

Le corps expérimental du poète dans *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave* de Michel Beaulieu

Valérie Mailhot

Volume 56, Number 2, 2020

De Charles Baudelaire à Kamel Daoud : lectures

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1072481ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1072481ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mailhot, V. (2020). Le corps expérimental du poète dans *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave* de Michel Beaulieu. *Études françaises*, 56(2), 97–120.
<https://doi.org/10.7202/1072481ar>

Article abstract

*This article analyses experience in *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave* (Montreal, Noroît, 1984) by Michel Beaulieu (1941-1985). Following Giorgio Agamben's arguments in *Enfance et histoire* we shall examine if and how travelling through various American cities allows, in *Kaléidoscope*, the renewal of experience. Beaulieu's poem collection demonstrates that the poet's body becomes, during his travels and by a certain practice of space, an experimental body, the source of a subjective knowledge of the world, that tempers the feeling of uncanniness that the lyrical subject experiences in his hometown, Montreal.*

Le corps expérimental du poète dans *Kaléidoscope* ou les aléas du corps grave de Michel Beaulieu

VALÉRIE MAILHOT

je machine en secret des échanges
[...]
des déménagements d'atomes

Saint-Denys Garneau,
« Accompagnement »
(*Regards et jeux dans l'espace*, 1937)

En 1978, le philosophe italien Giorgio Agamben écrivait, dans *Enfance et histoire*, que l'homme contemporain n'était plus capable d'« expérience » :

Tout discours sur l'expérience doit aujourd'hui partir de cette constatation : elle ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable. Car l'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience : peut-être même l'incapacité d'effectuer et de transmettre des expériences est-elle l'une des rares données sûres dont il dispose sur sa propre condition¹.

L'expérience dont parle ici Agamben est l'expérience au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire l'expérience informelle, chaotique, désordonnée que fournit, dans toute sa banalité, le quotidien, et que le langage permet d'articuler, de mettre en forme et de transmettre de génération en génération. Cette expérience, qui, autrefois, garantissait à l'homme

1. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1978], p. 23.

une certaine autorité, ne serait désormais plus possible, et ce, en raison de la naissance de la science moderne, qui se serait approprié l'expérience et en aurait modifié le sens. Aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, la science aurait supprimé la frontière qui séparait autrefois l'expérience de la connaissance, en développant la méthode de l'expérimentation scientifique rationnelle, organisée, qui vise la production d'un savoir précis. Alors qu'autrefois expérience et science « occupaient des lieux distincts » et « dépendaient de sujets différents », la science moderne aurait « abol[i] cette séparation » et fait, « [d]ans sa recherche de la certitude », de l'expérience « le lieu – la “méthode”, c'est-à-dire le chemin – de la connaissance² ». L'expérience n'est alors plus un donné que peut détenir et transmettre l'homme à partir de sa propre vie – et de son aspect inévitablement aléatoire –, mais un processus ayant pour objectif la découverte de lois, de certitudes. Cette transformation du *sujet* de l'expérience affecte durement le rapport qu'entretient l'homme contemporain à ce qu'Agamben nomme la « vie quotidienne » : celle-ci serait désormais « insupportable », non pas en raison d'une pauvre teneur en « événements significatifs³ », mais bien parce que l'expérience, au sens traditionnel du terme, n'est plus garante d'autorité, de légitimité.

Le dernier recueil qu'a publié de son vivant le poète québécois Michel Beaulieu (1941-1985) pose précisément la question de l'expérience en contexte contemporain. Dans *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*⁴, le sujet poétique, déambulant dans Montréal et diverses villes nord-américaines, éprouve le « caractère anesthésiant du quotidien », comme le souligne Frédéric Rondeau⁵, qui montre que le poème beaulieusien vise à faire de ce quotidien appauvri un lieu de partage, de rencontre : le « manque » génère une nouvelle configuration du politique, où la communauté se reconstruit par la négative, c'est-à-dire par ce qui lui fait défaut. Nous nous proposons ici d'étudier le rapport qu'entretient le sujet poétique à l'expérience, terme entendu aussi bien au sens de l'expérience traditionnelle que de l'expérience contemporaine, celle qui s'appuie sur l'expérimentation et vise la production de certi-

2. *Ibid.*, p. 33-35.

3. *Ibid.*, p. 25.

4. Montréal, éditions du Noroît, 1984. Désormais abrégé *K* suivi du numéro de la page. Le second numéro de page, entre crochets, renvoie à la réédition parue dans la Bibliothèque québécoise en 2014.

5. *Le manque en partage. La poésie de Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Nouvelles études québécoises », 2016, p. 64.

tudes. Le sujet poétique, dans *Kaléidoscope*, paraît tenter une synthèse de l'expérience, c'est-à-dire qu'il cherche à réunifier ces deux types d'expériences, en faisant de « la vie quotidienne », de son corps – et des « aléas » de celui-ci, comme l'indique le titre du recueil –, le lieu d'une véritable expérimentation. Celle-ci a pour cadre les multiples séjours du sujet poétique dans diverses villes nord-américaines, qui sont entrecoupés de retours dans la ville natale, Montréal. Avec le corps du sujet poétique, ces villes représentent, dans le recueil de Beaulieu, les données de l'expérimentation, ses « variables », pour reprendre le titre d'un recueil que le poète a fait paraître en 1973⁶. Nous examinerons d'abord la perspective qu'adopte le sujet poétique lorsqu'il se trouve à Montréal, avant de montrer que le voyage en Amérique a pour fonction de remédier au sentiment de dépossession et de déréalisation qu'éprouve celui-ci dans sa ville natale. Au cours de ces voyages, et à partir d'une pratique spécifique de l'espace, le corps du sujet poétique se mue en corps expérimental. Le corps devient en effet un véritable sujet d'expérience : il fait l'objet d'une observation attentive à partir de laquelle se déploie, dans et par la parole poétique, une connaissance toute particulière du monde, fruit d'une expérimentation qui réintègre l'homme dans son processus.

Exil en ville natale

Kaléidoscope présente une structure originale : le recueil est formé de soixante-quatre poèmes, dont trente et un appartiennent à une série intitulée « entre autres villes », qui donne à lire les déplacements du sujet poétique à travers de multiples villes d'Amérique du Nord. Chaque poème de la série se nomme « entre autres villes », titre générique suivi d'un nombre de un à trente et un. L'effet de série est renforcé par la reprise anaphorique du syntagme « celle où tu » en tête de dix-sept des trente et un poèmes. Dans cette proposition relative, le pronom démonstratif « celle » n'a pas d'antécédent dans le corps du poème. Néanmoins, en raison de la présence du pronom relatif « où », qui a une valeur locative, Beaulieu semble référer à une ville parmi l'ensemble des villes formant la série. Les poèmes d'« entre autres

6. Michel Beaulieu, *Variables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1973.

villes», qui aménagent «presque un recueil dans le recueil⁷», sont entrecoupés à intervalles irréguliers par d'autres poèmes qui, eux, n'appartiennent à aucune série, portant chacun un titre distinct. Cette structure produit une forte impression de déséquilibre au sein du recueil : par sa densité et son ampleur, cette série forme un bloc massif de textes se démarquant des autres poèmes, qui, eux, ne sont liés ni par un titre ni par une thématique commune, les uns étant consacrés à l'évocation de souvenirs personnels (enfance, amours disparues, etc.), les autres faisant plutôt allusion à la mort (anticipée) du sujet lyrique, de même qu'à l'écriture du poème lui-même. Par l'ordonnancement en apparence arbitraire des poèmes ainsi que par la diversité des thèmes mobilisés, Beaulieu fait ainsi de l'idée de l'aléatoire un enjeu aussi bien formel que thématique. Dans *Kaléidoscope*, c'est toute la vie d'un homme – en l'occurrence celle d'un sujet lyrique qui, par divers jeux autoréflexifs, en vient à coïncider avec la figure de l'auteur lui-même – qui semble défiler de manière «désordonnée», une vie avec son cortège de souvenirs, de deuils et de rêves.

Dans les trente et un poèmes d'«entre autres villes», les villes ne sont pas nommées et si le lecteur peut parfois les identifier par des références culturelles ou géographiques, l'absence de noms propres et la répétition du syntagme «celle où tu», où le pronom «tu» fonctionne comme une adresse à soi, concourent à placer toutes ces villes, hormis Montréal, sur un même plan. Montréal jouit en effet d'un statut à part dans l'économie de la série, d'abord parce qu'elle représente les points de départ et d'arrivée du sujet poétique. Même si le toponyme n'apparaît pas comme tel, on devine aisément que c'est de Montréal qu'il s'agit dans «entre autres villes 1» et «entre autres villes 31», poèmes de «retour» commençant, comme l'a souligné Denise Brassard, par «les deux mêmes vers, à deux mots près⁸». Le premier commence par les vers «celle où tu reviens au bout / du compte des voyages le flanc / de la montagne [...]» (K, 17 [18]) et le dernier s'ouvre sur les vers «celle où tu reviens au bout / du compte des voyages des séjours» (K, 119 [115]).

7. Thierry Bissonnette, *Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2005, p. 256.

8. Denise Brassard, «“Entre autres villes” ou le poème en marche», *Cahiers ReMix*, n° 2 («De marche en marche, habiter le monde», dir. Benoît Bordeleau et Rachel Bouvet), juillet 2012 (disponible en ligne : oic.uqam.ca/fr/remix/entre-autres-villes-ou-le-poeme-en-marche, page consultée le 31 juillet 2020).

Par la répétition formelle et thématique, ces deux poèmes établissent l'armature qui confère à la série sa cohérence structurale.

Dès « entre autres villes 1 », un rapport particulier à Montréal se met en place, notamment en raison de la perspective surplombante du sujet lyrique, qui observe sa ville natale à bord d'un avion :

celle où tu reviens au bout
 du compte des voyages le flanc
 de la montagne taillé d'un coup
 d'aile tu n'arrives pas
 de très loin retraçant les marches
 tes dix-sept ans des nuits d'autrefois
 le vague à l'âme à force de trop lire
 les poètes dont tu ne redécouvriras
 qu'à quarante ans la teneur disait-on
 les bâtiments dont seule subsiste la photographie
 la pierre au fond du fleuve interdiction
 de s'y baigner jadis les plages
 les plages de l'ouest et du nord de l'île
 ce fleuve dévoré
 dont jamais tu ne sens la présence
 bien que tu en connaisses les remous
 tu le regardes rongé de lumière tu sens
 à peine le train sur la piste (K, 17 [18])

La posture du passager qu'adopte le « tu » marque le retrait, la distance prise par rapport à Montréal, ville familière s'il en est une. Celle-ci a été intériorisée par le sujet poétique au point où les noms propres des lieux emblématiques de la ville disparaissent : le mont Royal devient « la montagne » et le Saint-Laurent n'est pas nommé. L'absence des toponymes ainsi que l'emploi de l'article défini devant deux noms génériques (« montagne », « fleuve ») révèlent le caractère familier de ces lieux aux yeux de l'énonciateur. Comme l'écrit encore Denise Brassard, « [o]n a l'impression que le paysage montréalais, celui d'où l'on part et où invariablement l'on revient, a structuré une fois pour toute [*sic*] la conception de l'espace et son mode d'habitation⁹ ». Or le paysage familier de Montréal – « ce paysage qui va par trop de soi » (K, 40 [45]) – est en proie à la dissolution : les constructions humaines que connaissait le sujet ont disparu (il n'en « subsiste » que « la photographie ») et les formations naturelles sont décrites par des termes évoquant l'idée d'une

9. *Ibid.*

réduction: le «flanc» du mont Royal est «taillé d'un coup / d'aile» tandis que le Saint-Laurent est «dévoreré» et «rongé par la lumière». Le visible se désintègre sous les yeux du sujet poétique, en même temps que les sensations de celui-ci s'atténuent, s'estompant presque complètement à la fin du poème, où il «sen[t] / à peine le train sur la piste». Par la récurrence du verbe «sentir», qui apparaît également dans «ce fleuve dévoré / dont tu ne sens jamais la présence», Beaulieu insiste sur la perte de sensations qui assaille le sujet poétique à son retour à Montréal, comme si cette ville suscitait le sentiment d'une déréalisation généralisée. Connaissance et sensations s'opposent dans ce poème: Montréal est la ville que l'on connaît mais dont on ne fait plus l'expérience sensible, comme le signale la présence de ce fleuve dont on «connaît» les remous, mais dont on ne «sent» plus la présence.

Montréal est, chez Beaulieu, le lieu où l'on ne *voit* plus, comme le signale le dernier poème de la série, long texte composé de trente fragments numérotés de un à trente. Le second fragment se lit ainsi:

tu sentirais la mort en toi
 savourer le pèlerinage
 épier dans la fixité
 des instantanés remémorés
 l'aveuglement de l'instant le devenir
 absent ce présent contre l'horizon
 bouché la prolifération les vitrines
 vides le bric à brac du père
 Brown et ses mots emportés
 l'épicerie depuis quand cédée
 le désir abrégé de reprendre
 pied dans les pièces d'écouter
 le battement des murs le désir
 de dormir de rester là le temps
 de réintégrer l'avenir où tu vis
 désormais (K, 120 [117])

La ville fait surgir des «instantanés remémorés», qui renvoient à ce qui a disparu, à ce qui «manque» au présent – à l'image de la photographie des bâtiments dans «entre autres villes 1», vestiges d'un temps révolu. Peuplant l'«univers vide» du sujet poétique (K, 118 [115]), ces images du passé déterminent la relation qu'entretient celui-ci au temps présent chargé de ce vide, de ces disparitions formant un écran opaque masquant «l'horizon». Constatant la résurgence de la figuration paysagère dans la poésie française à partir des années 1980, Michel Collot avance

que le motif de l'horizon témoigne chez plusieurs poètes d'une ouverture à un « ailleurs invisible¹⁰ ». Le lointain qui se dérobe à la vue suscite un investissement poétique, une recherche langagière, pour nommer, inventer ce qui échappe au regard. Toutefois, alors que, selon Collot, le « “paysage imaginaire” d'un poète [...] est] une réponse à l'appel de l'horizon, qui, dans tout paysage invite au dépassement de ce qui est immédiatement visible et dicible¹¹ », un tel dépassement s'avère impossible à Montréal pour Beaulieu : l'« horizon » y est irrémédiablement « bouché¹² », ce qui force le repli du regard sur l'immédiatement visible, sur ces « vitrines vides » qui forment à elles seules tout le paysage du poème. La position de retrait qu'adopte le sujet poétique, déjà signalée à propos du premier poème de la série, est ici répétée, voire accentuée. Dans « entre autres villes 31 », le voyage n'est plus qu'intérieur – le sujet, immobile, « épi[e] dans la fixité » –, et le sensible, qui, dans « entre autres villes 1 », se défaisait sous les yeux du sujet poétique est ici rapporté, dès le premier vers du poème, à la mort, qui se diffuse dans le poème et « abrège » le désir du « tu ». Le rapport à la ville natale s'inscrit ainsi sous le signe de la dépossession, voire de l'exil intérieur : les « pulsions » – titre d'un autre recueil de Beaulieu¹³ – de vie s'y muent en désirs mortifères.

La carlingue et le cardinal

Entre le premier et le dernier poème d'« entre autres villes », *Kaléidoscope* met en scène un voyage en Amérique qui répond au sentiment d'exclusion du réel et à la perte du sensible traversant « entre autres villes 1 » et « entre autres villes 31 ». Les séjours américains du sujet poétique, qui forment la matière première de la série, semblent avoir pour objectif une réarticulation du rapport à la ville et, plus largement, au monde. Toutefois, en insistant sur les ratés de ses voyages, Beaulieu nous incite à nous demander si toute forme d'expérience est désormais impossible pour l'homme contemporain, ce que postule Agamben, ou s'il est possible d'imaginer un renouvellement de l'expérience, laquelle

10. Michel Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, « Les essais », 2005, p. 83.

11. *Ibid.*, p. 169.

12. Le syntagme « l'horizon / bouché » apparaît une deuxième fois dans le neuvième fragment de « entre autres villes 31 » (K, 124 [122]).

13. Michel Beaulieu, *Pulsions*, Montréal, l'Hexagone, 1973.

viendrait dégager « l'horizon bouché » du sujet poétique et lui permettrait de retrouver ses sens (notamment la vision) et, par là, de « réintégrer » ce réel qui se dérobe sans cesse à Montréal.

Kaléidoscope répond d'abord par la négative à la question de la possibilité de l'expérience. Les deuxième et troisième poèmes du recueil, « j.c. croisée » et « l'inconnue du voyage » précèdent le premier poème d'« entre autres villes » et révèlent les fondements que ne saurait avoir chez Beaulieu l'expérience. Constitué de trois strophes de trente-six vers chacune, le long poème « l'inconnue du voyage » se déroule à bord d'un avion d'Air Canada et met en scène la rencontre avec un cardinal lors de l'embarquement :

le cardinal aperçu dès les premiers pas
dans la carlingue enfoncé sous son béret
[...]
tu te dis lui au moins n'attend que de retrouver
son père [...]
[...]
tu crois un instant que tu devrais sans doute
descendre mais sans doute aussi l'avion
lèvera-t-il malgré sa présence à l'avant
ne racontait-on pas jadis qu'il devait être
à bord de celui qui ramènerait les pèlerins
de Rome touchons du bois croisons les doigts
caressons la patte de lapin teinte en jaune
malgré ce que te racontait de retour
du Brésil ce confrère de collègue à propos
de quelques superstitions notamment de celle
qui interdit à certains croyants de monter
à bord d'un avion s'il s'y trouve un prêtre (K, 13 [14-15])

« L'inconnue du voyage » présente la rencontre de deux paradigmes : liés par la répétition de la syllabe « car », les substantifs « cardinal » et « carlingue » mobilisent toutefois des sens tout à fait opposés, le premier renvoyant à l'expérience religieuse, alors que le second convoque plutôt l'idée du progrès technique et celle de sa démocratisation. Beaulieu prend soin de préciser, plus loin dans le poème, que le sujet poétique se trouve à bord d'un Boeing 747¹⁴. Quelques vers après cette

14. Introduit sur le marché en 1970, cet avion a transformé l'industrie du transport aérien par une augmentation notable de la capacité d'accueil des passagers et par la réduction du prix des billets. Il a joué un rôle important dans la démocratisation du transport aérien et a favorisé la naissance et le développement de l'industrie du tourisme dit « de

mention (K, 14 [16]), il donne à entendre la voix du capitaine accueillant les passagers à bord : « welcome aboard Air Canada flight 871 this / is your captain speaking [...] » (K, 15 [16]). Ce discours direct libre entre en contradiction avec celui de la première strophe où sont énumérées, non sans ironie, les superstitions des croyants effrayés par le transport aérien. Le contraste est exacerbé par l'anglais, langue du capitaine et langue du progrès technique, mais aussi langue des États-Unis, pays auquel sera consacrée une grande partie des poèmes d'« entre autres villes ».

Avant d'arriver en sol américain, il faut toutefois prendre ses distances à l'égard des mondes anciens que représentent, dans *Kaléidoscope*, la croyance religieuse et la culture classique européenne. Dans « l'inconnue du voyage », le sujet poétique paraît « tenté » par la croyance – il succombe presque à la superstition voulant que la présence du prêtre soit de mauvais augure –, mais le reste du recueil sera limpide quant à la question de la possibilité de l'expérience religieuse. Beaulieu ne cesse d'énoncer la vacance laissée par la disparition des idoles : le poète parle successivement de « l'absence des dieux » (K, 29 [32]), « du silence de Dieu » (K, 72 [72]) et de « [...] cet espace / vide où Dieu déjà / ne t'entend plus » (K, 129 [128]). Le pluriel et l'absence de majuscule à la première occurrence du mot « dieu » indiquent que ce n'est pas seulement le christianisme qui est mis à mal, mais la possibilité même de toute transcendence médiée par la croyance religieuse ou spirituelle, ce qu'annonçait déjà la suite du poème « l'inconnue du voyage », où, après avoir croisé le cardinal, le sujet poétique entend une femme raconter son dernier voyage :

une heure après le décollage ou deux déjà
tu t'impatientes devant toi ne parle-t-elle
pas de son voyage de l'année passée en Inde
ne décrit-elle pas pour sa compagne les bûchers
de Bénarès les eaux du Gange qu'elle sentait
poisseuses de cendres avant d'y mettre le pied
du cadavre où les mouches pondaient
entre les paupières leurs larves tu sens
les caractères de ton livre s'embrouiller
[...]

masse ». Voir Thierry Vigoureux, « Les adieux américains du mythique Boeing 747 », *Le Point*, 19 décembre 2017 (disponible en ligne : www.lepoint.fr/economie/les-adieux-americains-du-mythique-boeing-747--19-12-2017-2181052_28.php, page consultée le 31 juillet 2020).

[...] elle brûlait des bâtonnets
 d'encens le soir au cours de sa méditation
 sans doute n'offrait-elle pas de sacrifices
 à la divinité [...] (K, 15 [16-17])

La femme insiste sur les sensations physiques, n'épargnant pas à son interlocutrice les détails relatifs aux matières organiques. La méditation, seul aspect renvoyant à la spiritualité dans le discours de la femme, est ici platement rabattue sur le geste consistant à faire brûler de l'encens, ce qui génère le commentaire teinté d'ironie du sujet poétique. Notons que le discours indirect libre – forme d'énonciation qu'affectionne particulièrement Beaulieu – place l'énonciation de la femme sous la gouverne du sujet poétique (le « tu » de l'adresse à soi-même) et instaure un régime d'énonciation où la polyphonie et, du même coup, l'ironie occupent une place importante. La fusion des deux instances énonciatives (le « elle » et le « tu ») se manifeste également dans la répétition du verbe « sentir » en fin de vers (« elle sentait », « tu sens »). Beaulieu prend ici un plaisir évident au renversement, à la substitution du matériel (et du corporel) au spirituel, exprimant par là son doute quant à la possibilité de fonder une expérience contemporaine du monde sur la religion ou même la spiritualité.

Dans le poème précédent, « j.c. croisée », ce n'est pas la croyance religieuse mais la culture classique européenne qui fait l'objet d'un renversement similaire. Assis dans un café parisien, le sujet poétique croit entendre son grand-père « [...] à la table / voisine avec son accent d'il y a deux / cents ans [...] » (K, 10-11 [12]) avant de déambuler dans les rues de la capitale et de croiser l'énigmatique « j.c. », celle dont les initiales donnent son titre au poème :

on te demande du feu tu allumes
 pour toi-même une hollandaise
 dont on ne comprenait pas la marque d'abord

 prononcée comme tu le fais à l'américaine
 tu n'as pas fumé de la journée tu éternues
 tu examines les alentours elle s'en vient
 planant sur les lignes du trottoir examinant
 l'une après l'autre les pierres des bâtiments
 les vitrines la statue de Diderot les chiures

 de pigeon qui lui coulent sur les vêtements (K, 11 [13])

Le sujet poétique, qui, quelques vers plus tôt, «laiss[ait] s'effacer en [lui] les stigmates / si aisément repérables du touriste» (K, 10 [12]), expose ici plutôt son appartenance américaine, rompant la filiation avec ce grand-père qui usait d'un accent pour «entreten[ir]» son petit-fils «de la rhétorique» (K, 10 [12]). L'expérience «traditionnelle», figurée dans ce poème par la parole du grand-père, apparaît désuète, ancienne, l'aïeul étant reporté «deux cents ans» plus tôt, c'est-à-dire au siècle de Diderot, qui est lui aussi mis à mal dans le poème¹⁵. Maître de la découpe du vers et de la strophe, Beaulieu maintient l'ambiguïté quant au référent de la relative «qui lui coulent sur les vêtements», où le pronom «lui» peut renvoyer à la femme aussi bien qu'à Diderot. Cependant, en dépit de cette ambiguïté relative, la contiguïté du nom propre et du syntagme «les chiures» en fin de vers entraîne le poème du côté du carnavalesque. Il n'y a aucune autre référence explicite à la littérature et à la culture européennes classiques – celles de Diderot et de la rhétorique – dans les soixante et un poèmes suivants, non parce que Beaulieu ne s'y intéresse pas, mais parce que celles-ci ne permettent pas de saisir, de nommer un rapport au monde marqué par la modernité américaine¹⁶. La croyance religieuse et la culture classique, anciens vecteurs d'expérience, sont, dans le recueil de Beaulieu, «tomb[ées] en déshérence», expression qui, comme l'écrit Dominique Viart, caractérise «un bien qui n'a pas d'héritier pour en recueillir la succession¹⁷». La déshérence, soutient encore Viart, «rend compte de la caducité des pratiques, des savoirs, des modes d'être et de faire – dont nul n'est ni se veut plus l'héritier, ou dont l'héritage lui-même

15. Notons que si l'on soustrait deux cents ans à l'année de publication de *Kaléidoscope*, on obtient 1784, année de la mort de Diderot.

16. En plus de l'aspect thématique – Beaulieu se montre véritablement fasciné par les gratte-ciels et autres «bâtiments / de verre et d'acier» des villes américaines (K, 36 [41]) –, la longueur et la narrativité des poèmes infléchissent *Kaléidoscope* du côté de la poésie américaine, en particulier de celle de William Carlos Williams, comme l'a souligné à plusieurs reprises la critique (Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 80-82). En ce qui concerne les influences européennes de Beaulieu, mentionnons que dans *Trivialités*, recueil posthume paru en 2001, l'écrivain nomme de manière explicite l'influence qu'a eue la poésie européenne dans sa vie : «[O]n décèlerait en filigrane / Maïakovsky Lorca Roque Dalton / Rupert Brooke et Percy Bysshe Shelley / dans le moindre de mes agissements» (Montréal, éditions du Noroît, 2001, p. 22).

17. Dominique Viart, «Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française», dans Adelaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Montréal / Québec, CÉLAT / Presses de l'Université Laval, «Intercultures», 2005, p. 212.

est devenu irrecevable tant il ne livre que des pratiques et des connaissances obsolètes¹⁸ ». La religion et la culture classique européenne apparaissent sous la plume de Beaulieu comme des « biens » que le sujet a reçus en héritage – ce qu'indique notamment la figure du grand-père –, mais ces biens ne permettent plus au sujet de « s'élever » au-dessus des vicissitudes du quotidien : l'élévation, dans *Kaléidoscope*, se déplace du côté de la technologie, des machines qui, en décollant, détachent ponctuellement l'homme des matières « poisseuses » du réel dans lesquelles il baigne quotidiennement.

« Jamais tu ne sauras »

L'attrait du sujet poétique pour les avions et, plus largement, pour tous les moyens de transport, « confirment – comme l'écrit Frédéric Rondeau – l'importance de la saisie de ce qui se joue dans le passage, le mouvement, l'entre-deux¹⁹ ». Les poèmes de *Kaléidoscope* captent ces instants fugitifs où l'avion décolle, où le train se met en branle ou freine brusquement, comme si ces changements de vitesse produisaient une césure dans la trame autrement banale et ordinaire de la vie du sujet poétique. La présence marquée des avions – sont nommés dans le recueil le Boeing « 747 » (K, 14 [16]), le « DC-6 » (K, 19 [20]), le « Super-Constellation » (K, 21 [23]) et le « DC-8 » (K, 23 [25]) – traduit également l'intérêt du poète pour le progrès technique et scientifique, qui vient occuper la place laissée vacante par la disparition des dieux. Cette victoire de la « carlingue » sur le « cardinal » se remarque dans l'omniprésence de la science dans le recueil, qui fournit un lexique et un thème à plusieurs des poèmes. Les descriptions reposent souvent sur des termes relatifs à la science, Beaulieu décrivant par exemple les « photons » du « visage » (K, 149 [151]) et « la vacuité des ceintures / d'électrons où [il s']appui[e] » (K, 76 [77]). Le sujet lyrique fait également état à deux reprises de ses lectures scientifiques :

tu liras sur l'étreinte
cosmique des atomes
sur l'accrétion des corps (K, 111 [107])

[...] tu lisais récemment
que la faible production

18. *Ibid.*, p. 213.

19. Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 66.

d'hélium semble indiquer
l'indivisibilité plus avant
que les quarks de bifurquer (K, 112 [109])²⁰

Comme dans ces deux citations, de nombreux renvois à la science désignent des particules invisibles à l'œil nu : « photons », « électrons », « atomes », « hélium » et « quarks » désignent tous de la matière élémentaire, c'est-à-dire infiniment petite, indétectable sans instrument extrêmement spécialisé. La référence étonnante à la physique des particules est particulièrement significative : elle indique que, dans *Kaléidoscope*, le domaine de « l'invisible » ne peut plus être associé au domaine du « divin », et elle fait écho à l'histoire de la science moderne et à son rapport ambigu aux sens humains.

Ainsi que nous l'avons indiqué en introduction, la science moderne s'est développée aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles à partir d'un rejet de l'expérience traditionnelle (l'expérience « commune », désordonnée, découlant parfois du hasard de la vie quotidienne) au profit de l'établissement de la méthode expérimentale, dont Francis Bacon a été un important représentant. Or dès ses débuts, la méthode expérimentale a, comme le rappelle Hannah Arendt, manifesté son « soupçon à l'égard des sens²¹ » et, plus on avance dans le temps, plus, écrit Giorgio Agamben, « l'expérimentation – qui permet le passage logique des impressions sensibles à d'exactes déterminations quantitatives, et par conséquent la prévision de futures impressions – répond à cette perte de certitude en transportant l'expérience autant que possible hors de l'homme : dans les instruments et dans les nombres²² », lieux de production du savoir. L'histoire de la science aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles consiste en la radicalisation de cette expulsion de l'homme, comme l'indiquent la naissance et le développement de la physique des particules, branche de la science exigeant des instruments et des techniques de plus en plus raffinés

20. Dans un entretien réalisé par Jean Royer en 1981, Beaulieu dit qu'« en ce moment, [s]es lectures sont d'un caractère scientifique, voire technologique » ; il ajoute qu'il « fréquente des livres de science vulgarisée mais aussi de sciences très élaborées : en physique théorique, en astronomie et en biologie moléculaire » et qu'« [o]n peut donc s'attendre jusqu'à un certain point qu'il y ait au moins des allusions à ces matières-là dans le[s] poèmes qui s'en viennent » (Jean Royer, « Michel Beaulieu : fasciné par le futur », *Le Devoir*, 31 janvier 1981, p. 19 col. 3).

21. Hannah Arendt, « Le concept d'histoire », dans *La crise de la culture. Huit essais de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « Idées », 1972 [1961], p. 76.

22. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 32.

pour continuer à produire du savoir et de la certitude. Au moment où Beaulieu rédige *Kaléidoscope*, c'est la création de l'accélérateur de particules Tevatron au Fermilab en Illinois qui occupe les physiciens²³. L'exemple du Tevatron montre que l'intuition théorique provient, évidemment, toujours de l'homme, mais sa validation, qui, elle seule, peut déboucher sur le savoir, nécessite des moyens de plus en plus impressionnants qui n'ont absolument plus rien à voir avec les sens humains. Le rapport entre la connaissance et la technique que celle-ci exige est inversement proportionnel : plus on avance dans le temps, plus les découvertes touchent l'infiniment petit et plus les moyens pour produire ce savoir doivent se faire grands. Autrement dit, nul besoin, désormais, de se méfier des sens humains, tant ceux-ci n'ont presque plus aucun rôle à jouer dans l'expérimentation et la production du savoir. C'est de cette manière que l'on peut affirmer, avec Agamben, que l'homme a été exproprié de l'expérience.

Le sujet poétique de *Kaléidoscope* reconnaît cette expropriation, lui qui étanche sa soif de connaissances par des lectures sur la physique des particules, mais qui ne cesse de se buter à l'impossibilité de « tout » connaître, et, surtout, à l'impossibilité de faire l'expérience de ce savoir relatif à l'infiniment petit : « tu ne connaîtras jamais tout / ni l'infime partie caché / derrière ton journal » (K, 90 [89]), écrit Beaulieu, découplant le vers de telle sorte que l'épithète « caché » puisse se lire, malgré son accord masculin, comme complément du syntagme « l'infime partie ». La connaissance que procurent ces lectures demeure désincarnée, le sujet poétique ne pouvant ni la mettre à l'épreuve ni en faire l'expérience directe par le biais de la sensation :

saura-t-on vraiment tout
mais dans quelles filières
dans quels circuits inconnus
la connaissance descendra

23. Cet immense accélérateur de plus de six kilomètres de circonférence permettait d'accélérer des protons et des antiprotons entrant en collision à une vitesse avoisinant celle de la lumière. En 1995, le Tevatron a permis d'observer la particule élémentaire « quark top » dont on ne pouvait jusqu'alors que postuler théoriquement l'existence (« The Tevatron : 28 years of discovery and innovation », Fermilab, département de l'Énergie des États-Unis, 5 juin 2014 ; disponible en ligne : www.fnal.gov/pub/tevatron/index.html, page consultée le 31 juillet 2020). Fermé en 2011, il a cédé sa place à un accélérateur encore plus puissant, le Grand collisionneur de hadrons (Large Hadron Collider, LHC), situé à la frontière franco-suisse. Cet accélérateur, dont la circonférence est d'un peu plus de vingt-six kilomètres, a permis de prouver l'existence du boson de Higgs en 2012.

-t-elle des vingt-six étages
de la tour appelée du savoir (K, 54 [57-58])

Comme le suggère la personnification, le savoir mène désormais une vie autonome, indépendante de l'homme et, *a fortiori*, une vie secrète, cachée (« filières », « circuits inconnus »). Le savoir est à maintes reprises représenté en hauteur : il est, dans le poème cité, retiré au sommet d'une tour – dont le nombre d'étages coïncide avec le nombre de lettres dans l'alphabet –, alors que, plus loin dans le recueil, le sujet poétique, plongé dans un souvenir d'enfance, se dit « fier de la soudaine / occasion d'étaler / *du haut* de [s]es neuf / ans [s]a connaissance / de la ville [...] » (K, 126 [124] ; nous soulignons). Toutefois, le passage à l'âge adulte ne générera pas l'accroissement des connaissances, mais plutôt le renoncement à l'ambition de « tout » connaître et l'acquiescement au « non-savoir », ce qu'illustre la récurrence du syntagme verbal « sans savoir » dans le recueil (K, 58 [61], 59 [61], 86 [85]). Le souvenir de l'enfant « possédant » la connaissance n'en habite pas moins le sujet poétique et teinte de nostalgie son rapport au temps présent, ainsi que l'exprime « entre autres villes 30 » :

celles dont tu ne palperas jamais
mieux qu'à travers leurs climats
pressentis tout au long des pages
relues le grain des pierres [...]
[...] tu erres sans motif
lances-tu dans un univers vide
tu tiens pour postulat cet énoncé
tu rêverais de te retrancher derrière
son indifférence dût-il perdre
sa capacité de s'ouvrir au hasard
si tu ne subissais les forces qui tuent
regardant au téléjournal ces hommes
qui reposent le soir en différé tu veux
tenir au loin la clameur que la clameur
cesse et tu te recroquevilles dans l'angoisse
en comptabilisant la somme des coïncidences
du plus lointain passé tu ne visiteras
pas les cités de l'espace tu ne remonteras
pas à tes origines tu ne verras pas
les derniers états de la matière jamais
tu ne sauras (K, 118 [114-115])

Alors que dans le poème où figurait l'enfant (K, 126 [124]) le découpage des vers autorisait à lire le substantif « connaissance » de deux façons (sans complément et avec le complément du nom « de la ville »), ici, le savoir s'absolutise et se déplace hors de la portée du sujet, qui adopte, comme dans « entre autres villes 1 », une position de retrait par rapport au monde (« retrancher », « en différé », « au loin », « recroquevilles »). L'« univers vide » désigne tout à la fois le rapport au quotidien du sujet poétique, un monde dépourvu de toute présence divine ainsi que le vide quantique, qui est aux fondements de tous les « états de la matière ». Le « vide » détermine ainsi triplement l'horizon du sujet poétique, et l'horizon spatial « bouché » évoqué précédemment se double d'une dimension temporelle, dont la négativité culmine dans l'assertion tranchante « jamais / tu ne sauras », qui clôt le poème. L'expérience moderne, celle qui débouche sur le savoir, semble à tout jamais hors d'atteinte pour le sujet et relève presque de la science-fiction, à l'image de ces « cités de l'espace » dont on ne peut que rêver. Le sujet poétique maintenant adulte semble dès lors ne pouvoir que renoncer à toute certitude et se camper dans le « non-savoir ».

Le corps expérimental du poète

Toutefois, entre les premier et dernier poèmes de la série « entre autres villes » qui prennent place à Montréal, le sujet lyrique entreprend une traversée de l'Amérique qui le conduit de New York à La Havane, en passant par La Nouvelle-Orléans. Contrairement à Montréal, territoire familier et intériorisé, la ville inconnue se présente comme un canevas vierge, un champ d'investigation neuf où le sujet s'essaie, comme l'écrivait Pierre Nepveu, à de « nouveaux modes de présence²⁴ ». Se détournant des « cités de l'espace » (K, 118 [115]), le sujet poétique entreprend, entre le début et la fin de la série, un véritable mouvement de *descente* dans la ville, qui reprend à plus petite échelle l'atterrissage de l'avion dans « entre autres villes 1 ». Dans les poèmes suivants, le sujet poétique part à la recherche de ce qui lui permettrait de « reprendre / pied » (K, 120 [117]) dans le réel, projet exigeant un véritable face-à-face avec la ville. L'expression « reprendre pied » fait signe vers une appréhension sensible, matérielle, à échelle humaine de la ville, une appré-

24. Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 17 col. 2.

hension qui ne repose plus sur une perception globale de la ville, mais sur de véritables « pratiques d'espaces²⁵ », pour citer les termes de Michel de Certeau. Dans *L'invention du quotidien*, le philosophe et historien définit la ville comme un concept, un système, instauré par un « discours utopique et urbanistique », qui agit sur trois plans : « la production d'un espace *propre* » ; une organisation du temps qui débouche sur un « non-temps », une synchronicité parfaite ; la « création d'un *sujet universel* et anonyme qui est la ville même²⁶ ». « Ville-concept », ville des architectes, des urbanistes et des cartographes, elle constitue pour de Certeau un « simulacre "théorique" » (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques²⁷. Les cartes et plans des experts sont du même ordre que la vue qu'un sujet peut avoir d'un édifice panoptique, ou, comme dans *Kaléidoscope*, de la vue totalisante qu'a le sujet à partir de l'avion qui survole Montréal (« entre autres villes 1 »). Cette vue est, comme l'écrit de Certeau, celle de

[c]elui qui monte là-haut [et qui] sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la *fiction du savoir*²⁸.

Descendant de l'avion, le sujet poétique abandonne ce « regard de Dieu », rejette cette « fiction du savoir » : rares sont en effet les poèmes, dans le reste du recueil, où la perception de l'espace prend forme à travers une vue panoptique. Le sujet poétique ne prend que très ponctuellement la position d'un observateur omniscient donnant une vision globale de la ville. Ce sujet est bien plus souvent immergé dans la ville, la foule anonyme, et n'offre que des vues partielles, des fragments isolés d'espace urbain à partir de « pratiques d'espaces ». La ville s'écrit ainsi dans *Kaléidoscope* par asyndète, l'espace urbain n'étant représenté que par des morceaux qui résistent à toute tentative de synthèse.

25. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, I : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 1990 [U.G.É., « 10-18 », 1980], p. 137.

26. *Ibid.*, p. 143.

27. *Ibid.*, p. 141.

28. *Ibid.*, p. 140. Nous soulignons.

Cette pratique de l'espace met en relief la matérialité de la ville : Beaulieu décrit maints immeubles (gratte-ciels, hôtels, cafés) et semble fasciné par les frontières physiques qui délimitent certains secteurs de la ville (murailles, ponts, rues, etc.). Le poète s'attache notamment à redonner à la ville tout son « poids », évoquant tantôt un « canal / où s'appesantit le pont » (K, 48 [53]), tantôt « l'espace disparu sous le poids / de la brique » (K, 124 [122]). Le séjour en Amérique de Beaulieu fournit dès lors l'occasion de réinvestir le domaine du sensible, de redonner, comme l'écrit Frédéric Rondeau, à la « perception sensible plutôt que raisonnée²⁹ » droit de cité, et ce, en accordant une attention particulière à la matérialité de la ville, laquelle oblige en retour à expérimenter la matérialité du corps du sujet qui s'y déplace. Au fil des poèmes, le sujet « reprend pied » dans la ville et prend conscience de la matérialité de son propre corps, de ce « corps grave » figurant dans le titre du recueil, syntagme qui, comme le note encore Frédéric Rondeau, renvoie à la formule vieillie « utilisée en sciences pour désigner l'inéluctable soumission de la matière à la gravité³⁰ ». Le corps du sujet poétique devient ce « corps grave », Beaulieu faisant notamment référence à plusieurs reprises à l'attraction du corps vers la Terre. Alors que dans « entre autres villes 1 », le « tu » sentait « à peine » l'avion atterrir, plus loin dans le recueil, ce même sujet, à bord d'un train ou d'une voiture, porte attention au corps qui s'« enfonc[e] » contre « les parois du siège », qui « craquent » sous ce poids (K, 45 [50]). Le sujet n'est plus un « Œil solaire », mais un véritable corps « expérimental », un corps soumis à la force gravitationnelle : ce sujet accueille désormais toutes les sensations, agréables ou non, se « coul[ant] fauve » entre les « cuisses magnétiques » d'une femme (K, 64 [66]), parfois assailli par « la soudaine détresse / d'être ce corps ces jambes » (K, 90 [89]). Le sujet poétique « risque » son corps, livrant celui-ci, comme l'indique le sous-titre du recueil, aux « aléas » des villes et de la vie, à la succession des liaisons et des déliaisons de la matière, à ces « incidents très réels dont l'enchaînement / nécessite notre existence / et notre dissolution » (K, 29 [32]).

Le corps représente donc le lieu où semble se profiler la possibilité d'une refondation de l'expérience à partir d'une expérimentation qui s'oppose à la méthode scientifique moderne, méthode rigoureuse et

29. Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 87.

30. *Ibid.*, p. 132.

ordonnée se déployant à partir d'une hypothèse qu'on tente de vérifier. L'expérimentation beaulieusienne remet plutôt en circulation l'idée de l'aléatoire contenue dans l'expérience traditionnelle telle que définie par Agamben. L'expérimentation procède en effet chez Beaulieu d'une sorte d'« anti-méthode » fondée sur le hasard : le sujet lyrique « procéd[e] par intuition » et « n'[a] de [s]es tâtonnements / qu'un aperçu pour le moins / sommaire [...] » (K, 104 [100-101])³¹. La ville constitue le canevas où le sujet poétique se livre à cette expérimentation « pure », détachée de toute entreprise de savoir qui ne reposerait pas sur les sens, sur ce que le corps « absorbe » de ces déplacements aléatoires dans les cités américaines. La prépondérance des références aux moyens de transport dans le recueil fait des sensations de ce sujet qui traverse le paysage auquel le poète accorde peu d'importance – le lieu ayant moins d'importance que le mouvement du corps dans le paysage – le centre de gravité du poème. Dans « entre autres villes 3 », le paysage va même jusqu'à se dissoudre dans l'avancée du train qui emporte le sujet poétique vers une autre destination :

tu t'endors à peine passé
le pont dans l'une et l'autre
direction fi donc
du paysage tu viens
d'arriver les vêtements tirés
sur les membres le cuir chevelu
te démange tu prendrais bien
un grand bol de café (K, 44 [49-50])

Entre le départ et l'arrivée à destination, le sujet n'aura perçu que le mouvement du train qui traverse une frontière (le pont) : il n'aura « rien / vu » (K, 21 [22]), comme l'indique un autre poème de la série. La voiture reproduit un rapport au paysage analogue à celui du train, puisque le sujet « contourn[e] » parfois les villes « sans mettre le pied dehors » (K, 19 [20]). Le train et la voiture s'ajoutent aux autres « non-lieux » que représentent divers espaces impersonnels tels que les aéroports et les chambres d'hôtel où le sujet se soustrait à la ville en

31. *Kaléidoscope* se refuse par là aux codes littéraires traditionnels du récit ou du journal de voyage. Aucune date et presque aucun toponyme ne sont cités : nulle indication ne permet de reconstituer un itinéraire ou une chronologie, Beaulieu ne donnant qu'un « aperçu sommaire » de ses déplacements. Le lecteur peut parfois, par divers indices, deviner l'endroit où se trouve le sujet poétique, mais, de manière générale, les villes se fondent dans une indétermination générale.

attendant de repartir vers une autre destination. Certaines villes américaines s'apparentent ainsi, dans le recueil de Beaulieu, à ce que Marc Augé décrit comme un « non-lieu », à savoir « une immense parenthèse », un « nulle part » au sein duquel « coexisten[t] d[es] individualités distinctes, semblables et indifférentes les unes aux autres³² ». C'est le cas, entre autres, de La Nouvelle-Orléans, défigurée par « l'attraction touristique » et « l'exploitation du légendaire » (K, 83 [83]). Or la prépondérance et l'extension du non-lieu dans *Kaléidoscope* – l'Amérique tout entière y finit par s'apparenter à cette « immense parenthèse » dont parle Augé³³ – permettent au sujet poétique de recentrer son attention sur son propre corps, sur les sensations de ce « corps grave » qui traverse le continent nord-américain.

« L'œil attentif »

Dans *Kaléidoscope*, le non-lieu autorise l'émergence d'une temporalité particulière, fruit de cette « relocalisation » des sens du sujet poétique. Les moyens de transport, variété particulière de non-lieu sur laquelle le poète insiste, fournissent la possibilité de détecter plus aisément les forces qui agissent sur le corps, comme lorsque le train ou la voiture accélèrent ou freinent brusquement. Ces rapides changements de vitesse permettent au sujet d'expérimenter, à partir de son propre corps, ce qu'on nomme en physique la masse inertielle, qui « mesure la résistance qu'oppose le corps à toute accélération ou à toute modification de l'état de mouvement³⁴ ». Les moyens de transport représentent également des frontières séparant le corps du paysage, permettant ainsi à de multiples souvenirs de resurgir dans la conscience du sujet poétique :

32. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La librairie du xx^e siècle », 1992, p. 139.

33. L'Amérique de Beaulieu ne chante plus : les « boîtes de jazz / [...] se sont tuées » (K, 23-24 [26]) comme ne sonne plus « la cloche du glas de jadis » dans la « cathédrale » où se faisait entendre « le prêche au nom de la liberté » (K, 57 [60]). Le grand rêve américain n'appartient pas au sujet : les voix qui lui parviennent n'évoquent plus de grands idéaux américains tels que la liberté et la démocratie, mais définissent plutôt un territoire hostile au sujet d'énonciation, lui qui « rentre[e] au motel à peine / la nuit tombée / en attendant de reprendre la route / au plus câlissant » (K, 85 [84]).

34. Marie-Ève Boulanger, « Masse inertielle ou gravitationnelle ? », *La physique en ligne*, cégep de Sainte-Foy, 2009 (disponible en ligne : babel.cegep-ste-foy.qc.ca/profs/rfoy/articles/masse/, page consultée le 31 juillet 2020).

et tu te souviens ne disait-elle pas
 qu'un jour lointain tu la retrouverais
 sans l'apercevoir autrement
 qu'en filigrane à ton désir
 et qu'elle te poursuivrait
 dans les tunnels où ton angoisse
 te mène [...]
 [...] quand le train crisse
 entre deux gares à chaque arrêt
 tu évalues les risques la répartition
 du territoire le nombre de banquettes
 occupées les passagers qui restent
 debout sans interrompre le fil
 de la conversation les mots t'échappent
 tu renoues avec le présent le passé
 les inévitables bifurcations du devenir
 ignorant du lendemain de l'heure
 de la minute même ici qui fuit
 de gare en gare jusqu'à ta destination (K, 27 [30])

L'expérience du non-lieu crée dans l'espace-temps une brèche au sein de laquelle le sujet peut entrevoir ce «elle» désormais disparu, tout comme il peut «renoue[r] avec le présent le passé / les inévitables bifurcations du devenir». Dans cet intervalle spatio-temporel que constitue le voyage en train, le temps, comme donnée objective, rationnelle, extérieure au sujet, continue d'échapper au «tu» poétique («ignorant du lendemain de l'heure / de la minute même ici qui fuit»), mais celui-ci parvient tout de même à une connaissance «subjective» de la temporalité, à une connaissance de *sa* temporalité, de sa propre position dans le temps. Le sujet ne se situe pas dans un «non-temps», mais dans une sorte d'ubiquité temporelle éminemment subjective. Au terme de *Kaléidoscope*, le corps du sujet ne se mue pas en cet «Œil solaire», ce «regard de dieu», dont parle Michel de Certeau, mais plutôt en un «œil attentif» qui peut désormais embrasser la trajectoire toute singulière, tout aléatoire, d'une vie :

celle où tu reviens au bout
 du compte des voyages des séjours
 plus ou moins longs dans les influx
 d'images *l'œil attentif*
 à ne rien perdre le corps grave (K, 119 [115]; nous soulignons.)

Cet «œil attentif», métonymie du «corps grave», devient un véritable *sujet* d'expérience chez Beaulieu. L'œil reçoit en effet les «influx / d'images», syntagme qui évoque l'idée, comme dans le cas de la gravité, d'une force agissant sur les corps. Plus encore, ce syntagme met l'accent sur la succession, voire l'entrechoquement des images, indiquant que c'est le mouvement des images, et non leur contenu, qui intéresse le poète, ce que Beaulieu explicite dans un autre poème :

tu vis tu circules tu ne regardes
tout que de très loin les images
mouvementées dont la réalité
t'indiffère en te gavant tu passes
à autre chose (K, 72 [73])

Ces vers laissent entendre une certaine ironie quant au rapport qu'entretient le sujet au monde, rapport qui se décline sous le signe de la consommation excessive («en te gavant») et de la distance («tout que de très loin»). Toutefois, c'est précisément à partir de cette distance, de cet intervalle entre soi et le monde, qu'advient le poème chez Beaulieu : celui-ci recrée le mouvement des images dans le poème, entremêlant sans cesse ce qui est «vu³⁵» à ce que ces visions font surgir, aboutissant ainsi à une perception «kaléidoscopique» du monde.

Comme le kaléidoscope, tube à miroirs qui reflète la lumière pour produire un nombre infini d'images, «l'œil» absorbe chez Beaulieu les images qui lui parviennent au cours de ses déplacements et les reconfigure dans le poème. Cet œil diffracte ces images pour faire apparaître des lieux et des personnes appartenant à une temporalité qui n'est pas celle du présent de la perception, comme dans «entre autres villes 2», où le sujet poétique «aper[çoit ...] / [...] en filigrane à [s]on désir» (K, 27 [30]) le visage d'une ancienne amoureuse. Important dans toute l'œuvre de Beaulieu, le syntagme «en filigrane» désigne un mode de vision lié à l'intervalle et renvoie également, par son lien avec l'univers de la typographie, à une certaine conception du travail poétique : à l'image de ces lettres que l'on fixe sur la forme qui recevra la pâte à papier et dont la marque apparaît ensuite «en filigrane» sur la feuille, c'est à travers cette masse de détails, souvent banals, qui peuplent les poèmes longs et denses de *Kaléidoscope* que se donne à lire une

35. En 1989, cinq ans après *Kaléidoscope*, paraissait un recueil posthume de Beaulieu intitulé *Vu*, présentation par Paul Bélanger, préfaces par Patrick Coppens et Bernard Noël, Montréal / Pantin, éditions du Noroît / Castor astral, 1989.

« expérience », terme qui s'entend ici aussi bien au sens de l'expérience traditionnelle décrite par Agamben qu'au sens d'une « expérimentation » scientifique, le corps du sujet se prêtant à l'observation de phénomènes physiques tels que la gravité. Beaulieu « réintègre » ainsi l'homme dans l'expérimentation, mais cette réintégration ne peut se faire qu'au prix d'un renoncement à la certitude absolue, à la « fiction du savoir » décrite par Michel de Certeau.

Dans un entretien réalisé en 1981, cité par Frédéric Rondeau, Beaulieu disait envisager la poésie comme une « science intuitive, un moyen de connaissance intuitive, par opposition à la science qui serait un moyen de connaissance rationnelle³⁶ ». Trois ans plus tard, avec *Kaléidoscope*, Beaulieu est parvenu à donner toute sa portée à cette idée d'une « science intuitive » : le sujet lyrique y entreprend une traversée de l'Amérique pour ainsi dire « sans méthode », c'est-à-dire qu'il abandonne son corps à l'expérimentation « pure », focalisant son attention sur le mouvement et les sensations du corps. Les croyances et savoirs extérieurs au sujet sont congédiés au profit d'un investissement sans égal du domaine du sensible : la culture européenne et la croyance religieuse sont rejetées au début du recueil, tandis que la science moderne, et plus particulièrement la physique des particules, même si elle fascine manifestement le poète, apparaît d'abord comme un vecteur d'expropriation, au sens où elle s'occupe de l'infiniment petit, de l'invisible, de tout ce dont le sujet ne peut, en somme, faire une expérience directe. Le sujet poétique recentre en ce sens son attention sur son propre corps, sur les « aléas » de ce « corps grave » qui traverse l'Amérique à bord d'avions et d'autres moyens de transport. Ces non-lieux forment des « parenthèses », des brèches dans l'espace-temps, qui autorisent la saisie empirique de phénomènes physiques comme la force gravitationnelle et la masse inertielle, et permettent la focalisation sur « les influx / d'images » qui parviennent jusqu'à l'« œil attentif / à ne rien perdre » du sujet poétique.

En raison de son ancrage dans le corps du sujet poétique, l'expérience dans *Kaléidoscope* ne peut déboucher sur un savoir parfaitement objectif, qui accorderait une autorité inébranlable à son producteur, mais elle génère néanmoins une connaissance particulière de ce corps et de sa position dans l'espace et dans le temps. Cette connaissance

36. Entretien avec Jean Royer, « Michel Beaulieu : fasciné par le futur », *loc. cit.*, p. 19 col. 5 (cité par Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 87).

s'actualise dans l'écriture, lieu où se trouve, dans une certaine mesure, validée et objectivée l'expérience du sujet, puisque l'écriture permet de la rendre tangible et transmissible, et ce, notamment par une technique d'écriture visiblement maîtrisée, ce dont témoigne l'architecture savamment élaborée du recueil ainsi que la composition étudiée de chacun de ses poèmes. En ce sens, l'écriture, technique à laquelle il est maintes fois fait référence dans *Kaléidoscope*, répond à la science : loin de représenter uniquement un objet de fascination pour le sujet lyrique, la science détermine finalement chez Beaulieu un « art de faire », une poétique, où viennent se réconcilier l'expérience traditionnelle et l'expérience contemporaine définies par Agamben : la vie quotidienne, banale et répétitive, fournit au poète matière à expérimentation, dont l'écriture permet aussi bien la formalisation, voire la modélisation, que la transmission.