</sup>. L'anthologie inclut des auteurs des Premières Nations – de Marvin Francis, de Rosanna Deerchild et de Duncan Mercredi –, ce qui contribue à son intérêt et à son succès.

On reconnaîtra en fin de compte assez facilement dans cette vision 'post-industrielle', l'expression contemporaine d'un *topos* particulier : la post-prairie. Les prémisses de la géocritique se retrouvent dans la définition du terme que proposent Fiorentino et Kroetsch, même si elles ne sont pas exprimées explicitement. On retrouve d'abord la spatio-temporalité de la prairie changeante, puis la transgressivité dans la subversion d'images proposées et une écriture

---

<sup>60</sup> Je pense à *Homestead* de Lise Gaboury-Diallo, entre autres.

<sup>61</sup> Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, *op. cit.*, p. 11.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 13.

novatrice, en opposition à un usage soutenu et littéraire de la langue ; et enfin, la référentialité par rapport à l'évocation d'espaces, soit localisés soit délocalisés. Tous ces éléments servent à engendrer une nouvelle compréhension géocritique de Winnipeg. Chacun des poètes étudiés chante sa réalité à sa façon, en se référant aux lieux et à la politique dans cette anthologie de la poésie post-prairie du vingt-et-unième siècle.

### 3. Méthodologie et application

#### a. Les quatre éléments de la méthodologie géocritique

Dans le dernier chapitre de son œuvre, Bertrand Westphal présente les quatre éléments d'une méthodologie géocritique : la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité. Même si nous traiterons de chacun rapidement, ce sont les premier et dernier éléments dans cette liste qui nous intéressent particulièrement, vu leur potentiel au niveau de l'interprétation de textes littéraires. Rappelons que la multifocalisation est considérée une caractéristique essentielle dans ce genre d'analyse. En effet, en ce qui concerne le regard et la perception, la multifocalisation sous-entend une variété de perspectives venant de différentes sources. Parfois à cette pluralité de focalisations s'ajoutera un variable temporel, comme on a pu l'observer en discutant de l'aspect post-prairie. Selon Westphal, on peut confirmer qu'il existe « *autant de mondes que de regards... et de narrations* »<sup>63</sup>. Lorsque nous lisons, écoutons une chanson, regardons un tableau ou un film, nous partons comme des touristes à la découverte de nouveautés. Au milieu de ce croisement de regards, le nôtre et celui de l'artiste (ou des artistes), quand les points de vue convergent ou divergent, il faut retenir que le panorama qui s'offre à nous n'est qu'une autre variation dans la représentation d'un espace-temps.

Après la multifocalisation, les études géocritiques analysent l'évocation de l'espace perçu à travers *tous* les sens. La polysensorialité conteste le règne suprême du visuel dans l'art mimétique, puisque l'hégémonie visuelle n'est pas le seul moyen de percevoir ce qui nous entoure – même si, en anglais comme en français, elle est synonyme de « compréhension », comme le remarque Westphal<sup>64</sup>. La perception de l'environnement bénéficie, sans aucun doute, de tous les cinq sens, pour ceux qui en sont ainsi doués. Parfois on trouve de la synesthésie dans

---

<sup>63</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 205.

<sup>64</sup> « Lorsqu'on s'exclame : '*I see*', on 'comprend' (pas toujours très bien, à vrai dire) », *ibid.*, p. 214.

une description polysensorielle, autrement dit la (con)fusion des sensations. En ce qui concerne le lieu dont il est question ici, la ville de Winnipeg, on remarque chez Samson une polysensorialité assez généralisée, dans la mesure où « la perception des différents paysages sensoriels donne ainsi de précieuses indications [...] Une ville est bruyante ; dans d'autres cas, son paysage sonore sera considéré comme symphonique ou opératique »<sup>65</sup>. Considérons, pour illustrer avec un exemple, la ville que décrit Samson dans « *Left and Leaving* » : « Ma ville respire encore, mais à peine, c'est ça, par des immeubles disparus comme des dents »<sup>66</sup>. Est-ce que le narrateur observe le gaz d'échappement, d'autant plus visible en hiver quand le temps semble polaire, qui fuit entre les dents disparues de la bouche métaphorique de la ville ? Ou est-ce qu'il entend le bruit cacophonique de cette bouche urbaine, ce mélange de sons créés par l'activité dans la ville ? Une réponse précise n'est pas tout à fait nécessaire : c'est l'ambiguïté sensorielle qui importe ici. « Le regard et l'ouïe particip[ent] de concert à la découverte du texte »<sup>67</sup>, selon Westphal, et cette notion est d'autant plus pertinente si nous considérons la richesse de quelques-unes des évocations retrouvées dans les textes de Samson, et sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

La stratigraphie est le troisième élément de la méthodologie géocritique. D'une part, il s'agit de considérer la représentation de l'espace à travers l'intersection de diverses perspectives. Autrement dit, comprendre qu'une représentation se construit en surimposant différentes couches d'instant distincts. Plus précisément, puisque l'espace se trouve à la croisée de la durée et de l'instant, « sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>66</sup> « *My city's still breathing, but barely, it's true, through buildings gone missing like teeth* ». John K. Samson, *op. cit.*, p. 40.

<sup>67</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 213.

durée et réactivables à tout moment »<sup>68</sup>. Ce principe reste au cœur de la géocritique : il faut toujours examiner l'effet du temps sur la perception de l'espace.

D'autre part, la stratification se perçoit également dans d'autres variations, comme celles d'images différentes proposées pour un seul et même espace-temps. L'œuvre post-prairie *Scratching the Surface* aborde cette question. Pour mieux comprendre l'art qui évoque l'espace<sup>69</sup>, il faut aller au-delà de la strate visible pour cerner et analyser le passé qui est lui-même toujours perçu par une loupe subjective. Un passé qui se trouve parfois mêlé aux images du présent ou caché derrière elles. L'action transgressive évoquée par le titre, celle d'égratigner une surface, que ce soit d'un point de vue spatial ou temporel, nous permet de comprendre de manière figurative et concrète l'importance de creuser et de fouiller, tel un archéologue, afin de retrouver les fossiles, les os, les histoires, ou les souvenirs enterrés. Comme le précise Westphal : « L'artefact ne renvoie pas à l'Histoire et à ses vestiges toujours présents ; il renvoie à ce qui sera, à ce qui devrait être, à ce qu'on voudrait qui fût, et qui a déjà été »<sup>70</sup>. Lorsque le lecteur prend la peine d'aller au-delà du dit, pour se pencher sur le non-dit, les découvertes peuvent parfois lui permettre de mieux saisir la densité et la complexité spatio-temporelle d'une réalité et d'un lieu moins connus.

En développant les notions de la stratigraphie par rapport au texte, on arrive au dernier élément de la méthodologie : l'intertextualité. De la même façon que « la stratigraphie spatio-temporelle, dans sa déclinaison esthétique »<sup>71</sup> enrichit un texte, la reconnaissance de liens intertextuels peut informer le lecteur. Dans certains cas, l'intertextualité se présente dans les

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>69</sup> Alison Calder et Steven Matijcio, *Scratching the surface: the post-prairie landscape*, Winnipeg, Plug In Editions, 2008.

<sup>70</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 228.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 199.

figures de style comme l'allusion, la citation, le calque, la parodie, le plagiat, et la traduction, parmi d'autres<sup>72</sup>. Les effets de l'intertextualité sont multiples: l'admiration exprimée pour un texte préexistant, l'ajout de sens ou d'importance à une idée, la dérision, ou la plaisanterie, entre autres. Ces effets inspirent parfois un dialogue au sein de texte(s).

Dans toute œuvre, et notamment celles qui explorent le thème de l'espace, une certaine compétence du lecteur est nécessaire pour lui permettre de s'engager pleinement dans le dialogue intertextuel. S'il n'a pas cette compétence et s'il ne consacre aucun effort pour surmonter ses lacunes, il ne pourra identifier ni l'origine ni l'intérêt de ces apports. Une partie du sens du texte pourrait très certainement alors lui échapper. Selon la géocritique, il est important d'analyser ces intertextes ou allusions intertextuelles, puisque cela constitue en soi une forme de multifocalisation. L'intertexte rend compte d'une autre perspective et l'introduit en filigrane dans l'œuvre. S'il est conscient de cette manipulation, le lecteur pourra déceler un nouvel éclairage du sujet, un éclairage né à l'intersection de deux focalisations distinctes qui se recourent. C'est donc justement grâce à cet important travail de décodage des intertextes, que le lecteur sera mieux en mesure de comprendre les différentes composantes des représentations de l'espace-temps chez les artistes.

---

<sup>72</sup> Richard Arcand, *Les figures de style*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2004.

## **b. Application pratique**

Afin de mieux apprécier les représentations artistiques de Winnipeg, nous nous inspirerons des théories de la géocritique et de la post-prairie ; nous procéderons à l'étude d'une sélection de textes choisis de John K. Samson en suivant la chronologie de leur production. Les cinq parties suivantes correspondent chacune à un chapitre du livre *Lyrics and Poems*. On y retrouve, dans les quatre premiers chapitres<sup>73</sup>, qui portent les titres des albums du groupe *The Weakerthans*, les paroles composées par Samson et interprétés par tout le groupe. Dans le cinquième et dernier chapitre, on retrouve les paroles des chansons de son album solo, *Provincial*. Toutes les paroles de ses chansons se présentent comme des poèmes en prose. Les strophes sont donc présentées sous forme de paragraphes<sup>74</sup>, mais la rime, souvent interne, est généralement présente et le rythme est évident.

Notre application pratique d'une approche géocritique s'attardera à la fois sur la multifocalisation et sur l'intertextualité repérées dans l'œuvre de Samson et dans celles de plusieurs autres artistes. Nous commenterons aussi, mais très brièvement, la présence de la polysensorialité et de la stratigraphie, deux éléments qui nuancent toutes les représentations de la ville de Winnipeg que nous avons étudiées.

### **i. *Fallow, 1997***

Le premier album de *The Weakerthans* commence avec « *Illustrated Bible Stories for Children* », où les allusions au personnage biblique de Samson établissent un lien évident avec le chanteur principal qui porte le même nom. La ville sera évoquée dans ce premier texte : « *Our buildings will rise, poke out our own eyes [...] Please hear my cries; I'd like to pull just this one*

---

<sup>73</sup> Chaque chapitre contient les paroles des chansons présentées dans l'ordre qu'on les trouve sur l'album. Samson ajoute quelques poèmes à la fin de chaque chapitre.

<sup>74</sup> Ce format du poème en prose est visible dans la partie *Traductions* de ce mémoire.

*building down* »<sup>75</sup>. Le narrateur se présente comme un personnage assez mélancolique qui voit la vie publique et le travail comme un drame théâtral : « *Go over your lines. Iron your carefully crafted disguise* »<sup>76</sup>. Le dernier vers est une citation de John Milton tirée de son poème *Samson Agonistes*<sup>77</sup>, que le poète adapte pour qu'elle se conforme à sa rime (*sill / mill*) : « *Eyeless in Gaza with the slaves at the mill* »<sup>78</sup>. Les parallèles intertextuels entre le narrateur biblique « Samson » et le poète John K. Samson sont multiples. Samson est aveuglé dans la *Bible*, tandis que l'auteur décrit son aveuglement, car les bâtiments montent et lui crèvent les yeux : « *poke out our own eyes [...] Blinded by heart [...] Eyeless in Gaza...* »<sup>79</sup>. La force du héros biblique se transforme chez ce poète en désir non réalisé. En effet, même s'il hait sa ville et souhaite en détruire des parties, il en est incapable : « *I'd like to pull just this one building down* ». Enfin, le poète, en rappelant la perte de la force de Samson, lorsque Dalila lui coupe les cheveux, parle de son propre geste : « *cut my hair short...* »<sup>80</sup>.

À l'aide de ces allusions à la *Bible* et au poème de Milton, on remarque tout d'abord une tendance partout dans cette chanson (et dans plusieurs autres textes de Samson) de présenter la vie urbaine des ouvriers, ces 'esclaves au moulin'. Cette tendance est bien étudiée dans « 'Something Called the Politics of Lonely': The Politics of The Weakerthans and John K. Samson », où Jonah Butovsky et Timothy Fowler argumentent que : « *Whatever political punch exists in the music of The Weakerthans comes from their realistic sketches of life in the service economy* »<sup>81</sup>. Ces deux critiques commentent les scènes vraisemblables décrites par Samson et ils

<sup>75</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 15.

<sup>76</sup> *Loc. cit.*

<sup>77</sup> John Milton, *Paradise Lost and other poems*, New York, Penguin, 1981, p. 353.

<sup>78</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 15.

<sup>79</sup> *Loc. cit.*

<sup>80</sup> *Loc. cit.*

<sup>81</sup> Jonah Butovsky et Timothy Fowler, « 'Something Called the Politics of Lonely': The Politics of *The Weakerthans* and John K. Samson », *The Politics of Popular Culture: Negotiating Power, Identity, and Place*, ed. Tim Nieguth, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2015, p. 38.

soulignent le traitement de plusieurs thèmes pertinents, dont l'aliénation, la solitude, la dépression, l'amour et les relations, la dégradation et l'expansion urbaines, le travail, le chômage, la pauvreté, la vie quotidienne, et la politique. Parmi ces nombreux thèmes, nous aimerions nous focaliser momentanément sur la dégradation et l'expansion urbaines. Ces thèmes apparaissent dans « *None of the Above* » : « *This brand new strip mall chews on farmland as we fish for someone to blame* »<sup>82</sup>. Ce vers identifie bien la stratigraphie, puisque le nouveau supplante l'ancien, tout en soulignant qu'on cherche à blâmer quelqu'un pour la destruction des fermes. L'expansion urbaine, due à l'étalement grandissant des banlieues, cause la perte de terrains utilisés jadis pour l'agriculture. Une réalité incontournable de nos jours.

La représentation de cette expansion urbaine est évoquée aussi par le biais d'images polysensorielles, dans la façon dont le nouveau centre commercial « *chews on farmland* », tandis qu'au restaurant, le café tiède « *tastes like soap* ». Le narrateur présente d'autres sens aussi, comme le toucher : « *I trace your outline in spilled sugar* » ; l'ouïe : les deux personnages se parlent et toutes leurs réponses « *sound the same. Under sputtering fluorescents...* »<sup>83</sup>; la vue exprimée par le fait que ces deux « *can't look at one another* »<sup>84</sup>. À l'aide de cette présentation tangible des différents sens, le narrateur se situe dans une *représentation* dynamique d'un lieu réel. Selon d'Andrzej Stasiuk : « Écrire c'est énumérer des noms. C'est comme un voyage où le fil de la vie collecte des petites perles géographiques »<sup>85</sup>. « *None of the Above* » est le premier poème de Samson qui nomme explicitement l'endroit où se passe l'action : ici, c'est la banlieue de North Kildonan, à Winnipeg.

---

<sup>82</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 18.

<sup>83</sup> Voici un exemple de synesthésie.

<sup>84</sup> *Loc. cit.*

<sup>85</sup> Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk, *Mon Europe*, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc, 2004, p. 108.

L'auteur commente cette présence d'une géographie urbaine dans ses œuvres dans le film documentaire *We're the Weakerthans, We're from Winnipeg* :

*Winnipeg certainly does manifest itself in the songs on a level that, I think, goes deeper than the obvious name-checks. I mean, that is something that I'm interested in, is I've always liked songs that have a sense of location. So I always want the songs, the lyrics I write to have a place to them*<sup>86</sup>.

Cette localisation des trames narratives qu'il tisse dans ses chansons est manifeste dans « *Wellington's Wednesdays* », qui fait référence au cabaret Wellington's, « *at the corner of Albert [Street]* »<sup>87</sup>, où les portes sont maintenant fermées indéfiniment. Les allusions à la vie nocturne (et alcoolique) dans la ville apparaissent dans les vers suivants : « *The night's a spill, a permanent stain; the city soaks in silence, salt and dirty snow* »<sup>88</sup>. Ce portrait d'un bar au centre du milieu musical de Winnipeg n'est pas le seul qui existe ; une œuvre de Patrick Friesen décrit une autre facette de ce milieu. Friesen immortalise le *Times Change Blues Bar* dans son recueil de poèmes *st. mary at main*<sup>89</sup>, qui porte le nom de l'intersection où se situe ce bar. Tandis que Wellington's avait la réputation d'offrir des spectacles de musique punk ou alternative, une musique frénétique et très 'urbaine', le *Times Change Blues Bar* présentait la musique *blues* et *country*, une musique plus mélancolique, qui fait parfois (mais pas toujours) référence à une vie rurale. Cette mélancolie s'exprime souvent dans les *blues*, où le bruit de trains et les images de souffrance amoureuse sont des motifs récurrents. Ce sont d'ailleurs ces éléments que Friesen exploite dans les quartiers urbains de Winnipeg qu'il décrit. Il souligne que le bar se situe près de la gare Union, ce qui explique la présence des trains. On les entend et on les voit passer sur les rails de l'intérieur du bar – et le bruit se mêle bien aux sons de l'harmonica et de la guitare *slide*.

---

<sup>86</sup> *We're the Weakerthans, We're from Winnipeg*, Réalisateur Caelum Vatnsdal, Farpoint Films, 2011. DVD.

<sup>87</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 21.

<sup>88</sup> *Loc. cit.*

<sup>89</sup> Patrick Friesen, *st. mary at main*, Winnipeg, The Muses' Company, 1998.

Le train achemine le langage de la prairie vers la ville, il exprime cette « anxiété de la géographie »<sup>90</sup> : « *a train is the distance grief travels / singlehearted and relentless / the weight of the horizon / on a standing man / it is forgotten terrain* »<sup>91</sup>, comme le décrit si bien Friesen.

Ces trains, qui passent « *through the city's sleep* »<sup>92</sup>, nous rappellent un autre projet artistique de Clive Holden : *Trains of Winnipeg*. Son travail s'est concrétisé en prenant plusieurs formes : un recueil de poèmes, un disque compact (CD) et une vidéo (DVD) – les deux derniers formats contenant la participation musicale de Christine Fellows, John K. Samson et Jason Tait, entre autres. Le format *spoken word* du CD s'accompagne de la musique des artistes Fellows, Samson et Tait, où l'auditeur entend en alternance les rythmes d'une chanson et les bruits d'une bande sonore tirée d'un film. Une partie de l'accompagnement musical figure dans les films-poèmes du DVD, comme « *Nanaimo Station* » et « *Trains of Winnipeg* ». Dans ce dernier texte, le narrateur lui-même incarne un train : « *i am a train of Winnipeg / we lie on gravel beds / i cross and cross your river arms / your legs, your dreams, your head* »<sup>93</sup>.

Le *leitmotiv* des trains nous ramène par la suite à Samson – ce qu'on voit dans la chanson « *Fallow* ». Le narrateur, s'exprimant à l'impératif et au futur, suggère que « Dehors sous le Disraeli, avec des traverses rouillées de chemin de fer, on sculptera rues et trottoirs neufs, une ville pour des petites affaires »<sup>94</sup>. Ces « traverses rouillées de chemin de fer », ce sont des symboles du lien entre les lieux, dont cette « ville pour des petites affaires ». On évoque la prairie en suggérant les longues distances à parcourir entre les villes ou villages. Avec le symbole des traverses rouillées, le poète réussit à relier la prairie à la ville, tout en insistant sur

---

<sup>90</sup> Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, *op. cit.*, p. 9.

<sup>91</sup> Patrick Friesen, *op.cit.*, p. 63.

<sup>92</sup> *Loc. cit.*

<sup>93</sup> Clive Holden, *Trains of Winnipeg*, Montréal, DC Books, 2002, p. 50.

<sup>94</sup> « *Out under the Disraeli, with rusty train track ties, we'll carve new streets and sidewalks, a city for small lives* », John K. Samson, *op. cit.*, p. 25.

ces « petites affaires », évocatrices du train-train quotidien, qu'on retrouve aussi bien en ville que dans un village rural.

Le refrain de « *Fallow* » présente un autre sujet traité dans l'œuvre de John K. Samson : cette ambivalence qu'exprime le narrateur face à Winnipeg. Il est indécis, ne sachant pas s'il doit partir ou rester. Avant d'entamer l'étude du deuxième album, nous commenterons l'ambiguïté géniale du titre de ce texte, qui est aussi celui de l'album. Le mot *fallow* exprime à la fois une qualité de la terre inculte (jachère) et une manière de la labourer sans trop déranger le sol ; enfin, cela signifie aussi un état de repos quand quelque chose reste inexploitée. Comme les traverses de chemin de fer qui sont rouillées, cette œuvre envisage l'intérêt de l'indécision ou de l'inactivité. Considérons le refrain de cette chanson : « disant qu'on restera un an de plus »<sup>95</sup>. Le narrateur attend dans ce poème, il reste inactif, en jachère, alors qu'il considère les possibilités de son avenir : changer de ville ou se transformer lui-même. Ce thème de l'indécision se déploie dans plusieurs textes du prochain album, *Left and Leaving*.

## ii. *Left and Leaving, 2000*

« *Everything Must Go!* », la première chanson du deuxième album porte un titre un peu ironique par rapport à l'album précédent. Il se réfère à une purge subjective du passé, qui sera vécue par le narrateur comme une sorte de vide-greniers. Samson emploie ici la langue vernaculaire empruntée à la vie quotidienne où figurent clichés et expressions figées: « *only slightly used* », « *weighs a thousand kilograms, so bend your knees* », et « *Or best offer* », la dernière phrase qui répond peut-être au vers précédant : « *a sign recovery comes to broken ones* »<sup>96</sup>. Ce que le poète représente aussi, voire re-présente, ce sont des images qui font allusion

---

<sup>95</sup> *Loc. cit.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 33.

aux paroles du premier album, par exemple « *the cutlery and coffee cups I stole from all-night restaurants* », ce qui fait référence évidemment au texte « *None of the Above* »<sup>97</sup>. Ces intertextes répétés sont autoréférentiels et permettent au poète de développer ses idées autrement que par le biais des leitmotivs. C'est comme si le narrateur, en évoquant ces scènes du passé (c'est-à-dire tirées des chansons du premier album), en admettant qu'elles existent, se permettait de payer les « *outstanding bills* » de son cœur<sup>98</sup>.

Par la suite, considérons une autre sorte de *bill* qui n'est pas un compte à rendre, mais un manifeste : dans la dernière chanson, on parle de payer les 'factures' du cœur, mais dans « *Pamphleteer* », le narrateur distribue des *handbills*, des prospectus ou des tracts de nature politique. Cette chanson nous ramène à Winnipeg, sur la rue Albert qui est hantée par un « *spectre* »<sup>99</sup>. Dans l'article de Butovsky et Fowler, on apprend que ce spectre fait allusion à celui de Karl Marx qui parlait du « *spectre of communism* » par rapport au spectre de « *unreturned love* » (selon Butovsky et Fowler) chez Samson<sup>100</sup>. Cette allusion est d'autant plus importante en considérant le thème de l'aliénation dans la ville qui se trouve dans plusieurs œuvres de Samson, surtout dans « *Pamphleteer* », considéré « *in the Marxist sense as an alienation from work, from oneself, and from others* »<sup>101</sup>. L'épigramme de Karl Marx et de Friedrich Engels dans cette œuvre consolide la notion marxiste de Samson, dans la mesure où la ville est le lieu par excellence où le prolétariat souffre, à cause de heurts politique, économique et

---

<sup>97</sup> « *All night restaurant, North Kildonan (...) after refills are refilled, negotiations at a standstill, spoon and rolling saucer stilled* », *ibid.*, p. 18.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>100</sup> Jonah Butovsky et Timothy Fowler, *op. cit.*, p. 44.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 40.

idéologique qui ont contribué à l'isolement progressif des classes sociales, voire à l'aliénation des moins bien nantis<sup>102</sup>.

Les allusions intertextuelles ne s'arrêtent pas ici. Dans la dernière strophe, le narrateur dit : « *Sing, "Oh what force on earth could be weaker than the feeble strength of one" like me remembering the way it could have been* »<sup>103</sup>. Cette citation vient de « *Solidarity Forever* », un chant centenaire des syndicalistes écrit par Ralph Chaplin<sup>104</sup>. « *Solidarity Forever* » fournit aussi une source potentielle, sinon une justification de leur choix de nom de groupe car Jonah Butovsky et Timothy Fowler précisent : « *what force on earth could be weaker than...* »<sup>105</sup>. Ces deux critiques décèlent donc une certaine ironie dans ce choix de *The Weakerthans*, parce que « *there is a profound sense of individualization in the band's songs and little optimism about the potential for collective action* »<sup>106</sup>.

Si l'optimisme existe dans l'œuvre de Samson, il se traduit dans une valorisation de la création artistique et par le biais d'échanges entre les artistes. On remarque que Samson tisse des liens intertextuels à partir de sa chanson « *Left and Leaving* » en citant Catherine Hunter dans l'épigramme, comme nous l'avons déjà signalé. C'est une allusion au poème « *Rush Hour* » (traduction française: Heure de pointe), dans le recueil *Latent Heat*<sup>107</sup>. Hunter a aussi publié une version musicale de ce poème – dans un projet qui ressemble à celui de Clive Holden –, et ce sont *The Weakerthans* qui en ont fourni la bande sonore.

---

<sup>102</sup> À consulter : István Mészáros, *Marx's Theory of Alienation*, London, Merlin Press, 1970.

<sup>103</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 37.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>105</sup> Cependant, les textes sur la pochette de l'album *Fallow* citent une scène dans le film *L'amant* (1992) de Jean-Jacques Annaud : « *Go ahead, I'm weaker than you can possibly imagine* ». D'autres origines possibles du nom du groupe seront discutées plus loin.

<sup>106</sup> Jonah Butovsky et Timothy Fowler, *op. cit.*, p. 43.

<sup>107</sup> Catherine Hunter, *Latent Heat*, Winnipeg, Nuage Editions, 1997.

Samson et Hunter sont tous les deux très conscients du rôle que jouent les rues dans la vie des citoyens. En attendant l'arrivée de quelqu'un, le narrateur de « *Left and Leaving* » imagine voir cette personne qui revient et qui : « *count yellow highway lines that you're relying on to lead you home* »<sup>108</sup>. Tandis qu'une partie de « *Rush Hour* » essaie de comparer le comportement humain à celui des véhicules, par rapport à leurs interactions désirées ou accidentelles dans les rues :

*this is the place where the five cars  
collided in a long string as though  
they were trying to become each other  
the way you want to become your lover  
as if it were possible to draw him through you*<sup>109</sup>

L'allusion explicite aux rues dans « *Left and Leaving* »<sup>110</sup>, ainsi que dans « *Rush Hour* », rappelle des images d'un film tourné récemment à Winnipeg : *FM Youth* (2015) de Stéphane Oystryk, où des jeunes en vélo font plusieurs tours nostalgiques des rues de leur région de la ville, à Saint-Boniface. C'est l'histoire de trois jeunes Franco-Manitobains, dont deux vont quitter la ville pour étudier à Montréal. Les images de Saint-Boniface et les discussions à son sujet sont nombreuses<sup>111</sup> et les thèmes de la disparition de la culture franco-manitobaine semblent être au cœur de l'œuvre d'Oystryk, puisqu'ils sont évoqués aussi dans quelques-uns de ses court-métrages<sup>112</sup>. Les films et le court télé-roman (tiré du film *FM Youth*) d'Oystryk mériteraient certainement qu'on s'y attarde plus longuement, mais comme nous avons choisi d'étudier surtout les textes poétiques, évoquons maintenant l'œuvre d'écrivains qui vivent à Saint-Boniface.

---

<sup>108</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 40.

<sup>109</sup> Catherine Hunter, *op. cit.*, *Rush Hour*, v. 1-5. (Il n'y a pas de pagination dans ce livre)

<sup>110</sup> La chanson et l'album.

<sup>111</sup> Ce que reflète en grande partie le poème « *Notre jeune touriste* » dans l'œuvre de création de ce mémoire : on y voit justement cette dernière récolte d'images d'un lieu, celles prises avant de partir.

<sup>112</sup> Il s'agit de : *Saint-Boniface, je t'aime* (2012), *177, rue Dollard* (2012), *Sous le signe de la croix* (2015).

Prenons l'exemple de Catherine Hunter qui a publié *Lunar Wake* en 1994, dont une partie majeure s'appelle « *Why I came to live in St-Boniface* ». Elle passe moins de temps ici à nommer les lieux, en faveur d'une représentation de la vie au sein de son quartier. Et quand elle les nomme, elle le fait de façon subtile : « *under the norwood bridge, Daniel writes* »<sup>113</sup>. Daniel est écrit en majuscule, tandis que le pont Norwood ne l'est pas. Le narrateur continue : « *I thought you said you lived / by the sane river* »<sup>114</sup>, un terme assez drôle qui joue sur l'homonymie de la rivière Seine. En attirant l'attention du lecteur à l'activité des habitants et indirectement aux lieux, elle propose une représentation de la géographie humaine de la ville. Parmi ses habitants, elle nomme aussi George Morrissette, à qui est d'ailleurs dédié ce recueil. Ce poète et cinéaste métis vit à Saint-Boniface. Il est l'auteur de *Prairie Howl*, *Michif Cantos*, et *Finding Mom at Eaton's*. Hunter a contribué à la rédaction de *Michif Cantos*, où Morrissette présente une voix métisse dans la ville, avec des poèmes qui nomment des lieux comme « *Broadway & Young : Louie and Grandfather* », « *Michif Toune : Fort Rouge* », et « *Auberge du Violon* » (avec une traduction en français : « *Le Violon en Saint-Boniface* »). Il faut signaler que cette œuvre de Morrissette est limitée à cinquante copies, ce qui explique peut-être pourquoi il reste assez peu connu dans les communautés anglophones et francophones. Le poète semble s'exiler à Saint-Boniface, vivant presque en ermite, contrairement à d'autres écrivains comme J.R. Léveillé et Charles LeBlanc qui sont très actifs et présents dans le milieu artistique de Saint-Boniface.

En ce qui a trait à la question d'exil, revenons à l'œuvre de John K. Samson : « *Exiles Among You* », dont le titre est emprunté du recueil de poèmes de Kristjana Gunnars. Ces deux œuvres portant le même titre s'intéressent aux personnes qui restent seules au milieu de tout le

---

<sup>113</sup> Catherine Hunter, *Lunar Wake*, Winnipeg, Turnstone Press, p. 63.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 51.

monde, comme on le voit chez Samson : « *Wishes and prayers are the way that we leave the lonely alone and push the wounded away* »<sup>115</sup>. Cette chanson exprime plusieurs autres émotions fortes, comme la rage ou la frustration (« *My fury's rising faster than bus fares* »<sup>116</sup> ) de vivre dans une ville et de souffrir d'un important sentiment d'aliénation.

Parfois, par rapport à la ville, on 'exile' ou détruit des objets, comme des rues ou des bâtiments, quand on juge qu'ils sont en trop mauvais état ou inutiles. C'est un processus commun en ce qui concerne la spatio-temporalité des espaces urbains : rien n'est éternel. Le texte « *My Favourite Chords* » de Samson exprime à merveille cette tendance de détruire ce qu'on devrait réparer ou sauvegarder: « *They're tearing up streets again, they're building a new hotel* »<sup>117</sup>.

Retournons au bar *Times Change Blues Bar* des poèmes de Patrick Friesen, ce qu'on appelle maintenant le *Times Change(d) High & Lonesome Club* – qui existe au même lieu que le dernier, avec le même locataire, John Scoles. Ce dernier, qui a imprimé les mots « *Culture Before Condos* » au-dessus de la porte du bar, a récemment reçu des nouvelles affirmant la désignation patrimoniale de ces bâtiments. Jen Zoratti célèbre cette affirmation dans un article du quotidien *Winnipeg Free Press*<sup>118</sup>. Elle y fait référence à « *My Favourite Chords* » et affirme que « *the [building] owners want to sell it to a Toronto developer, who would tear down the buildings to build a \$35-million hotel – a scenario, quite literally, out of a Weakerthans song* »<sup>119</sup>. Dans une ville, il n'est pas inédit d'avoir recours à la démolition pour maintenir la nouveauté des espaces – en construisant une nouvelle strate sur une dernière –, mais parfois il

---

<sup>115</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 43.

<sup>116</sup> *Loc. cit.*

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>118</sup> Jen Zoratti, « *A city's identity is found in its dive bars, not its shiny new hotels* », *Winnipeg Free Press*, le 13 janvier 2016, consulté le 14 janvier 2016, <http://www.winnipegfreepress.com/breakingnews/A-citys-identity-is-in-its-dive-bars-not-shiny-new-hotels-365213101.html>

<sup>119</sup> *Loc. cit.*

faut qu'on préserve des espaces, en particulier ceux avec une signification culturelle et historique.

### iii. *Reconstruction Site*, 2003

La chanson éponyme de ce troisième album retient la notion temporelle de « *My Favourite Chords* », en ce qui concerne la (re)construction des espaces. Au moyen d'une juxtaposition très habile des vers, Samson est capable de situer deux strates d'émotions ou de souvenirs sur un seul modificateur grammatical ou par le biais d'une comparaison : « *I'm lost. I'm afraid. A frayed rope tying down a leaky boat* » ; « *I'm afloat. A float in a summer parade, up the street in the town you were born in* » ; « *I broke like a bad joke somebody's uncle told at a wedding reception in 1972* »<sup>120</sup>. Ces glissements de sens que créent ces jeux de mots lient habilement deux instants ou deux états dans un seul, comme une sorte de stratigraphie temporelle. Dans les deux premières citations ci-dessus (*afraid / a frayed* ; *afloat / a float*), les homonymes sont chantés une seule fois dans la version enregistrée de cette chanson, ce qui permet d'observer l'ambiguïté et l'ingéniosité désarmante de Samson.

La chanson « *Reconstruction Site* » inaugure aussi tout un cycle de chansons à propos des hôpitaux, car on suit les pensées d'un patient en phase terminale – celui-ci dit : « *go tell the nurse to turn the tv back on* ». Les chansons « (*manifest*) », « (*hospital vespers*) » et « (*past due*) » se présentent comme des sonnets : ce sont les textes les plus classiques de l'œuvre de Samson du point de vue formel, en dépit du langage informel qu'il emploie. Tandis que l'informalité de « *Plea From a Cat Named Virtute* » nous ramène à une contemplation de la ville, à cause de cette chatte dont le nom est inspiré de la devise latine de Winnipeg<sup>121</sup>. Ici la chatte essaie d'inspirer

---

<sup>120</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 55.

<sup>121</sup> À voir : note de bas de page n° 6.

son propriétaire : « *Why don't you ever want to play ? I'm tired of this piece of string. You sleep as much as I do now, and you don't eat much of anything* »<sup>122</sup>. Sa paresse peut venir d'une mélancolie ou d'une maladie qui serait à l'origine de son hospitalisation. L'allusion à la ville de Winnipeg, par le biais du nom de la chatte, nous montre combien les personnages, sinon Samson lui-même, sont conscients de leur environnement, en l'occurrence la ville de Winnipeg. L'exemple le plus frappant se trouve dans la chanson « *One Great City!* », avec à chaque refrain, la phrase : « Je hais Winnipeg »<sup>123</sup>. C'est une phrase déclamée par différents personnages : le vendeur au *Dollar Store*, le conducteur dans sa voiture calée, une version vivante du *Golden Boy* qui s'exprime avec sa boule de démolition.

La multifocalisation de cette haine par rapport aux aspects différents de la ville est surprenante si on tient compte du titre qui exprime la grandeur de la ville. Seul le *Golden Boy*, cette statue d'un jeune homme au sommet du dôme du palais législatif du Manitoba, proclame son amour de la ville, qu'il formule dans un registre familier : « *I love this town* »<sup>124</sup>. Ce modèle du dieu romain Mercure fait face au Nord<sup>125</sup>, pour qu'il voie mourir le « *North End* »<sup>126</sup>, cette partie troublée de la ville.

Jon Paul Fiorentino est un autre poète qui juxtapose Winnipeg au *North End*, tout en jouant avec leurs devises, dans sa villanelle « *Salter Street Strike* ». La communauté du *North End* emploie la devise « *People before profit* », en opposition à celle de la ville : « *One with the*

---

<sup>122</sup> John K. Samson, *ibid.*, p. 57.

<sup>123</sup> « *I hate Winnipeg* », *ibid.*, p. 63.

<sup>124</sup> *Loc. cit.*

<sup>125</sup> « Visite à pied autoguidée : Le palais législatif du Manitoba ; Les terrains du palais législatif ; Le parc et le boulevard Memorial », *Gouvernement du Manitoba : Infrastructure et Transports*, consulté le 12 janvier 2016, <https://www.gov.mb.ca/mit/legtour/pdf/walkingtourfr.pdf>.

<sup>126</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 63.

*strength of many* »<sup>127</sup>. Il évoque une politique de protestation, présente aussi dans certaines chansons de Samson :

*Listen, it's a healthy nostalgia if it owns you  
or at least not the worst thing ever if you are  
one with the strength of many  
people before profit*<sup>128</sup>.

La représentation des habitants du *North End* diffère un peu dans le recueil *North End Love Songs* de Katherena Vermette, car elle présente des histoires de personnages autochtones qui vivent dans cette région de la ville. Elle dépeint une ville cruelle à l'aide de la métonymie : « *she watches the city / cut down trees / bright orange / X* »<sup>129</sup>. On entend les voix de femmes et de filles dans presque poème ; elles narrent les événements dans cette partie de la ville avec des bribes de phrases en langue vernaculaire : « *they all wait / her brother's missing / posters tossed / across the nortend* »<sup>130</sup>. Cette appellation « *nortend* » (avec l'épellation qui imite la prononciation orale et particulière à ces habitants de la région urbaine) sert à localiser les voix de ces poèmes dans la familiarité du lieu. On observe ainsi que la langue vernaculaire des Autochtones dans la ville diffère légèrement des voix anglophones des colons ou des blancs.

Vermette peut exprimer, à l'aide de ce registre familier, toutes les implications de la disparition du frère. Il est tombé dans la rivière à moitié gelée et on le retrouve lorsqu'il est trop tard. Le décès du jeune homme provoque une réaction inusitée. En récitant, en litanie, des constats anonymes exprimés sur un ton détaché, Vermette souligne le manque d'empathie et le racisme que vit sa famille par la suite : « *indians drown / the family finds out / happens*

---

<sup>127</sup> Jon Paul Fiorentino, *Needs Improvement*, Toronto, Coach House Books, 2013, p. 81.

<sup>128</sup> *Loc. cit.*

<sup>129</sup> Katherena Vermette, *North End Love Songs*, Winnipeg, The Muses' Company, 2012, p. 63.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 87.

*everyday* » ; « *indians get drunk / don't we know it ? do stupid things [...] / like walking across / a frozen river / not quite frozen* »<sup>131</sup>. On remarque dans ces vers l'expression du mépris envers les Autochtones et des images qui soulignent leur existence dystopique au sein d'un système colonial – évoqué par le biais de l'utilisation de ce terme « *indian* » qui n'est plus politiquement correct.

Ce thème de la mort est traité dans une autre chanson, « *Benediction* », dont le premier vers fait allusion à une œuvre de Patrick Friesen<sup>132</sup> : « *You don't get to be a saint* »<sup>133</sup>. Comme le jeune homme chez Vermette, le narrateur chez Samson remarque que « *all our accidents went purposeful and fell, stripped of providence or any way to tell that our intentions were intangible and sweet* »<sup>134</sup>. Il imagine, par contre, la réaction extérieure à leur 'défaite' : « *Megaphones in helicopters squeal, Hey, are you okay ?* » as searchlights circle where we lost our way »<sup>135</sup>. Mais tous ceux qui perdent leur chemin dans la ville ne sont pas aussi chanceux, tous ne deviendront pas des saints. En empruntant toujours au vocabulaire de la religion, comme : « *benediction ; saint ; providence* », le narrateur continue d'utiliser ce champ lexical jusqu'à la conclusion : « *Martyrs never last this long* »<sup>136</sup>. Selon les théories de la post-prairie, Samson subvertit le sens de ces mots sacrés en les transposant à la langue vernaculaire. Ces termes sont mêlés à ceux de la langue familière et parlée : « *The producer's getting high ; hum a show tune ;*

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>132</sup> Pour résumer le texte d'où est tirée la citation : Friesen présente les derniers moments d'un ivrogne en hiver, dans une rencontre imaginaire avec un homme mort. Dans la strophe où se trouve le vers dans *Benediction*, l'homme mort dit à l'ivrogne : « *you don't get to be a saint [...] / you get to catch your breath and say one thing* ». À la fin du poème, l'ivrogne accepte sa mort tout en chantant une dernière berceuse pour que l'homme mort s'endorme.

<sup>133</sup> Patrick Friesen, *You Don't Get to Be a Saint*, Winnipeg, Turnstone, 1992.

<sup>134</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 64.

<sup>135</sup> *Loc. cit.*

<sup>136</sup> *Loc. cit.*

*Hey, are you okay ?* »<sup>137</sup>, ce qui sert à compléter « *an extrapolation of vernacular* »<sup>138</sup> dont parle Fiorentino, dans ces poèmes en opposition avec la langue littéraire, c'est-à-dire soutenue.

#### iv. *Reunion Tour, 2007*

Il est difficile de parler de Winnipeg sans mentionner l'hiver. Par conséquent, cette saison longue, froide, et neigeuse figure souvent dans les chansons de John K. Samson, comme on constate tout d'abord dans « *Civil Twilight* ». La chanson présente la perspective d'un conducteur d'autobus en hiver qui observe que ses « banlieusards au coin Confusion maudissent la froideur »<sup>139</sup> de l'hiver. Soulignons cette expression anglaise du lieu : *Confusion Corner*, le nom commun pour la jonction compliquée des rues Osborne et Donald, de la route Pembina et de l'avenue Corydon. Ce nom imagé vient de la langue vernaculaire des citadins qui ont trouvé le moyen de décrire cette intersection. La référence à ce nom populaire et allitératif d'un coin de rues dans ce poème urbain semble solidifier notre notion d'un art post-prairie que propose Samson.

En ce qui concerne le titre de cette chanson, le choix de termes est intéressant parce que le crépuscule civil est un moment très spécifique du jour : il arrive « entre le coucher du soleil et le noir certifié »<sup>140</sup>. Toutefois, c'est très certainement le mot anglais '*civil*' qui attire l'attention ici. On remarque les sens multiples de cet adjectif, par rapport au comportement poli, ou par rapport à la vie professionnelle. Concernant la politesse, on remarque la nature civile du sujet qui ne se fâche jamais. Il est au centre des pensées de ce conducteur d'autobus : « Je retrouve ton visage dans leurs visages, ils sont tous en colère, comme tu ne l'étais jamais »<sup>141</sup>. On peut aussi

---

<sup>137</sup> *Loc. cit.*

<sup>138</sup> Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, *op. cit.*, p. 10.

<sup>139</sup> « *My Confusion Corner commuters are cursing the cold away* », John K. Samson, *op. cit.*, p. 75.

<sup>140</sup> « *Between the sunset and certified darkness* », *loc. cit.*

<sup>141</sup> « *I can't stop finding your face in their faces, all rearranged and angry, like you never were* », *loc. cit.*

considérer une interprétation en lien avec la vie professionnelle de ce conducteur qui travaille pour la ville. Ce dernier pense au crépuscule comme au dernier moment qui clôt sa journée de travail, un moment qui semble durer, surtout à cause des longs crépuscules du mois de décembre qui essaient « de dissimuler la durée de [son] labeur »<sup>142</sup>.

« *Hymn of the Medical Oddity* » est un autre texte hivernal, où le narrateur insomniaque conduit dans la neige fraîche : « *The sun will start late and clock out early, so I drive around and wait for it* »<sup>143</sup>. Cette chanson, inspirée par une histoire vraie, évoque le drame de David Reimer, un Winnipegois qui, à sa naissance subit une circoncision ratée, à la suite de laquelle on décide de l'élever comme une fille<sup>144</sup>. Son enfance était remplie d'expériences médicales et de spécialistes qui s'efforçaient de le convaincre de son identité et de son sexe féminins. Samson exprime ce traumatisme dans ces vers : « *make them remember me as more than a queer experiment; more than a diagram in their Quarterly* »<sup>145</sup>. Pendant ces supplications, le narrateur suicidaire<sup>146</sup> prie à « *Saint-Boniface and Saint-Vital* », ce qui nous permet de situer ce texte encore une fois à Winnipeg à cause de ces saints qui identifient deux de ces quartiers de la ville.

À l'instar de Samson, Christine Fellows cherche à rappeler des histoires peu connues et vouées aux oubliettes dans son album *Femmes de chez nous* où l'on trouve la phrase : « Va dire à mes amis que je me souviens d'eux »<sup>147</sup>. Elle fait ainsi allusion à la chanson *Un Canadien errant* d'Antoine Gérin-Lajoie, ce qu'il avait dédiée aux exilés<sup>148</sup>. Mais cet album bilingue de Fellows

---

<sup>142</sup> « *Tries to dissemble the length of [his] working day* », *loc. cit.*

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>144</sup> Jesse Walker, « The Death of David Reimer », *reason.com*, mis en ligne le 24 mai 2004, consulté le 7 janvier 2016, <http://reason.com/archives/2004/05/24/the-death-of-david-reimer>.

<sup>145</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 76.

<sup>146</sup> David Reimer s'est suicidé le 4 mai 2004, à l'âge de 38 ans : Jesse Walker, *op. cit.*

<sup>147</sup> Dans les textes sur la pochette : Christine Fellows, *Femmes de chez nous*, Winnipeg, Six Shooter Records, 2010, CD.

<sup>148</sup> *Loc. cit.*

célèbre non pas l'histoire des exilés, mais bien l'histoire des Franco-Manitobaines et des Métisses. Elle l'a écrit à la suite d'une résidence au Musée de Saint-Boniface et elle a également été inspirée par une œuvre du même nom, publiée par les Éditions du Blé<sup>149</sup>. Ses chansons racontent la vie de plusieurs pionnières dans ces communautés, comme l'histoire à propos d'une sténographe et une autre à propos des sœurs grises. C'est un projet inspiré en grande partie par la recherche sur la vie des femmes engagées et dont les histoires ne sont malheureusement pas toujours bien connues. Un peu comme Samson, son époux, Fellows s'intéresse aux lieux et présente les histoires de femmes ayant vécu au Manitoba.

Parfois la littérature est capable de faire revivre un moment des personnes et des histoires tirées de l'oubli où elles se perdent. Mais parfois la littérature présente le départ d'êtres qui nous sont chers. « *Virtute the Cat Explains Her Departure* » est la suite de l'histoire de cette chatte qu'on rencontre dans « *Reconstruction Site* ». Dans ce nouveau texte, elle explique pourquoi elle est partie. Elle se souvient, on imagine, de son nom que son propriétaire 'chantait' pour elle : « *the sound that you found for me* »<sup>150</sup>. Son nom, *virtute* ou 'la force', se répète en anglais dans la première chanson, où cette chatte encourage son propriétaire avec les refrains : « *believe you're strong* »... « *I know you're strong* »<sup>151</sup>. On insiste sur le nom latin de cette chatte, exprimé dans la langue vernaculaire par rapport à ce « *Plea* » de la première chanson, un appel qui n'est pas entendu après tout, ce qui explique peut-être pourquoi la chatte décide de partir. Cette chatte représente par métonymie la ville, puisque son nom est tiré de la devise latine. Et pareille à la chatte, la ville reste insaisissable, compliquée, et évasive. Le narrateur s'en lamente en chantant

---

<sup>149</sup> Amanda Ash, « Christine Fellows : Femmes de chez nous », *Exclaim!*, mis en ligne le 22 février 2011, consulté le 8 janvier 2016, [http://exclaim.ca/music/article/christine\\_fellows-femmes\\_de\\_chez\\_nous](http://exclaim.ca/music/article/christine_fellows-femmes_de_chez_nous).

<sup>150</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 80.

<sup>151</sup> *Loc. cit.*

ces « *bitter songs* »<sup>152</sup>. Ce personnage ressemble-t-il à Samson lui-même ? Il est bien possible, même s'il n'admet jamais que c'est lui-même au sein de ses chansons.

La nature mystérieuse et furtive des choses est développée davantage dans les chansons « *Night Windows* » et « *Bigfoot!* ». Dans « *Night Windows* », le narrateur se souvient de quelqu'un qui n'est plus là et qui est peut-être mort. L'ancienne résidence de cette personne, maintenant absente, sert à évoquer un souvenir de l'autre : « *where you lived when you lived here, I see you, suddenly alive and nearly smiling* »<sup>153</sup>. Près de ce lieu, il imagine que les deux pourraient se promener : « *we'd turn and watch our city sprawl* », comme si ces actions étaient perceptibles et réalisables. Mais aussitôt le narrateur reconnaît que cet autre n'est pas « *coming home again* »<sup>154</sup>. De façon similaire, « *Bigfoot!* » présente l'histoire d'un homme modeste qui a vu cette créature légendaire au bord du fleuve Nelson, à cinq cents kilomètres de Winnipeg<sup>155</sup>. On décrit le doute des équipes de reportage qui entendent le témoignage de cet homme : « *soon I'll go through it all again, watch their doubtful smiles begin* »<sup>156</sup>. Il n'a pas de preuve à part son vidéo, mais il répète son histoire jusqu'au point de s'en fatiguer, même s'il tient à ce qu'il a vu (notons cette insistance sur les éléments visuels) : « *Oh, the visions that I see, they will believe in me* »<sup>157</sup>. Malgré l'absence d'un sujet véritablement urbain ici, soulignons que cette chanson annonce une ouverture sur de nouveaux thèmes et lieux qui seront développés plus à fond dans les chansons de son prochain album solo.

---

<sup>152</sup> « *And listen, about those bitter songs you sing? They're not helping anything. They won't make you strong* », *ibid.*, p. 57 (« *Plea From a Cat Named Virtute* »).

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>154</sup> *Loc. cit.*

<sup>155</sup> Dawn Walton, « *Footage shot in Manitoba shows Bigfoot, viewers say* », *The Globe and Mail*, mis en ligne le 20 avril 2005, consulté le 24 octobre 2015, <http://www.theglobeandmail.com/news/national/footage-shot-in-manitoba-shows-bigfoot-viewers-say/article18221099/>.

<sup>156</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 84.

<sup>157</sup> *Loc. cit.*

v. *Provincial, 2012*

L'album *Provincial* célèbre, en partie, les autoroutes de la province manitobaine, ainsi que quelques rues de la ville de Winnipeg. « *Highway 1 East* », la première chanson, et « *Highway 1 West* », l'avant-dernière, constituent un fil conducteur apparent, à l'image de la Transcanadienne dont il est question dans les deux textes. « *Heart of the Continent* » fait mention de la rue Memorial, tandis que « *Cruise Night* » et « *Grace General* » sont centrés sur l'avenue Portage, ce qui inspire le nom de son mini-album *City Route 85*, qui ne reprend d'ailleurs que ces trois titres. « *When I Write my Master's Thesis* »<sup>158</sup> parle d'un étudiant à la maîtrise qui doit voyager sur l'autoroute 23 vers Ninette. Ce village apparaît dans la chanson qui suit : « *Letter in Icelandic from the Ninette San* ». Le texte de « *Longitudinal Centre* » fait allusion à un lieu près de Landmark, Manitoba, à côté de l'autoroute 1 : « *where the Atlantic and Pacific are the very same far away* »<sup>159</sup>. « *Provincial Route 222* », le nom d'un autre mini-album de Samson, contient ces trois chansons de *Provincial* : « *Petition* »<sup>160</sup>, « *The Last And* » et « *Stop Error* ». La première dans la série, « *Petition* », fait référence à Reggie Leach, un joueur de hockey dans la ligue nationale qui vient de Riverton : un village sur l'autoroute provinciale évoquée dans le nom du mini-album.

Tout comme avec le poème « *Bigfoot!* » sur l'album précédent, Samson explore des lieux et des thèmes partout dans la province, c'est-à-dire les territoires du Traité N° 1. Toutefois, il ne néglige pas la ville, puisqu'il la célèbre dans « *Heart of the Continent* ». Le narrateur envisage son lien en partant d'un souvenir, celui d'un magasin démoli « près du coin de la rue Memorial et moi »<sup>161</sup>. Même le nom de cette rue évoque des souvenirs, tandis que le narrateur ressuscite le

---

<sup>158</sup> Il ne faut établir aucun lien entre cette chanson et notre inspiration pour écrire ce mémoire de maîtrise.

<sup>159</sup> John K. Samson, *op. cit.*, p. 101.

<sup>160</sup> Également connue sous le nom de « [www.ipetitions.com/petition/rivertonrifle/](http://www.ipetitions.com/petition/rivertonrifle/) », dans *Provincial, ibid.*, p. 102.

<sup>161</sup> « *Near the corner of Memorial and me* », *ibid.*, p. 96.

bâtiment du *Army Surplus Sales*. En songeant aux aspects spatio-temporels liés à cet espace, qui abritait autrefois un magasin et qui est maintenant occupé par restaurant et une galerie d'art, le narrateur perçoit l'obscurité où tombent ces espaces disparus : « le noir froissé »<sup>162</sup>. Cette phrase fait allusion à une exposition d'art à *ace art*, une galerie à Winnipeg, qui s'appelait *Crumpled Darkness*, l'œuvre des artistes islandais Steingrímur Eyfjörð et Haraldur Jónsson<sup>163</sup>. Ces derniers ont rempli une salle de boules de papier noir froissé, et l'effet était saisissant, à la fois beau et difficile à décrire. Selon Samson :

*I think that they captured something about the isolation of this place. That's sort of what they were speaking about, and something that I have in common [with them]<sup>164</sup> [...] I see the cultural connection is really interesting because Iceland is this small, isolated island in the middle of the Atlantic Ocean and Winnipeg is similarly isolated in an ocean of wheat and snow, and I think that there is something really true about how both places have to create their own culture in a way. Maybe just because of their geographical isolation<sup>165</sup>.*

Au milieu de cette isolation géographique, le narrateur est aussi conscient de la futilité de ses gestes, par exemple à l'égard des démolitions qui « ponctuent tout ce qu'on veut garder mais qu'on laisse à trop tard »<sup>166</sup>. Cependant la disparition des bâtiments ainsi que le départ des gens ne sont pas toujours reconnus. Prenons l'exemple du nouveau panneau<sup>167</sup> érigé au périmètre et auquel Samson fait allusion dans « *Heart of the Continent* » : « Il y a un panneau à côté de la grande route qui dit 'Welcome to / Bienvenue à', mais aucun signe pour vous indiquer quand vous partez »<sup>168</sup>. Le fait qu'on ne reconnaisse pas l'importance des départs frappe Samson et il

---

<sup>162</sup> « *Crumpled dark* », *loc. cit.*

<sup>163</sup> Steingrímur Eyfjörð et Haraldur Jónsson, *Exposition : Crumpled Darkness*, le 27 novembre 2006, *ace art*, Winnipeg.

<sup>164</sup> Samson fait référence aux Islandais dans [www.ipetitions.com/petition/rivertonrifle/](http://www.ipetitions.com/petition/rivertonrifle/), avec ce mot « Goolies » qui est une insulte raciste envers les Islandais. Ce qu'il faut rappeler, c'est que Samson est partiellement islandais !

<sup>165</sup> John K. Samson, lors d'une entrevue personnelle avec l'auteur à Winnipeg, le 9 décembre 2013.

<sup>166</sup> « *Punctuate all we mean to save then leave too late* », John K. Samson, *op. cit.*, p. 96.

<sup>167</sup> L'ancien panneau disait « *Winnipeg: One Great City!* ».

<sup>168</sup> « *There's a billboard by the highway that says, "Welcome to/Bienvenue à," but no sign to show you when you go away* », *ibid.*, p. 96.

considère que cela relève peut-être du devoir ou de la responsabilité de l'art. Il faut consigner pour les générations futures, sinon immortaliser ces démolitions et ces départs, ces voyages sans retour dans le noir froissé.

## **Conclusion : La portée des théories de la géocritique et de la post-prairie**

Au début de ce mémoire, nous avons souligné la curieuse rareté de l'utilisation de la lettre W dans la langue française, malgré le fait que nous en avons fait mention à maintes reprises dans des mots comme Winnipeg, Westphal et *The Weakerthans*. Ceci peut paraître paradoxal, d'autant plus que nous avons rédigé ce mémoire en français, tout en nous inspirant en grande partie d'œuvres et de théories dont la majeure partie est rédigée en anglais. Nos lectures ont alimenté une œuvre de création poétique rédigée complètement en français. Pour un anglophone francophile, c'est le comble !

Cette poésie se trouve à la fin de ce mémoire de maîtrise et, dans un premier temps, sa composition a constitué, pendant plusieurs mois, l'objet principal de ce travail de maîtrise en création. Le *topos* de Winnipeg occupe le cœur de ce recueil intitulé *Touriste chez soi* qui regroupe des œuvres inspirées par la poésie de John K. Samson, membre du groupe musical winnipégois *The Weakerthans*.

Une fois notre recueil complété, nous avons décidé, dans un deuxième temps, de traduire quelques œuvres de cet auteur qui nous a tellement inspiré. Avec sa permission, nous avons traduit un poème tiré de chacun de ses cinq albums. La traduction nous a posé un défi de taille : comment traduire convenablement une idée, tout en respectant la rime et le rythme retrouvés dans ces paroles de chansons ? Ce travail nous a permis de constater à quel point la poésie de Samson est à la fois évocatrice, dense, et contemporaine.

Afin de bien traduire un texte, il faut bien le comprendre. Notre interprétation de l'œuvre de Samson a été largement enrichie grâce aux apports de la théorie géocritique de Bertrand Westphal et de celle de la post-prairie avancée par Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch. Mais avant de présenter ce que ces théories nous ont permis d'apprécier dans l'œuvre de création

poétique de Samson, rappelons d'abord les grandes lignes des recherches théoriques qui nous ont orientées dans ce travail.

Nous avons étudié les bases et les éléments méthodologiques de la théorie géocritique, tels que développés par Bertrand Westphal. Dans *La géocritique : Réel, fiction, espace*, cet auteur préconise une approche qui conjugue les analyses littéraires et culturelles, dans la mesure où celle-ci exige une analyse multidisciplinaire d'une variété d'œuvres et d'artistes par rapport à un lieu particulier. C'est une étude axée sur le concept d'espace-temps où les liens inextricables entre l'espace et le temps sont mis en relief. Dans toute étude géocritique, le lecteur doit tenir compte de la spatio-temporalité évoquée : c'est-à-dire cerner l'aspect temporel ou historique d'un lieu, tout en dégagant la représentation de l'espace selon la géographie, l'architecture et l'urbanisme, entre autres. Dans une production artistique, l'innovation nécessite souvent un dépassement de la norme, c'est-à-dire la transgression des limites. Chez Westphal, ce sera justement la transgressivité des œuvres qui doit nous intéresser, puisque cet état de transgression dans la littérature favorise une réinterprétation ou une reconsidération réfléchie des conjonctures de l'espace-temps que proposent les artistes. Le lecteur entreprend alors une sorte de « cartographie d'amateur », pour reprendre les mots de John K. Samson<sup>169</sup>, afin de mieux comprendre ces représentations dynamiques et complexes de l'espace-temps.

Les adeptes de la géocritique soulignent la différence entre la réalité et sa *représentation* ; ils préconisent par ailleurs une analyse des écarts ou différences entre un lieu / moment réel, c'est-à-dire un référent, et sa réinvention fictive. Il est vrai que plusieurs artistes peuvent dépeindre le même lieu tout en créant des versions différentes de ce référent. Or, cette notion de

---

<sup>169</sup> Dans les paroles de la chanson « *Aside* » : « *Circumnavigate this body of wonder and uncertainty. Armed with every precious failure and amateur cartography, I breathe in deep before I spread these maps out on my bedroom floor* », John K. Samson, *op. cit.*, p. 34.

référentialité a elle-même récemment évolué lorsqu'on considère les changements perceptibles dans les représentations contemporaines de la plaine où se trouve Winnipeg. Selon Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, tous les nouveaux poètes de la 'diaspora prairie' semblent avoir laissé tomber la ruralité dans leurs évocations de cet espace géographique et ce, afin de mieux dépeindre ce qui se trouve actuellement dans les villes et les espaces urbains : la post-prairie.

Cette poésie post-prairie contient une multitude de voix, présentée dans l'anthologie *Post-Prairie* de Fiorentino et Kroetsch. Cette collection de textes poétiques divers a facilité notre analyse multifocalisée des représentations variées de Winnipeg. Cette variété de points de vue sur un lieu particulier est considérée comme l'élément le plus important de la méthodologie géocritique. Les trois autres éléments sont la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité – ce dernier élément nous a beaucoup éclairé suite à notre application pratique de la théorie géocritique à l'œuvre de John K. Samson. Samson a recours à de nombreuses références intertextuelles et celles-ci nous ramènent souvent vers la ville.

Ces théories nous ont permis de mieux comprendre comment et pourquoi nous avons été interpellé par ces représentations de Winnipeg, notamment celles retrouvées dans les productions artistiques retenues pour cette analyse, dont celle de John K. Samson notamment. Notre analyse a porté sur des textes tirés de chacun des cinq albums / chapitres de l'œuvre parolière et poétique de Samson, *Lyrics and Poems* (une étude présentée de façon chronologique). Nous avons commenté les thèmes différents et les nombreux intertextes qui de près ou de loin établissaient un lien avec la ville.

*Fallow* explore des thèmes comme l'expansion urbaine, le milieu des cabarets à Winnipeg, les trains, et la classe ouvrière, en faisant allusion aux œuvres de John Milton, de Patrick Friesen et de Clive Holden.

*Left and Leaving*, par la suite, contient des œuvres au sujet de l'anxiété de quitter la ville, comme le suggère le titre de l'album, ainsi que la politique du prolétariat, le rôle des rues dans la vie quotidienne et l'exil des gens et des objets – ce qui nous a mené à Karl Marx, à Catherine Hunter, à Stéphane Oystryk, à George Morrisette et à Kristjana Gunnars, entre autres.

Évidemment, *Reconstruction Site* s'occupe de la (re)construction de l'espace, ainsi que des réflexions sur Winnipeg par rapport : à sa devise, aux patients dans ses hôpitaux, au *Golden Boy* du palais législatif, au *North End* et au thème de la mort (dans la ville). Ce dernier thème nous a permis de comparer les poèmes de Samson à ceux de Jon Paul Fiorentino, de Katherena Vermette et de Patrick Friesen.

*Reunion Tour* contient des chansons hivernales, ainsi que des chansons à propos des autobus, du suicide, de l'oubli dans la grande ville. Ce thème de l'oubli, Christine Fellows l'exploite dans son travail où elle raconte l'histoire de femmes franco-manitobaines. Samson s'inspirera de la vie de David Reimer et de l'histoire de 'Bigfoot' au nord du Manitoba.

Le dernier album, *Provincial*, propose de nouvelles digressions au sujet de la ville, en ce sens que le poète évoque les rues et les autoroutes qui nous permettent d'entrer et de sortir de Winnipeg, cette ville au cœur du continent. Dans cet album, Samson fait aussi allusion à Reggie Leach et à deux artistes visuels d'Islande – Steingrímur Eyfjörð et Haraldur Jónsson – tout en s'inspirant du leitmotiv du départ qu'on retrouve ici et là dans son œuvre.

À partir de ce résumé des théories et des thèmes par rapport à Winnipeg, nous avons repris notre travail créatif, afin d'établir une sorte de dialogue intertextuel avec Samson et ces autres artistes. *Touriste chez soi* se divise en quatre parties : *Les rues (parfois pleines de boue)* ; *Les disparus (parfois revenus)* ; *La neige (parfois fondue)* ; *Les ponts (entre nous)*. N'insistons pas trop sur la reprise de thèmes étudiés chez Samson, car il est vrai que son influence est

évidente, tant la portée thématique de la ville dans son œuvre est énorme. Ses poèmes nous donnent l'occasion d'approfondir une définition de l'identité winnipégoise, dans la mesure où son œuvre personnelle, originale, et émaillée d'intertextualité nous a permis de mieux apprécier la richesse de ses représentations de Winnipeg.

## TRADUCTIONS

### CINQ POÈMES DE JOHN K. SAMSON

\*\*\* Note : Nous avons eu la permission de reproduire et de traduire les textes suivants de John K. Samson en février 2014, selon leur format dans son livre *Lyrics and Poems 1997-2012*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2012.

*Fallow*

Wait until the day says it's closing, and public is put away. Write by the light of a pay phone your list of "I meant to say." Like, "Winter comes too soon," or, "Radiators hum out of tune." Out under the Disraeli, with rusty train track ties, we'll carve new streets and sidewalks, a city for small lives, and say that we'll stay for one more year. Wait near the end of September. Wait for some stars to show. Try so hard not to remember what all empty playgrounds know: that sympathy is cruel. Reluctant jester or simpering fool. But six feet off the highway, our bare legs stung with wheat, we'll dig a hole and bury all we could not defeat, and say that we'll stay for one more year. Bend to tie a shoelace, or bend against your fear, and say that you'll stay for one more year.

*Jachère*

Attendez que le jour ferme boutique et que le public soit rangé. À la lueur d'une cabine téléphonique, écrivez votre liste de « J'ai voulu dire ». Comme : « L'hiver arrive trop tôt », ou : « Les radiateurs ronflent faux ». Dehors sous le Disraeli, avec des traverses rouillées de chemin de fer, on sculptera rues et trottoirs neufs, une ville pour des petites affaires, disant qu'on restera un an de plus. Attendez vers la fin d'été. Attendez que des étoiles soient belles. Essayez de ne pas répéter ce que savent les terrains de jeu vacants : que la compassion est cruelle. Bouffon réticent ou idiot minaudant. Mais à six pieds de la grande route, le blé pique nos jambes nues, on creuse un trou et on enterre tout ce qu'on n'a pas vaincu, en disant qu'on restera un an de plus. Penché pour attacher un soulier, ou penché contre vos peurs, et dites que vous resterez un an de plus.

*Left and Leaving*

« and for a moment both of you believe  
you can hear the city breathing  
you are both tired, you want to be done »  
Catherine Hunter, « *Rush Hour* » (*Latent Heat*)

My city's still breathing, but barely, it's true, through buildings gone missing like teeth. The sidewalks are watching me think about you, sparkled with broken glass. I'm back with scars to show. Back with the streets I know will never take me anywhere but here.

Those stains in the carpet, this drink in my hand, these strangers whose faces I know. We meet here for our dress rehearsal to say, "I wanted it this way," and wait for the year to drown. Spring forward, fall back down. I'm trying not to wonder where you are.

All this time lingers, undefined. Someone choose who's left and who's leaving.

Memory will rust and erode into lists of all that you gave me: a blanket, some matches, this pain in my chest, the best parts of Lonely, duct tape and soldered wires, new words for old desires, and every birthday card I threw away.

I wait in 4/4 time, count yellow highway lines that you're relying on to lead you home.

## *Parti et partant*

Ma ville respire encore, mais à peine, c'est ça, par des immeubles disparus comme des dents. Les trottoirs me regardent penser à toi, étincelant d'éclats de verre. Je reviens avec des cicatrices. De retour dans les rues complices qui ne me permettront jamais d'errer loin.

Ces taches sur le tapis, ce verre à la main, ces étrangers aux visages que je connais. À la répétition générale, on déclare : « C'est comme ça que je voulais faire », en attendant que l'an se noie. Le temps saute en avant, tombe en arrière. J'essaie de ne pas imaginer où que tu sois.

Tout ce temps persiste, imprécis. Que quelqu'un choisisse qui est parti et qui est partant.

La mémoire se rouille, décline en listes de tout ce que tu m'as donné : une couette, des allumettes, une douleur à la poitrine, les meilleures parties de Solitude, ruban gommé et fils soudés, de nouveaux mots pour des plaisirs boudés, et chaque carte d'anniversaire que j'ai jetée.

J'attends en mesures à 4 temps, comptant les lignes jaunâtres de l'autoroute qui te ramèneront chez nous.

*One Great City!*

Late afternoon, another day is nearly done. A darker grey is breaking through a lighter one. A thousand sharpened elbows in the underground, that hollow hurried sound of feet on polished floor, and in the Dollar Store the clerk is closing up, and counting Loonies, trying not to say, “I hate Winnipeg.”

The driver checks the mirror, seven minutes late. The crowded riders’ restlessness enunciates that the Guess Who suck, the Jets were lousy anyway. The same route every day. And in the turning lane, someone’s stalled again. He’s talking to himself, and hears the price of gas repeat his phrase: “I hate Winnipeg.”

And up above us all, leaning into sky, our Golden Business Boy will watch the North End die, and sing, “I love this town,” then let his arcing wrecking ball proclaim, “I hate Winnipeg.”

*Une grande ville !*

Fin d'après-midi, un autre jour presque parti. Un ciel couvert est remplacé par un plus gris. Un millier de coudes pointus sous l'avenue Portage, ce son creux de passage rapide sur un plancher poli, et au dollar-store le vendeur ferme les portes, et comptant des Loonies, il évite de dire : « Je hais Winnipeg ».

Sept minutes de retard. Le chauffeur regarde et calcule l'agitation de la foule dans le miroir, ce qui articule que les Guess Who sont nuls, les Jets étaient toujours cuits. Chaque jour, le même circuit. Encore quelqu'un calé au milieu de l'allée. Il se parle à lui-même, et entend le prix de l'essence reprendre sa phrase : « Je hais Winnipeg ».

Et au-dessus de nous tous, resplendissant en or, notre Jeune Homme d'affaires verra mourir le quartier nord, il chante : « J'aime cette ville », puis laisse sa boule de démolition proclamer : « Je hais Winnipeg ».

## *Civil Twilight*

My Confusion Corner commuters are cursing the cold away, as December tries to dissemble the length of their working day, and they bite their mitts off to show me transfers, deposit change. I can't stop finding your face in their faces, all rearranged and angry, like you never were, and I ease us back into traffic, dusk comes on and I wonder why I'm always remembering you at civil twilight.

For the most part I think about golfing, and constantly calculate all the seconds left in the minutes, and so on, etcetera, or recite the names of provinces and Hollywood actors, oh Ontario, oh, Jennifer Jason Leigh. But this part of the day bewilders me. Streets slow down and ice over, dusk comes on and I struggle, stop to stop, to stop thinking of you, at civil twilight.

Hey, every other hour I pass that house where you told me that you had to go. I wonder if the landlord has fixed the crack that I stared at instead of staring back at you. My chance to say something seemed so brief, but it wasn't, now I know I had plenty of time.

Between the sunset and certified darkness, dusk comes on and I follow the exhaust from memory out to the end of civil twilight.

## *Crépuscule civil*

Mes banlieusards au coin Confusion maudissent la froideur, quand décembre essaie de dissimuler la durée de leur labeur, et ils mordent leurs moufles pour verser des pièces, me montrer des transferts. Je retrouve ton visage dans leur visages, ils sont tous en colère, comme tu ne l'étais jamais, et je nous remets sur le chemin, la nuit tombe et je me demande pourquoi je me souviens toujours de toi au crépuscule civil.

La plupart du temps, je pense au golf, et calcule constamment toutes les secondes qui restent dans les minutes, et patati, et patata, ou je récite les noms des provinces et des acteurs, et cetera, ô Ontario, ô, Jennifer Jason Leigh. Mais cette partie du jour me laisse étourdi. Les rues ralentissent et se glacent, la nuit tombe et j'ai du mal, d'arrêt en arrêt, à m'arrêter de penser à toi, au crépuscule civil.

Hé, à toutes les deux heures je passe devant la maison où tu m'as dit que tu devais partir. Je me demande si le proprio a rempli la fissure que je fixais au lieu de te fixer du regard. L'occasion de dire quelque chose me semblait si brève, mais non, maintenant je sais que j'avais beaucoup de temps.

Entre le coucher du soleil et le noir certifié, la nuit tombe et de mémoire je suis le gaz d'échappement jusqu'à la fin du crépuscule civil.

*Heart of the Continent*

A north wind sings the fence around a lot full of debris, near the corner of Memorial and me, where resurrected brick and drywall leap back into place. There's a terrified reflection of my face all alone at the gleaming knife display in the Army Surplus Sales, as the dusk descends and my inspiration fails, and ghosts fill discount parkas, sleeping bags, peer at me from the crumpled dark.

Inky bruises are punched into the sky by bolts of light and then leak across the body of tonight, while rain and thunder drop and roll, then stop short of a storm, leave the air stuck with this waiting to be born. As I stand before an unresponsive automatic door, just another door that won't open for me anymore, the EXIT red gets brighter, then blinks off, and presses me into the crumpled dark.

There's a billboard by the highway that says, "Welcome to/Bienvenue à," but no sign to show you when you go away. And our demolitions punctuate all we mean to save then leave too late, so I'll make my shaky exclamation mark with a handful of the crumpled dark.

## *Cœur du continent*

Un vent du nord enchante la clôture autour d'un terrain plein de fatras, près du coin de la rue Memorial et moi, où la résurrection de brique et de plâtre se remet en place. Il y a un reflet terrifié de ma face tout seul au comptoir des couteaux brillants à Army Surplus Sales, tandis que la nuit tombe et que mon inspiration cesse, et des fantômes habitent parkas et sacs de couchage, me regardent dans le noir froissé.

De contusions encrées perforent le ciel, éclairs d'orage, quand la foudre coule à travers le corps des nuages, tandis que pluie et tonnerre tombent et roulent, au bout du soir, laissant l'atmosphère enceinte, remplie d'espoir. J'attends debout devant une porte automatique qui ne réagit pas, juste une autre porte qui ne s'ouvre plus pour moi, la SORTIE rouge s'éclaire, puis s'éteint, m'écrase dans le noir froissé.

Il y a un panneau à côté de la grande route qui dit : « Welcome to / Bienvenue à », mais aucun signe pour vous indiquer quand vous partez. Et nos démolitions ponctuent tout ce qu'on veut garder mais qu'on laisse à trop tard, alors je ferai mon point d'exclamation angoissé avec une poignée de noir froissé.

## BIBLIOGRAPHIE

### a. Bibliographie théorique : œuvres lues, consultées ou citées

- AISEMBERG, Paula, et al., *My Winnipeg : Guide de la scène artistique*, Lyon, Fage, 2011.
- ANDRUKHOVYCH, Yuri, et STASIUK, Andrzej, *Mon Europe*, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc, 2004.
- ARCAND, Richard, *Les figures de style*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2004.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994.
- BIRNIE, Sheldon, *Missing Like Teeth : An Oral History of Winnipeg Underground Rock, 1990-2001*, Toronto, Eternal Cavalier Press, 2015.
- BOUDREALT, Pierre-W., et PARAZELLI, Michel, *L'imaginaire urbain et les jeunes : La ville comme espace d'expériences identitaires et créatrices*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2004.
- BUTOVSKY, Jonah, et FOWLER, Timothy, « 'Something Called the Politics of Lonely': The Politics of *The Weakerthans* and John K. Samson », *The Politics of Popular Culture: Negotiating Power, Identity, and Place*, éd. Tim Nieguth, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2015.
- CALDER, Alison, et MATIJCIO, Steven, *Scratching the surface : the post-prairie landscape*, Winnipeg, Plug In Editions, 2008.
- CALDER, Alison, et WARDHAUGH, Robert, *History, Literature, and the Writing of the Canadian Prairies*, Winnipeg, The University of Manitoba Press, 2005.
- COOLEY, Dennis, *Inscriptions : A Prairie Poetry Anthology*, Winnipeg, Turnstone Press, 1992.
- \_\_\_\_\_, *The Vernacular Muse : The Eye and Ear in Contemporary Literature*, Winnipeg, Turnstone Press, 1987.
- FIORENTINO, Jon Paul, et KROETSH, Robert, (sous la dir.), *Post-Prairie : An Anthology of New Poetry*, Vancouver, Talonbooks, 2005.
- GABOURY-DIALLO, Lise, « À la découverte de deux poèmes métis de George Morrisette », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, éd. André Fauchon, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, vol. 14, no. 1 et 2, 2002.
- HAM, Penny, *Place Names of Manitoba*, Saskatoon, Western Producer Prairie Books, 1980.

- HAREL, Simon, *Braconnages identitaires*, Montréal, VLB Éditeur, 2006.
- KEAHEY, Deborah, *Making It Home : Place in Canadian Prairie Literature*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 1998.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1986.
- MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme : Vagabondages initiatiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.
- MÉSZÁROS, István, *Marx's Theory of Alienation*, London, Merlin Press, 1970.
- NEW, W. H., *Land Sliding : Imagining Space, Presence, and Power in Canadian Writing*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- ROUDAUT, Jean, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990.
- SPROXTON, Birk, *Trace : Prairie Writers on Writing*, Winnipeg, Turnstone Press, 1986.
- TALLY, Robert T., *Geocritical Explorations : Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- TASKANS, Andris, *Prairie Fire : Franco-Manitoban Writing*, Winnipeg, Prairie Fire Press, vol. 11, no. 1, printemps 1990.
- TSVETAeva, Marina, *Art in the Light of Conscience : Eight Essays on Poetry*, trad. Angela Livingstone, Glasgow, Bloodaxe Books, 2010.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, trad. Robert T. Tally, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

## **b. Bibliographie littéraire**

- ARNASON, David, et MACKINTOSH, Mhari, *The Imagined City : A Literary History of Winnipeg*, Winnipeg, Turnstone Press, 2005.
- EYFJÖRÐ, Steingrímur, et JÓNSSON, Haraldur, *Exposition : Crumpled Darkness*, ace art, Winnipeg, le 27 novembre 2006.

FELLOWS, Christine, *Burning Daylight*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2014.

FIORENTINO, Jon Paul, *Indexical Elegies*, Toronto, Coach House Books, 2010.

\_\_\_\_\_, *Needs Improvement*, Toronto, Coach House Books, 2013.

\_\_\_\_\_, *Transcona Fragments*, Winnipeg, Cyclops Press, 2002.

FRANCIS, Marvin, *bush camp*, Winnipeg, Turnstone Press, 2008.

\_\_\_\_\_, *City Treaty: A Long Poem*, Winnipeg, Turnstone Press, 2002.

FRIESEN, Patrick, *st. mary at main*, Winnipeg, The Muses' Company, 1998.

\_\_\_\_\_, *You Don't Get to Be a Saint*, Winnipeg, Turnstone Press, 1992.

FOSTER, Clarice, *CV2; No Place Like Home: A Winnipeg Issue*, Winnipeg, Contemporary Verse 2, vol. 25, no. 3, hiver 2013.

GABOURY-DIALLO, Lise, *Homestead*, Regina, Éditions de la nouvelle plume, 2005.

\_\_\_\_\_, *Subliminales*, Winnipeg, Les Éditions du Blé, 1999.

\_\_\_\_\_, *Transitions*, Winnipeg, Les Éditions du Blé, 2002.

GORDON, Ariel, *Hump*, Windsor, Palimpsest Press, 2010.

\_\_\_\_\_, *Stowaways*, Windsor, Palimpsest Press, 2014.

GUNNARS, Kristjana, *Exiles Among You*, Regina, Coteau Books, 1996.

HÉBERT, Anne, *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Éditions du Boréal, 2010.

HOLDEN, Clive, *Trains of Winnipeg*, Montréal, DC Books, 2002.

HUNTER, Catherine, *Exposed*, Winnipeg, The Muses' Company, 2002.

\_\_\_\_\_, *Latent Heat*, Winnipeg, Nuage Editions, 1997.

\_\_\_\_\_, *Lunar Wake*, Winnipeg, Turnstone Press, 1994.

\_\_\_\_\_, *Necessary Crimes*, Winnipeg, Blizzard Publishing, 1988.

KROETSCH, Robert, *Seed Catalogue*, Winnipeg, Turnstone Press, 1986.

\_\_\_\_\_, *The Words of my Roaring*, Edmonton, The University of Alberta Press, 1966.

- LEBLANC, Charles, *L'appétit du compteur*, Winnipeg, Les Éditions du Blé, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Préviouzes du printemps : science-fiction pour notre présent*, Winnipeg, Éditions du Blé, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Soubresauts*, Winnipeg, Éditions du Blé, 2013.
- LENOSKI, Daniel S., *a/long prairie lines : An Anthology of Long Prairie Poems*, Winnipeg, Turnstone Press, 1989.
- LÉVEILLÉ, L., *Le livre des marges*, Winnipeg, Éditions des Plaines, 1981.
- LÉVEILLÉ, J.R., *Anthologie de la poésie franco-manitobaine*, Winnipeg, Les Éditions du Blé, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Le soleil du lac qui se couche*, Winnipeg, Les Éditions du Blé, 2009.
- MAYOR, Chandra, *August Witch*, Winnipeg, Cyclops Press, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Cherry*, Montréal, Conundrum Press, 2004.
- MILTON, John, *Paradise Lost and other poems*, New York, Penguin, 1981.
- MORRISSETTE, George, *Finding Mom at Eaton's*, Winnipeg, Turnstone Press, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Michif Cantos*, St-Boniface, The Deniset St. Institute, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Prairie Howl*, Edmonton, NeWest Press, 1977.
- PASTERNAK, Boris, TSVETAYEVA, Marina, et RILKE, Rainer Maria, *Letters : Summer 1926*, éd. Yevgeny Pasternak, Yelena Pasternak, et Konstantin M. Azadovsky, New York, The New York Review of Books, 2001.
- PLATH, Sylvia, *Ariel : The Restored Version*, New York, Harper Collins, 2004.
- RIEL, Louis, *Selected Poetry of Louis Riel*, trad. Paul Savoie, Toronto, Exile Editions, 1993.
- RILKE, Rainer Maria, *Letters to a Young Poet*, trad. Mark Harman, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- RIMBAUD, Jean-Nicholas-Arthur, *Complete Works, Selected Letters ; A Bilingual Edition*. trad. Wallace Fowlie, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- ROY, Gabrielle, *Le temps qui m'a manqué*, Montréal, Éditions du Boréal, 2003.

- \_\_\_\_\_, *La Route d'Altamont*, Montréal, Éditions du Boréal, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 1974.
- RYAN, Kerry, *Vs.*, Vancouver, Anvil Press, 2010.
- SAMSON, John K., *Lyrics and Poems 1997-2012*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- SAVOIE, Paul, *Bois brûlé*, Montréal, Éditions du Noroît, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Nahanni*, Winnipeg, Éditions du Blé, 1976.
- SUKNASKI, Andrew, *Wood Mountain Poems*, Regina, Hagios Press, 2006.
- TOEWS, Miriam, *A Boy of Good Breeding*, Toronto, Random House, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Summer of My Amazing Luck*, Toronto, Random House, 1996.
- TSVETAeva, Marina, *Selected Poems*, trad. Elaine Feinstein, New York, Penguin Books, 1994.
- VERMETTE, Katherena, *North End Love Songs*, Winnipeg, The Muses' Company, 2012.
- WADDINGTON, Miriam, *The Last Landscape*, Toronto, Oxford University Press, 1992.

### c. Médias numériques

- 177, rue Dollard*, Réalisateur Stéphane Oystryk, Pretty Grizzly Films, 2012, <https://vimeo.com/26581331>.
- ASH, Amanda, « Christine Fellows : Femmes de chez nous », *Exclaim!*, mis en ligne le 22 février 2011, consulté le 8 janvier 2016, [http://exclaim.ca/music/article/christine\\_fellows-femmes\\_de\\_chez\\_nous](http://exclaim.ca/music/article/christine_fellows-femmes_de_chez_nous).
- FELLOWS, Christine, *Burning Daylight*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2014, CD.
- \_\_\_\_\_, *Femmes de chez nous*, Winnipeg, Six Shooter Records, 2010, CD.
- FM Youth*, Réalisateur Stéphane Oystryk, Pretty Grizzly Films, 2014, DVD.
- HOLDEN, Clive, *Trains of Winnipeg : Poems & Music*, Winnipeg, Cyclops Press, 2001, CD.
- \_\_\_\_\_, *Trains of Winnipeg : 14 Film Poems*, Winnipeg, Cyclops Press, 2005, DVD.

HUNTER, Catherine, et The Weakerthans, *Rush Hour ; Spoken Poems*, Winnipeg, Cyclops Press, 2000, CD.

« Lieu historique national de La Fourche », *Parcs Canada*, modifié le 8 novembre 2015, consulté le 12 janvier 2016, <http://www.pc.gc.ca/fra/lhn-nhs/mb/forks/index.aspx>.

*My Winnipeg*, Réalisateur Guy Maddin, Buffalo Gal Pictures, 2007, DVD.

*Saint-Boniface, je t'aime*, Réalisateur Stéphane Oustryk, Pretty Grizzly Films, 2012, <https://vimeo.com/55968445>.

SAMSON, John K., Entrevue personnelle avec l'auteur à Winnipeg, le 9 décembre 2013.

\_\_\_\_\_, *Maryland Bridge; Slips and Tangles*, 1993, consulté le 2 janvier 2016, [http://www.lyricsfreak.com/j/john+k+samson/maryland+bridge\\_20866937.html](http://www.lyricsfreak.com/j/john+k+samson/maryland+bridge_20866937.html).

SAMSON, John K. et al, *Fallow*, Epitaph, 1997, CD.

*Sous le signe de la croix*, Réalisateur Stéphane Oustryk, Pretty Grizzly Films, 2015, <https://vimeo.com/147085691>.

« Visite à pied autoguidée : Le palais législatif du Manitoba ; Les terrains du palais législatif ; Le parc et le boulevard Memorial », *Gouvernement du Manitoba : Infrastructure et Transports*, consulté le 12 janvier 2016, <https://www.gov.mb.ca/mit/legtour/pdf/walkingtourfr.pdf>.

WALKER, Jesse, « The Death of David Reimer », *reason.com*, mis en ligne le 24 mai 2004, consulté le 7 janvier 2016, <http://reason.com/archives/2004/05/24/the-death-of-david-reimer>.

WARNER, Andrea, « O Canada : tributes from Owen Pallett, Emm Gryner and 15+ musicians », *CBC Music*, le 27 juin 2013, consulté le 2 janvier 2016, <http://music.cbc.ca/#!/blogs/2013/6/O-Canada-tributes-from-Owen-Pallett-Emm-Gryner-and-15-musicians>.

WALTON, Dawn, « Footage shot in Manitoba shows Bigfoot, viewers say », *The Globe and Mail*, mis en ligne le 20 avril 2005, consulté le 24 octobre 2015, <http://www.theglobeandmail.com/news/national/footage-shot-in-manitoba-shows-bigfoot-viewers-say/article18221099/>.

*We're the Weakerthans, We're from Winnipeg*, Réalisateur Caelum Vantsdal, Farpoint Films, 2011, DVD.

ZORATTI, Jen, « A city's identity is found in its dive bars, not its shiny new hotels », *Winnipeg Free Press*, le 13 janvier 2016, consulté le 14 janvier 2016, <http://www.winnipegfreepress.com/breakingnews/A-citys-identity-is-in-its-dive-bars-not-shiny-new-hotels-365213101.html>.

## **DEUXIÈME PARTIE: CRÉATION**

**TOURISTE CHEZ SOI**

Poésie

par

DANIEL GUEZEN

*Préface*

*Pour vous*

j'ignore qui est ce *vous*  
(parfois je dis *tu* et *nous*)  
écrivain malgré tout  
moi un poète fou  
maudit d'autant plus  
à cause de langues venues  
d'ici et de partout

voici les ponts entre nous  
de mots mal connus  
ou de neige ou de rues  
ou de gens disparus  
(mais parfois revenus) —  
cet univers de vers nus  
dans mon hommage rendu

ô lecteur inconnu  
vous qui avez tant lu  
marchez dans les rues

pleines de neige et de boue  
avec les gens disparus  
de la ville et de mon vécu  
où vous êtes le bienvenu

**LES RUES**  
**(parfois pleines de boue)**

*Notre jeune touriste*

fais semblant de ne pas être d'ici

avant de partir

regarde d'un œil neuf

les arbres qui grattent le ciel énorme

au pied des bâtiments en verre

les autobus hors-service qui s'excusent

dans les rues nommées par l'histoire

trouve une nouvelle voie

une autre piste dans la ville

comme si c'est la première fois

il faut être touriste chez soi

approche-toi furtivement de la ville

au moment clé du crépuscule

où elle montre sa couverture

pour que tu t'y glisses

afin de la lire comme un livre

à l'heure du départ

tes errances te mèneront vers la gare

où l'avenir se garde à la consigne  
parmi les bagages de l'expérience

si tu as le mal de la route  
il faut te soigner avec des pilules  
et des vers doux-amers  
comme autrefois pendant l'enfance  
quand tes parents te donnaient  
quelques poignées de bonbons doux  
et des albums de coloriage  
pour te faire taire durant le voyage

lis tout selon le sens de la route  
allant toujours vers l'est jusqu'au point  
de la phrase de la phase transitionnelle  
ta transformation en nouveau venu véritable  
face aux visages et aux lieux inconnus  
qui t'attendent pour leur lecture future

*Lueur de l'après-midi*

une lueur de l'après-midi

joue sur la joue

de l'enfant malade

qui dort à l'aide d'un ronron constant

l'autobus joue à cache-cache

essayant d'esquiver le soleil

derrière les ombres maternelles des gratte-ciel

Mesdames Richardson et Hydro-Place

elles se penchent humblement

sur cette poussette

pour mieux arranger les langes

du dormeur

ses couvertures douces

tantôt sombres

tantôt brillantes

frissonnent sous l'ombre changeante

*Les Gamins d'or*

rue Memorial

je me souviens

d'une congrégation de costumes dorés

autour du palais législatif

en train d'oublier leur travail

tout en jouant au frisbee

de ma place dans l'autobus 60

je vois ces costumes illuminés en plein soleil

ces prisons d'amidon où sont incarcérés

les membres de l'assemblée

jusqu'au déjeuner

quand l'heure sonne

ils sont libérés de leur obscurité

dans une scène d'école

métamorphosés en jeunes radieux

qui lancent en l'air leurs mémorandums

voici l'agilité de la liberté

que donne le plein-air

à ceux qui savourent un moment  
chaleureux comme une éruption solaire  
éclatant comme une Étoile noire

si seulement ils pouvaient jouer à l'intérieur  
ils feraient tomber le bâtiment  
et le Golden Boy  
ce jeune homme d'affaires  
quitterait son costume d'or  
ses livres et sa torche  
pour participer à leur puérilité

*Baleine 75*

j'ai vu beauté en ce jour  
dans l'autobus transurbain  
nous avons été avalés  
tous deux entiers  
par cette baleine ponctuelle

sans me parler  
sa grâce silencieuse  
chantait mélodieusement  
malgré la chaleur dans la baleine  
le désir m'a fait pâlir

mais dans mon ignorance  
je suis resté sur mon banc  
car la meilleure façon  
de reconnaître beauté  
c'est de ne jamais la connaître

*Somnambulisme*

endormi la nuit  
je rêvais d'une fille  
qui voulait être suivie  
par ce pauvre gars

elle m'a fait voguer  
tel un matelot drogué  
inapte à naviguer  
penché sur la barre

mais je me réveille  
dans une mer troublée  
sur la rue Broadway  
où je me sens perdu

les yeux entrouverts  
je me suis découvert  
face à un feu vert  
au milieu de la rue

en évitant un char

je le vois comme un phare

me guidant vers mon jardin

où poussent les capucines

mon corps figé sur place

loin de la populace

je dors sans qu'on m'agace

au lit je m'enracine

*L'anxiété au jardin*

« puis vendu comme les hordes  
les exilés les aventuriers  
qui laissent leur nom leur trace  
leurs os dans le jardin  
du Manitou patient »

– Lise Gaboury-Diallo, « Bottes de foin » (*Homestead*)

les roses explosent

de mon col serré

la chair de poule

poignarde l'étoffe

jusqu'à la déchirer

des branches s'étendent

hors de mes manches

pour remplacer mes membres

mes mains libres

livrées à la verdure

dans leur gloire digitale

mes pouces tout verts

et durs poussent du sol

comme d'un gant noir usé

mes souliers s'éventrent  
tout émerge réincarné  
dans les farines carnées  
que verse ma main sur la terre  
fournie par mes os fourbus

*Vice-grippe*

la ville tombe sous l'influence  
d'une grippe criminelle  
intoxication partagée d'une bouteille  
maladie de la stupéfaction  
de la folie  
face aux installations artistiques

les mains des voyous deviennent

les maux des passants

le buste de la jeunesse  
se fracasse sur le trottoir  
une sculpture âgée de treize ans  
renversée par un dérangé  
qui en anéantit deux autres  
enlevées des jardins publics

les biens des morts deviennent

des mots en passant

*Naissance et Écho se font prendre*<sup>170</sup>

une *Baigneuse* s'abandonne dans les buissons

sans serviette

au pub irlandais *Salomon* s'enivre

de savon antibactérien

fou de désespoir face à l'idolâtrie qu'il inspire

---

<sup>170</sup> En 2010, suite à une fusillade à Winnipeg, deux hommes sont tués et une jeune fille est blessée. La même année, quatre vols de sculptures ont lieu, sans rapport avec le massacre : *Echo* et *Bather* de Leo Mol, *Birth* et *Solomon* de Cecil Richard. La dernière de Richard a été volée en même temps qu'un dispensateur de savon antibactérien.

*Fuite électronique*

« at night the telephone poles  
blossom in the dark the operator  
doesn't know the lines escape and stretch  
themselves for free above the prairies »

– Catherine Hunter, « *Moon Poem for Irene* » (*Lunar Wake*)

je lance mon téléphone dans la Rouge

pour fuir les ondes radio filantes

et l'enchevêtrement des fils

qui vous prennent par le cou

jusqu'à vous rendre fou

face au feu rouge

j'ai quitté mon auto calée

au milieu du carrefour encombré

et j'ai marché vers un magasin du coin

pour m'enfermer dans la salle de bains

coincée par mon chagrin je n'ai acheté

rien qu'un test de grossesse qui a formé

une grosseur dans ma gorge

descendant vers le ventre

pendant neuf mois lents

qui déchirent enfin l'enfant de mon être

et de son père lâche

qui m'a lâchée à l'instant par téléphone

quand je lui ai dit ce qui aurait dû plaire

à l'homme qui m'aimait

au contraire

cette fois il est clair que l'espace

entre deux cellulaires permet au verbe

de fuir quand on raccroche

sans que la technologie nous rapproche

*Déverbère*

une amère sensation de soleil pendant la nuit

puis rien

la fuite du verbe après son ère

allumé jusqu'ici dans les réverbères

de l'ancienne cité de mots

un repos de l'éclairage de nos actions

la soumission conjugale

la conjugaison au gré de plusieurs époux

le je et le tu et le nous

et le poète comme allumeur de réverbères

sans cette lumière

plus de mouvement dans la noirceur

sauf l'obscurité de ces derniers vers

l'allumeur devenu lâche et paresseux

désespéré dans son chômage

une disparition du progrès

sans le verbe

le croupissement des mots et des gens  
incapables même du suicide comme action  
seulement les réverbérations du malheur

une réunion du maire et des citoyens  
dans l'ancienne cité de mots  
un grand appel au verbe  
et son retour escompté  
pour une ville au bord du précipice

sans plus de cérémonie  
reprise de la plume par le poète  
noircissement de la page blanche  
avec l'encre de la nuit  
afin de rallumer la ville<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Il n'y a aucun verbe, ni conjugué ni à l'infinitif, dans le poème avant ce dernier vers.

**LES DISPARUS**

**(parfois revenus)**

*Glas*

Point Douglas

les rues et le pont Louise aussi  
nommés en hommage  
aux dames à la lumière rouge d'antan

Point Douglas

aucun tour de sauveteur  
moi en maillot de bain mêlé à tout ce monde  
debout sur la rampe de mise à l'eau

Point Douglas

personne ne plonge  
dans la sale rivière  
sauver les filles glissées dans l'oubli

Point Douglas

afin de les nommer  
une quête des mise-à-l'eau disparues de nos rues  
en draguant la rivière  
point de glas

*Rosa*

douze roses à la figure apostolique se pendent au mur pour sécher  
à côté de l'homme en qui elle a fait croire qu'elle croit  
elle l'a pendu aussi pour sécher oui c'était elle la Romaine condamnable  
qui lui a tendu une lance pour piquer son flanc au lieu  
d'une rose et maintenant ses doigts tremblent sans craindre de se piquer  
sur les épines d'une couronne neuve qu'elle se met sur la tête  
avant de faire son court pèlerinage au coin pour mendier une cigarette  
les mains vides elle cherche au sol en quête de douze mégots  
révélés quand la neige a disparu au long de la rue salée  
elle sépare le tabac et saupoudre le dessus d'une table chez elle  
où tombent les feuilles de papier bible pour rouler une cigarette mince  
mince comme sa jeune taille qui jeûne depuis trois jours lents d'épanouissement

*Draps*

*i. Tombeau*

tombé

sur un tombeau

dans les nécrologies

les mots fous

et sans apologie

*elle n'est plus parmi nous*

ignorant

des signes implorants

la sécheresse

de ta tristesse

se termine en orage

qui inonde mon courage

au lit

les draps m'enivrent

en gisant tout seul

chagrin se vide

dans le linceul

de son suicide

mais tout l'alcool

la prose folle

et les mots tendres

me font comprendre

que je ne peux

plus dire adieu

ii. *Ténèbreuvage*

« There is nothing to do with such a *beautiful blank but smooth it.* »  
– Sylvia Plath, « *Amnesiac* » (*Ariel*)

tous tes amis se trouvent  
dans la même prison de deuil  
loin de Headingley et de Stony Mountain

ils s'assoient sur des chaises pliantes  
qui grincent et noient la bande sonore  
d'un rêve mortel

c'est le film court  
de ta vie expérimentale  
sans générique

il se projette sur un écran  
fait à l'improviste  
des draps de lit pendus

malgré tout  
l'œuvre reste incomprise  
les critiques disent *exécrable !*

sans pouvoir regarder davantage  
tout le monde s'en va finalement  
déçu par l'inachèvement du film

tous se liquéfient  
dans le breuvage de la nuit  
fluide et tourbillonnant

il suinte de ton chaudron  
où fondent tes actes et leur souvenir  
avalés l'un dans l'autre

dans les ténèbres  
sans illuminer la tour de sourcière  
de ta disparition précoce

temporairement les draps se lissent  
blanchis sur un matelas  
sauf la tache permanente de ta nuit

tout fuit sous les plis  
s'échappe des coins du lit  
ces frontières de ta vie

*L'âme russe*

à Marina Tsvetaeva

le cœur sec

je me douche

sous l'eau de l'âme russe

elle me fait m'envoler

vers les nuées

de l'après-midi moscovite

l'essor vite pris

je bats mes ailes improvisées

au-dessus des villages cosaques

gravés sur la terre brûlée

comme des plaques incendiaires

de poésie soviétique

loin de la politique

je m'en vais lentement

vers l'Allemagne

*die Seele fliegt !*

me crie la poète

à travers les siècles  
avidés pour le suicide  
pour la mort de Rilke

l'âme de cette femme en fuite  
je la suis partout  
retournant à sa terre natale  
voir brûler la Russie  
en l'an quarante-et-un  
voir brûler ses pages  
au gré de la censure  
voir brûler les têtes  
de ses mémorisateurs  
qui gardent en mémoire  
le secret de ses pleurs

nous revenons à Paris  
chagriner les émigrés  
de la littérature étrangère  
perdus dans une lutte disjointe

réduite enfin à une plainte  
elle pleure l'encre

de son poème *Dusha*  
son *Âme* versée en vers  
me trempe de larmes  
et d'immortalité

*Siglunes*

de sa fenêtre à *Lakeshore General*  
un vieillard perçoit à nouveau le fond  
du lac Manitoba

mais la surface se trouble  
avec la tempête de ses poings  
l'eau s'agite puis s'estompe  
quand il rompt le mariage du ciel  
avec sa réflexion lunaire sur le lac

sous la lune à Siglunes  
il verse des étoiles en larmes  
remplissant le lac agité  
d'une eau moins glauque

ses pensées voguent  
et ses mains empoignent  
les sondes intraveineuses  
jointes au croissant de lune  
qui dirige son lit voilier

vers les Pays-Bas de mémoire

la démence l'éloigne

à l'aide de ses vents orageux

loin d'Entre-les-Lacs

loin de sa femme et de sa famille

qui le pleurent sur la plage

de la santé mentale

devant le seuil de sa chambre

*Transparence*

chère fenêtre froide de verre  
de chair fragile et transparente  
contre ma joue lasse  
fais-moi une bise  
quand j'embrasse la lumière  
à travers ta surface mince  
cette peau du dehors  
qui contient les bruits  
d'une maison habitée jadis

qui sera le premier  
à t'ouvrir à la brise ?  
un poing enivré  
un oiseau trompé  
par un reflet  
un caillou fou  
jeté par un jeune  
poussé au défi

peut-être ce sera le temps  
avec son doigt insistant  
qui tape contre toi  
il se permettra d'entrer  
d'inviter la ruine lente  
transparente en un instant  
mais opaque et oppressive  
quand les ans enchainent  
les mois en servitude

de ma joue affligée  
une larme lucide  
descend sur ta vitre  
attrapant le soleil  
en une image réfléchie  
une réfraction distrayante  
qui baigne des surfaces  
blêmes et délavées  
d'une lumière couleur de peau

*Vestige / Abandon*

« J'ai peur des villes. Mais il ne faut pas en sortir. Si on s'aventure trop loin, on rencontre le cercle de la Végétation. La Végétation a rampé pendant des kilomètres vers les villes. Elle attend. Quand la ville sera morte, la Végétation l'envahira... »

– Jean-Paul Sartre, *La Nausée*

les vestiges d'espaces abandonnés

se parsèment autour de ma chambre

ils poussent dans les poussières

telles des graines dans les rêves

à la fête botanique de ma réminiscence

je m'entoure d'un jardin de phosphorescence

des plantes métaphoriques illuminent

l'air comme des lampes lunatiques

morceau de bois flotté orné d'une boucle d'oreille

une plaque d'immatriculation portant mes initiales

une enseigne d'issue volée du couloir au lycée

le Kodak de mémère avec une douille de flash vide

je tends une main pour palper ces bulbes

ces ampoules qui s'éteignent au toucher

qui se rallument avec moins d'intensité

à l'abandon de mes doigts

à travers ces vestiges Mémoire est ma copine  
nous jasons comme on parlerait aux plantes  
pour les raviver même si les réponses  
sont difficiles à entendre et rares de surcroît

la lune dans l'érable décroît sur l'eau  
des feux de freinage clignotent et s'effacent  
ma dernière sortie silencieuse du lycée  
un flash sur deux filles à la ferme familiale

*Cycle cardiaque*

*i. Soleitude (Systole)*

le cœur n'est pas un hôtel  
à quatre chambres ou plus  
où habitent les amies  
du passé et du présent

c'est une tente inondée  
d'où la dernière s'est évadée  
profitant d'un orage  
pour rentrer chez elle

une amante de jadis  
elle préfère sa *soleitude*  
sa crainte débilite  
face aux rayons de soleil

il vaut mieux être solennelle  
selon elle  
pour qu'on conserve tout sans réserve

au sous-sol de la mémoire

*mais je ne la blâme pas*

*je suis un motel cheap*

*plein de mots mais en moi*

*population zéro*

ii. *Cœur de papier (Diastole)*

c'est commencé avec *ma chérie*

mais je n'étais plus la sienne

à la fin de sa lettre

papier déchiré

débris noirs

dans mes mains candélabres

des mots trop brûlés

pour envelopper

cette missive d'un jeune homme

j'ai essayé de lui enseigner

la poésie de la solitude

il ne pouvait la lire

voyant des symboles

il confondait le vide

avec une chose à remplir

mais un cœur désert peut être

aussi chaud que la pluie

sur une feuille neuve

**De :** umissme@myumanitoba.ca « Umberto Issmé »

**Envoyé :** 27 mai 2014, 00 h 39

**À :** savanemarchette@gmail.com « Savane Marchette »

**Objet :** tu me manques

---

L'hiver a duré trop longtemps. Maintenant, je le jure, il pleut tous les mardis (et parfois entre).

Un peu moins que dans ta jungle guatémaltèque.

Entends-tu la pluie quand les cieux sont bleus ? L'écho résonne dans mes oreilles, propres sous l'eau tombée d'en haut.

Jamais je n'oublierai la première douche que nous avons prise ensemble.

Je me souviens aussi de tes migraines. Arrivent-elles toujours comme un orage soudain ? Je ne suis pas là pour t'aider, pour te guérir. En ce moment, je suis plus petit qu'une pilule.

Depuis ton départ, j'ai une faim de loup pour les fruits. Je déteste le scorbut d'hiver.

Tes yeux sont deux bleuets. Ils pendent au-dessus des feuilles (tes joues), pleines de taches de rouille (de rousseur).

Ne te galvanise pas trop. La rouille est naturelle dans une bonne mine.

**LA NEIGE**  
**(parfois fondue)**

*Snowbirds*

*la tête humaine pèse trop  
pour qu'on s'envole comme un moineau*

les avions décollent en quête du bleu  
loin du blanc hivernal  
comme les cheveux des vieux  
les passagers qui survivent l'hiver de la vie  
sous des cieux plus cléments

voici l'atterrissage forcé de ma ville  
sur une île encerclée d'une mer blanche  
la prairie déserte  
où il faut aller partout à pied  
les autobus ne passent plus  
les motoneiges seules vont  
chercher les médecins  
et les infirmières dans les banlieues

plus jeune que les snowbirds  
et tout aveugle aux couleurs des champs  
je débarque comme Shackleton  
en portant ses lunettes

ma protection contre l'éblouissement  
de la neige et du soleil  
qui sont de mèche

je ressemble à un pilote  
en me dirigeant entre les flocons de neige  
qui dérivent comme des avions en vol de groupe  
ils s'accompagnent de la voix de John Sauder  
qui annonce la démonstration aérienne  
ainsi que la météo pour le CBC  
*un avertissement au public*  
*que le spectacle se terminera*  
*en fondant sur la langue*

ma bouche fermée  
je continue à marcher péniblement  
et les flocons me bombardent en piqué

*Délit de fuite (Solstice d'hiver)*

j'adore la noirceur

de ce jour ajusté

sur l'heure d'été

comme une rue déneigée

pendant un blizzard

entre les vapeurs

apparaissent deux lunes

une voiture à toute vitesse

glisse sur la glace

vers ma congère

la neige me piège

piéton criant pitié

le gel attaque mes mots

les ralentit

tels que mes membres nus

engourdis et désireux

de se réchauffer

ô mauvais conducteur  
efface-moi étalé sur l'asphalte  
mon dernier lit  
où j'ai commis le délit de me promener  
dans votre trajectoire

le tragique  
c'est que je me suis arrêté  
pour reculer ma montre d'une heure  
sans jamais profiter  
du temps saisi du néant  
dont je n'ai pu profiter

*Canock*

ma peau sent la rumeur  
la brume de poumons forts  
je frissonne et mets mon *canock*<sup>172</sup>  
sur mes épaules montagneuses  
loin de Montana où ma famille  
faisait du camping à l'étranger  
avec une grande tente comme celle-ci  
sous laquelle je mêle deux langues  
entre la scène et les copeaux de bois  
c'est moi coupé        entre deux mondes

malgré ma barbe et mon accent pratiqué  
on n'accepterait jamais ce jeune francophile  
on est suspicieux de ma prononciation  
du Hého ! comme si c'est le chant syndicaliste  
des sept nains allant vers la mine  
de mon ignorance

---

<sup>172</sup> Le mot *canock* veut dire *manteau* ou *blouson* ; mot employé par Louis Riel dans son poème *Dans la grande république*. Origine possible du mot *canuck*, qui signifie *Canadien* : souvent *Canadien français* ou plus rarement *Canadien hollandais*.

ô Blanche-Neige séduisante  
tout ce qui peut survivre un tel hiver m'attire  
Français, Anglais ou Néerlandais ils devaient être fous  
de venir ici en plein orage manitobain  
dire Hého ! je m'y installe  
au festival de ceux qui voyageaient  
entre les drapeaux et les peaux  
pour que rien ne touche la mienne  
sauf le Caribou me léchant à la joue  
quand je m'enivre de la culture  
moitié whisky       moitié sang  
tout réchauffé sous mon manteau familial

*Panache*

près de la Fourche

il met sa bouche

gelée sur elle

cette blonde belle

avec laquelle

il se panache

fleur en hiver

sur la rivière

devenue rouge

c'est son visage

en patinage

par coups divers

il se déplace

mal sur la glace

tout rigolo

et crie tout haut  
frappant le dos  
sur la surface

elle pirouette  
vers la tête  
du pauvre chum

*you hurt your bum?*  
dit-elle à l'homme  
*mais que t'es bête !*

*Engelure*

à P. Friesen

la chaleur arrive par les oreilles  
en raison de la musique dans la tuque  
elle descend le câble des écouteurs  
vers les bottes qui s'électrisent  
afin qu'on sorte vivant du jour

*let me stand next to your fire*

on s'en fout des flammes  
elles dansent sur les joues

avec les vagabonds de Minneapolis  
on gaspille les heures en épelant  
des noms jaunes sur la neige  
l'eau qui coule au-dessus des rivières gelées  
où l'on tombe rieur et à demi nu  
parfois sans se relever  
parmi le détritrus des cannettes de bière  
aux couleurs patriotiques  
sous le pont Osborne

sur la glace s'élèvent des congères

que forme et déforme le vent

l'engelure des anges de neige

qui gisent rouges ou bleus

sur blanc comme un drap(eau)

*Le Club canadien*

garçon

un whisky sans glaçons

en fût de chêne s'il vous plaît

ce n'est pas une forêt

arctique fondante

qui dégouline de la bouteille

à température ambiante

c'est du chêne en vrai

je bois le bois et rien

que ça au club canadien

*L'orgie nivervillienne ou Niverville se repeuple*

o lâches, la voilà ! courez de vos maisons !  
réveillez vos familles et gardez le sang-froid  
voilà cette rivière qui coule sans raison  
inondant les prairies comme elle fait parfois

fuyez pour qu'elle ne touche pas aux pieds nus  
sinon l'eau rouge sang tachera dans sa boue  
voici notre rivière Rouge fort étendue  
déesse bedonnante qui nous gâchera tout

ne vous en prenez pas au puissant Jupiter  
dont la fureur tuait ceux de l'Antiquité  
sauf Deucalion et Pyrrha qui réchappèrent  
du déluge en refuge au loin de la cité

cultivant ou du blé ou des pierres de chair  
ce sont les fondateurs du beau grand Niverville  
semblable à chacun des villages de la terre  
aux champs sa populace est fidèle et servile

o fermiers désolés, allez vite et buvez  
de vos champs inondés où le blé est pourri  
prenez du pain avec ce qui se boit chambré  
un alcool don des dieux pour des jeunes en furie

observez vos enfants s'enivrer du bon vin  
pendant qu'ils rient et dansent en partouyant très louches  
ils jouent au clair de lune dans ce festin divin  
en fuyant Jupiter et son viol farouche

Apollon viendra tôt révéler la pureté  
contre cette noyade dans les excès nocturnes  
ne vous protégez pas les yeux de sa beauté  
bien que des yeux hagards se ferment et se détournent

il n'est pas trop tard pour que vous défassiez  
votre alliance avec toute cette eau impure  
le Poète vous dit, debout et assuré  
sans peur de la déesse maléfique, rouge et dure

qu'on se trouve troublé par cette eau en avril  
ou dans la prise de l'ivresse de jeunesse  
comme ces jeunes gens du beau grand Niverville

ou l'amertume dans la crise de vieillesse

on pourrait se défaire de ces chaînes de feu

le Poète vous dit : ce n'est qu'un grand mensonge !

c'est la neige fondue d'un hiver fructueux

qui monte jusqu'au point d'empoisonner vos songes

personne ne notait que cet homme était las

de parler aux oreilles inondées par les voix

d'égoïsme, de folie, alors il s'en alla

loin d'un sort partagé : la cirrhose de foie

ainsi continuez vos orgies, il vous crie

avec vos actions de vivre dans l'impureté

mais ne vous tournez pas vers moi à voir vos vies

noyées mortellement dans l'eau de vérité

*Orage post-prairie*

ciel sur lequel on trouve la vie  
l'eau évaporé des champs  
levant des choux-fleurs qui planent  
vibrant selon les éclairs  
le tonnerre respire au loin

ciel sur lequel on trouve la mer  
le bleu éclate devant les vents  
hurlant au grand horizon  
ce mât dont la voile déferle  
s'étale au-dessus de tout

ciel sur lequel on trouve la pluie  
bientôt les nuages se grisent  
ayant trop bu de la terre  
ils se vident avec nausée  
les champs sifflent volontiers

ciel sur lequel on trouve l'enfer  
flamboient orange en haut  
la lueur des feux mourants  
ils se rouillent et s'érodent  
dévoilant l'abîme noir

ciel sur lequel on trouve la nuit

## **LES PONTS**

**(entre nous)**

*Je ne voulais être*

je ne voulais être  
que sa crise personnelle  
la prise avec laquelle  
elle se relèverait  
à la suite d'une mort  
après l'échec de l'ambition  
face au monde  
tout ce qui n'entre plus  
dans ses bons livres  
qui la livrent à l'irréel

je ne voulais être  
que l'homme qui incinère  
ses pages où l'amour est  
soumis à la distillation de deux cœurs  
condensation impossible sans compromettre  
la pureté des composantes  
bues en se brûlant la gorge  
la vallée à traverser  
entre nous

je ne voulais être  
qu'un pont suspendu  
entre elle et moi  
la stabilité d'un pied  
sur la planche d'une âme  
en quête de ce que  
je voulais être  
une esplanade sûre  
sur la rivière impure  
de mon passé flou

*Le Côté sombre du soleil*

à côté des feux éteints

une figure incandescente

le regard rouge de l'agent de circulation

une telle braise rallume aussi les yeux

des employés de CN

la sueur de leurs fronts essuyée

sur le pont et sous le soleil

ils parcourent le panorama

s'arrêtant près du Fort Gibraltar

un garde-fou se dresse à l'ouest

parfait pour Icare déguisé

en guide-interprète transpirant

sous la lourdeur de plumes invisibles

pendant une canicule grave

quand on essaie de s'envoler

les mythes semblent fonder

en flaques de sueur ou de cire

*Esplanade Riel*

« J'ai vécu intensément, c'en est fini. »  
– Hubert Aquin

il mettra  
feu à son vœu  
final et se lèvera  
avec grâce sur la selle  
de son vélo pour s'envoler  
entre les câbles de la mort qui  
lui serrent la gorge au bord du pont  
franchi en sautant du perchoir précaire et les roues  
oscilleront tandis qu'il se jettera et il ira tout muet  
seulement un souffle et un coup sec  
dans la rivière Rouge avant que  
ne sonnent les cloches et que  
Saint-Boniface ne revienne  
pleurer avec les chiens  
celui qui flotte  
sur des men-  
songes

*La Perdue*

*Haut Fort Garry*

une forteresse affaiblie  
en face de la Gare Union  
un naufrage sur la rive du temps  
c'est mon amie qui est tombée  
au bord du trottoir où elle  
a poussé un soupir  
disant à la cité  
bonne nuit

cher lecteur  
détective privé  
fiez-vous aux livres  
dites-moi si mon amie est perdue  
ou si elle s'est coincée entre les mots  
sur les ponts nouvellement baptisés  
dans les parcs parmi les bâtiments  
s'enivrant de son nom Histoire  
qu'on empêche de vieillir  
au centre d'un pays  
délivrée

*La Maladive*

je l'imagine dans sa chemise d'hôpital  
palpant les pages d'un livre stérile  
dans la bibliothèque Millenium  
avec son air de diva maladive  
comme cette fois-là au bar  
son médicament à la main  
et les mains de maints médecins  
opportunistes sur son corps  
en fête suite aux examens réussis  
les doigts de ces académiciens  
lui décernaient un diplôme  
tout en dansant sous ses jupes heureuses  
*unum cum virtute multorum*  
une par la force de plusieurs  
  
en frappant aux portes des psychiatres  
elle sollicitera un deuxième scanner  
quand la folie deviendra une vertu  
peut-être est-elle bien cachée  
au-dessous du lobe occipital

le dernier spécialiste ne l'a pas vue

on sait qu'elle est là, vertu

on sait qu'elle est forte, *virtute*

des gens de toutes sortes s'attrouperont

pour mettre leurs doigts sur sa tête rasée

phrénologues amateurs disant

*voici la ligne de scolarité*

*la grande région d'habitativité*

*notez ce manque de prudence*

*voilà où elle s'est perdue*

*Frère cadet (Un 11 novembre)*

*n'oublions pas*

qu'il s'agit d'un matador

il agitait une cape rouge

au bout d'un corridor

afin que son frère bouge

tel un taureau

sans se blesser

trois fois son frère a chargé

et a reculé en paix

pourtant il s'est frappé la tête

la quatrième fois

contre la télévision

*n'oublions pas*

qu'il aspergeait le plancher

et ses vêtements de sang

versé comme ces pavots

mis sur le col des vétérans

qu'on voyait marcher à l'écran

vite comme deux chevaux  
les parents répondaient  
au hennissement du frère cadet  
en menaçant l'aîné de punitions

son front recevrait  
quatre points de suture  
un chiffre dont l'aîné  
se souviendrait toujours  
*n'oublions pas*  
la responsabilité fraternelle  
des vétérans et des cadets

*Cadeau d'un chat appelé Lenny*

tout emballé

c'est ton cadeau inattendu

ma jambe gauche plâtrée

fracturée comme une étoile décorative

pétillante et orange sur le sapin

filant

et se fêlant sur le plancher

ce qui te fait pleurer

me fait boiter d'un pas atroce

on vient de passer une année

en quatre saisons, quatre chagrins

ton amie — suicidée

ton dos — fracturé

l'appartement — vidé

et ma jambe — cassée

je t'implore d'ignorer

mes cris nocturnes depuis ma cage

mon envie de me sauver

mes petits sommes de chaton dans la litière

en six semaines tu peux me déballer

pour célébrer notre propre Noël

en chœur avec mon grelot

qui sonne quand je ronronne

contre tes jambes tremblantes

*Narcisse, Manitoba*

lors de mon premier baiser  
il m'a mordu les lèvres  
m'empoisonnant d'un venin  
plus virulent que l'amour

il m'a fait jaunir  
insouciant de ma santé  
ma maladie de foie  
une hépatite contractée jadis  
dans ma jeunesse imprudente

vite il est retourné  
dans sa tanière de misère  
son cœur infidèle  
refusait d'admettre  
l'errance de son serpent  
avant ma rencontre

l'air pèse  
lourdement sur mon corps

la paix est ma maladie  
c'est ma malédiction  
le sort proféré de sa langue  
mensongère et serpentine  
qui lèche l'atmosphère  
en quête d'une autre victime

de m'avoir corrompue  
je l'accuse mais il refuse  
se dit non coupable  
face à ma souffrance  
ce qui m'a frappée  
comme un crochet

quand je dis  
*l'air pèse sur moi*  
il hausse ses épaules  
ne comprenant jamais  
mes jeux de mots  
mon amour du langage  
qui ne comprend pas  
sa langue

*Red River (Ex)*

l'odeur ferreuse du cirque  
s'exhale de mon sang  
quand je me redresse trop vite  
en quittant l'attraction

la nausée me tire  
vers mon for intérieur affaibli  
vidant mon visage et mes membres  
je vacille pâle et m'évapore

la froideur interne me laisse tomber  
comme un flocon de neige  
créé en hiver et oublié dans la fenêtre  
d'une salle de classe pendant l'été

j'implore les forains en récupérant  
tenez-moi à distance de mon ex  
vous n'avez pas besoin de cacher mon accident  
en m'enterrant dans un terrain vague

l'attraction ne m'a pas tué

j'ai assez d'esprit pour remonter

sur ce manège maniaque

la vie

*Ajout après coup*

comme si penser n'est pas

penser — c'est être

et sur-penser — être moins

jusqu'à ce que je devienne

l'autre et que demeure si peu

de moi : un ajout après coup