

Urgences



Conjonction d'insubordinations

Paul Chanel Malenfant, *Coqs à deux têtes*, Montréal, La Nouvelle Barre du jour, 1987, 58 p.

Élisabeth Haghebaert

Number 17-18, October 1987

L'esprit des lieux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025435ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025435ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (print)

1927-3924 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Haghebaert, É. (1987). Review of [Conjonction d'insubordinations / Paul Chanel Malenfant, *Coqs à deux têtes*, Montréal, La Nouvelle Barre du jour, 1987, 58 p.] *Urgences*, (17-18), 203–207. <https://doi.org/10.7202/025435ar>

Tous droits réservés © Regroupement des auteurs de l'Est du Québec, 1986

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Paul Chanel Malenfant: *Coqs à deux têtes*, Montréal, la nouvelle barre du jour, 1987, 58 p.

Conjonction d'insubordinations

Les ouvrages de l'esprit sont [...] de petites âmes errantes que l'on acquiert pour un prix modeste.

Jean-Paul Sartre, Qu'est ce que la littérature?

De plume et de langue, à propos

On sait depuis Mallarmé qu'il appartient à la sagacité du lecteur de mettre les choses en scène. On rêve donc, pour parler de *Coqs à deux têtes*, d'une écriture déliée, directe et allusive comme celle de Paul Chanel Malenfant (*le fils a des dons pour les langues/de feu*)(p. 21). Coups de sang et coups de becs, traits d'encre et de plume - pour effacer ceux qui s'en vont ou s'envolent? - *trait de rimmel*(p. 33) et traits d'esprit: comment saisir l'insaisissable (le volatil)? Entrer dans la danse? Où apprend-t-on la légèreté?

Cet étincelant petit ouvrage possède l'art, la manière et le lecteur. Comme chez Michaux, mais à la manière Malenfant, «tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose». Cela tient de la prestidigitacion: *Au lieu de jouer le fils jingle, disait - elle*(p. 54). Ici la boîte à outils de «l'horrible travailleur» se mue en sac à malices. Tel *Alice aux merveilles*(p. 25) en effet - à métamorphoser le familier en extravagant, et vice-versa - avec ses *salamalecs*(p. 58), son savoir-faire et son irrévérence, il nous ferait croire que tout ce qui brille est en or. De la blquette - *Guimauve bleue*(p. 52) - à la langue verte (des obscénités enfantines audibles en infratexte), dans le tourbillon et le flux miroitant des mots, des sons, des sens, des couleurs et des saveurs, *Figures de danses et figures de phrases*(p. 23), il donne la berlue et bien sûr il intrigue. *Il faut voir*(p. 23) com(m)e.

En suite, à contresens

Inversant en mot d'ordre *cette peur dite fille/de tomber en enfance*, qui apparaissait dans *Les noms du père* (Noroît, 1985, p 13), *Coqs à deux têtes* se signale par le tonique de sa tonalité. *Make up: ma mère change de peau* (p. 7): lieu d'échange épidermique ou textuel - maquillage ou fiction - verbal ou substantif - le mot, pris comme (au) miroir aux alouettes de la polysémie translinguistique, claque comme une injonction (Wake up!) la langue bifide (langue de vipère?) mise en joue, d'entrée (tongue in one's cheek, pour dire ironiquement). Le code est dans le texte, *Face-à-mains et je vois sa nuque/inversée, le monde à l'envers, à nu* (p. 27), défi au «bon» sens, reste à lire.

Dès l'incipit donc, se renouvelle cette *pensée de la peau* présente dans *En tout état de corps* (Écrit: des Forges, 1985). Ici cinquante-deux petits textes peaufinés composent le recueil, comme autant de (tours de) cartes à (dé)jouer (*les cartes en éventail sur son visage: fragments et phrases*

froissées)(p. 45): une partie de l'oeuvre, à inscrire dans une politique de continuité. Sous la forme dialectique du même et de l'autre, c'est l'art de la variation qui s'énonce. Quel que soit le prochain livre de Paul Chanel Malenfant, on peut augurer que, d'après la nature et la fonction emblématique de son curieux titre fondateur, figure de girouette à faire tourner le vent, **Coqs à deux têtes**, puisant son renouveau aux sources du passé, occupera une position stratégique dans l'ensemble de la production de l'auteur.

L'énigme: entre d'eux

Énigmatique en effet ce titre: venu de quelles réminiscences, porteur de quels mythes personnels, de quelles provocations de sens? Chimère surgie d'un bestiaire enfantin abritant ici une vingtaine d'animaux plus ou moins exotiques, il évoque **L'aigle à deux têtes** et Cocteau, mais aussi bien sûr le calque dérisoire («cocass'», pour singer Joyce) et gaulois de Janus. Une seule certitude: son ambiguïté, qui se perpétue dans le détail du texte. Art de la fugue? *Sur la pointe des pieds je suis ailleurs, intervalle*(p. 31). Inutile d'ergoter, la force d'impact de son pouvoir suggestif provient de la pluralité des possibles et de leur combinatoire, qu'offre la figure ici plurielle du double, dont la réplique se trouve iconisée dans l'*X des baisers*(p. 55). Ce n'est pas tant la réponse qui importe que la prolifération des questions qu'il génère. C'est du sens potentiel qui convoque une lecture polydirectionnelle.

La fréquence des conjonctions («et» et «ou») et de la préposition «entre» signes grammaticaux du lien et de la scission, remplissant - au même titre que le *Refrain*(p. 52) dans le chant - le rôle ambivalent de «brisures» (jointure et cassure) dans l'écoulement fluide de la pensée, placent le texte en situation apparente d'indécision; *je rêve ou raisonne*(p. 20), autant que l'emploi des verbes signifiant l'hésitation: *J'imagine qu'elle hésite entre chambre et septembre/entre lavande et patchouli, j'hésite entre l'avis de décès/et la faute de syntaxe*(p. 23).

En suspens de sens, la phrase balance et tangué, ne sachant sur quel pied danser «*de guerre, las le fils n'entend pas la danse*»(p. 43). En équilibre entre ses paumes ma mère pense(p. 31). Poussant à l'extrême ce procès, jusqu'à la disparition des mots «vides», juxtapositions, superpositions et ruptures inattendues subvertissent le sens dit commun en faisant éclater les clichés dont l'imaginaire tire son matériau. Sans plus de retenue les mots glissent et culbutent, son et image, d'une expression à l'autre: *Larmes de vin à l'oeil les mots dans sa bouche/fondent deux gouttes d'eau tu ressembles/à ton père qui, montrant son jeu, du regard/te fusille*(p. 36) [...] *peau d'ange et l'eau à la bouche bée*.(p. 15) Alors, comme le décrit Ricardou, «les mots deviennent des centres d'irradiation sémantique qui, sous la croûte de leur sens immédiat, tendent à recomposer entre eux, de proche en proche, les relais d'un langage sous-jacent, libre et mobile, où jouent toutes manières de sens seconds»: *Oui j'irai en enfer amen tu le veux/Oui j'irai en enfer amen-tu le veux*.(p. 79)

Tout semble concourir à indiquer que ce qui compte dans ce texte est moins le sens des phrases que le mouvement du désir, la pulsion, dont il procède: *Leçons de rythmes de choses*(p. 43), la recherche de la coïnci-

dence, l'unité perdue, entre les faits et les effets (les fêtes?) de langue. Quel plus efficace exemple de métaphore du travail d'écriture en action?

Oeuvre d'imagination en oeuvre, entre journal et fiction, **Coqs à deux têtes** se dénuade en démasquant ses propres masques, se comporte en métapoème: *Né bleu, le fils a un défaut de langue* (p.12 et au pluriel p.20), *j'échange la faute d'orthographe/contre le péché originel*(p.52). Mais, sous couvert d'une autoréflexivité distanciée, s'il réactive sur le mode de l'ingénuité volontaire (n'est pas «bleu» qui veut) le propos de Mallarmé pour qui «le vers rémunère le défaut des langues» - ce n'est, semble-t-il, que pour mieux afficher une pensée qui toujours s'esquive sous des identités variables. Comme si un trop plein d'arrières-pensées interférentes venaient la perturber. Le jeu des pronoms personnels (il/tu/je) en trois personnes(p. 18), exhibant les multiples personnages invisibles et divisés qui animent la vie secrète du texte (ceux qu'il a dans la peau), exige le détachement, le recul. Discours direct et indirect s'annulent. Aussi onirique qu'ironique, ce monde obéit à une logique associative qui, à travers le défi à la syntaxe - *Ecorchée viv*(p. 50) - et les turbulences sémantiques et autres, conteste et cherche à mettre en désordre un ordre établi.

Cacophonie et généalogie

Une langue unique éclate en un monologue nombreux, s'écarte en plusieurs voix qui se superposent, résonnent et s'enchevêtrent. *A tâtons ma mère/ressasse sa mémoire du temps que j'étais/fille, vernis à ongle fuchsia et eau de pâques*(p. 47). Père, mère, fils, soeur ou «filles», au jeu des familles les cartes sont brouillées, au point que du *poult-de-soie*(p. 7) (l'époux de soi?) au *perroquet*(p. 42) (cockatoo: un coq atout?) toutes identités mise en doute, on ne sait qui parle de quoi. Inutile de chercher à démêler le grain du vrai de la paille du faux dans ce roman familial murmuré en filigrane: *des allusions*(p. 22), *des couleuvres*(p. 49). Qu'importe. L'écriture lui donne sa réalité. Au lecteur de combler les silences. L'histoire n'est que prétexte provocateur d'*effets de langue: ça excite, l'histoire intime, les traces/du désir et la haute fidélité des morts/ sur une place publique.*¹ L'intéressant serait d'observer, d'un livre à l'autre, les variations infimes - *le fils est aux détails*(p. 27) - de cette longue phrase inlassable, ce ressac de mémoire, qui s'écrit depuis l'origine: *Toujours jamais la même phrase la...*(p. 19), *l'histoire se répète*(p. 23).

De même, sans doute serait-il profitable, au chapitre des histoires de parentés, de rechercher les origines du texte, sa généalogie, dans les traces de consanguinité littéraire et populaire, la chaîne des *ancêtres*(p. 57) dont il est criblé: des **Contes de ma mère l'Oye** aux lectures de boudoir, des chansons de l'enfant au tambour à l'enfant do (d'O?), de la collection des Deux coqs d'or à la collection de la Pléiade, d'Hector Malot à Joyce, de Verlaine à Mallarmé, de Lautréamont à Anne Hébert ou Baudelaire, Verne, Lewis Carroll, Eluard, Rimbaud, Michaux, Leiris, Giguère, etc.² Innombrables sont en effet les connivences, allusion ou coïncidences, qui transparaissent. Passé aux forges d'écriture de Paul Chanel Malenfant, que *l'héritage*(p. 41) à débutsquer dans les dessous de l'interlexte soit plaqué - *En famille*(p.57) -, transmuté, ou subverti, il en ressort une langue neuve, inimitable.

Mine de riens: corps et âme, question d'être

Usant de l'ironie donc - dans son sens primitif d'interrogation - ce parler liminaire, comme l'av(o)eu de déraison contrôlée qu'affiche le propos du recueil, en est un qui permet de relancer sur le mode désinvolte - *Peau neuve sans écailles ni chagrin*(p. 15), *le fils a un cheveu* (un «je veux»?) *sur la langue*(p. 23) - la question de l'être dans son rapport au réel, au tangible - *Du solide, dit-elle*(p. 18) - et au langage, l'insaisissable dont tout chose s'absente. *Je mâche/les mots serpents à sonnettes et chinoiserie/le fils se vide le coeur car sa mère,/kimono et peine perdue, est une momie*(p. 33): sous le jeu de mots, le constat, mine de rien. Car l'inanité habite et anime le recueil, en fait l'objet, un objet: *Du néant*(p. 54), *Coups de reins figures de danse rien/à faire*(p. 17). On n'explique pas l'évidence. Sous ses airs rieurs, le texte reste grave, face au silence infrangible, une inquiétude subsiste: *Du dedans au dehors la nuit/est toute noire et Dieu, nulle part/à la dérobee je dis deuil, je dis/éternité et la pierre ne répond pas*(p. 24).

Pensée de corps (ce qui se délite): *Ce qu'il a derrière la tête, brillante/juste des idées de peau qui colle à la peau*(p. 17). La peau, est-ce là où la pensée prend corps : *Dans quelle partie du corps, la pensée?*(p. 11) ou n'est-ce qu'un appeau dans un jeu où les dés sont pipés?

Texte et sexe s'énoncent (demeurent) comme les deux axes majeurs (les plus visibles) sur lesquels se greffe l'ensemble de l'opuscule, d'une seule coulée saccadée. Le sexe figure la première énigme posée à l'esprit: premier objet de convoitise et de désarroi, il renvoie à l'origine de l'idée de mort, inscrite dans la langue: *je me donne ma première petite mort*.(p. 48) Trahit-il qu'il paie, maudit en substance, en mots pris pour argent comptant (*La peur/est bleue*)(p. 45). Le corps est mort, vive le texte, le langage même est (phonétiquement et sémantiquement) sexuel, l'acte de papier, pulled at four pins. *En son absence je dis le mot sexe*(p. 53). Les mots se modèlent pour réconcilier le corps et l'esprit - le sensuel et le spirituel: l'âme? - jusqu'en ses extrêmes puisqu'ici deux ou trois mots sur fond d'érotisme et d'anagramme, suffisent pour parler du sexe, des anges et de l'âge d'or (ou de l'ogre, au choix): *les organes les oranges/roses*(p. 9).

Sous la torture

Qu'elle raille ou déraille, ingénue ou libertine (quand, en italiques: *goulue lapée*(p. 16), elle se libère), cette écriture-là, dans son désir de retour à la matrice de la langue première (celle d'avant l'écrit, les règles et les interdits des Ecritures et de la bienséance), d'une torsion ou *torture des syllabes*(p. 16) projette en éclats et saillies l'histoire d'un temps mythique où (en toute innocence?) les sons et le rythme - la danse - précèdent le(s) sens: *Go./Mort*(p. 18), *Je pense qu'un jour j'irai loin jusqu'au bout/de mon souffle à en mourir: dans le ventre/de mon père,j'imagine que ça sent le soufre/le cèdre et les oranges*(p. 54).

De là ce télescopage d'*Histoire en queues de poisson*(p. 51), *sans queue ni tête* (p. 33): cock-and-bull stories, «gamineries» (au sens mallarméen), coqs-à-l'âne ou *serpents à sonnettes* (penser sonnets ou sornettes) pour dire l'équivoque ou l'insensé du langage. A quoi bon alors encore parler

d'artifices et de prouesses techniques à propos de **Coqs à deux têtes** (sinon pour réciter avec gourmandise: paronomase, anaphore, antanaclase ou écholalie, comme on dirait escalier, charabia ou coquecigrués)? Au-delà de leur brillant, l'intérêt que ces procédés présentent est de transposer le sens qui nous échappe - réserve de l'auteur -, occulté par diffraction, en montrant, par les distorsions et effractions qu'ils imposent, les sens latents qui se dissimulent sous le manifeste: plaisir du jamais totalement caché et du jamais complètement dévoilé.

Vers tango

Livre d'images(p. 55). *Etat de crise* (p. 37): pas de sous-titres, seulement le vers, pour dire, parodiant Mallarmé, que «Le vers est partout», serpent glissant dans les lézardes du temps qui passe. Thématique parallèle - maquette-âge?, infra-action? sémantiquement enclose, sous le signe de la mue, dans la circularité du recueil, le temps va *tan-go*(p. 7), *l'an-guide* (an: cinquante deux semaines), *Chic-ago*(p. 46) nostalgique. Conjuguant passé (cette autre peau qui colle à la peau) et présent sous le signe (pudique: *rougeole*, de la maladie d'enfance et de l'écart (les cartes), des indices (dés faux?) se fauillent: éléments éparés d'un constat discrètement efficace, à prendre et à laisser pour ce qu'ils sont, des repères jouant à s'annuler entre eux: *Quarantaine n'a pas de flagrant délit*(p. 37). De même, l'emploi presque exclusif de l'indicatif présent affirme, par le refus délibéré de la réflexion temporelle qu'il implique, l'adéquation des moyens au propos: preuve par défaut d'un retour à un temps libéré des concepts (*je gagne du temps*)(p. 32) Temps d'avant le péché d'être, dont la mémoire signale la perte (*le fils perd la mémoire*)(p. 42) à travers les répétitions et variantes qui le scandent: *Je descends/de l'arbre du bien et du mal,/à bras le corps, et pomme d'Adam et/pomme d'amour*(p. 49). *Je me ronge les ongles sur l'idée/de Dieu le père et sur la côte d'Adam*(p. 54).

Sans rime, ou à double queue: *des tangos et des burns à Chicago*(p. 51) libéré des contraintes syntaxiques et des conventions de la ponctuation, *A toute volée la cuisse haute*(p. 8), le vers sémantiquement débridé *-jarretelles au cou des cuisses, des animaux*(p. 29) enjambe et superpose les sens à plaisir: *vers en pied de nez pied d'alouette*(p. 21). Partout dans les bribes de récit fossile, les anecdotes et les confidences en ombres chinoises, il (s')insinue. L'histoire du texte donc, le récit, le corps du texte, s'écrit de tête(p. 51), à tue-tête, *abstraite et toute nue, ma mère*(p. 7), en mémoire du corps. Parler, écrire, n'est-ce pas - dit l'Oulipo - dès le début abstraire?

Du tout et des riens

Pourtant, tout cela se passe parmi les événements fortuits du menu quotidien: *j'écris avec des pattes de mouches de petites/histoires de mort de zestes de citron*.(p. 50) *Aujourd'hui l'ordinaire du jour/la mortadelle ou l'huile de ricin*.(p. 26) des riens pêle-mêle, désarmants de naturel, énoncés sur l'air de l'évidence, pour arrimer le souvenir d'une émotion. Toutes impressions de surface également imprimées dans la mémoire des mots et de la chair: *Teinture d'iode sur une écharde*.(p. 14) Les choses de la vie défilent *Comme au cinéma*.(p. 26) gestes, instantanés d'une femme à sa toilette ou à la cuisine, évocations de l'horoscope et de l'histoire sainte, rêves, peurs,

maux, scènes, silences, jeux, tous issus d'un univers de substances concret et fluide, fait pour être entrevu et ressenti: *Bleu de lessive et coulis de framboises*, [...] *le monde est en saveurs*, (p. 39) rendant le monde soudain proche de la parole.

«Certains plaisirs se croquent comme un bonbon» écrit France Huser. *Coqs à deux têtes* est de ceux-là, il faut savoir savourer (*ma mère/de phrases s'enivre de voyelles de lilas*, (p. 34) en écoutant *les mots qui résonnent*, (p. 21) les mots qui se font la nique ou la cour(se): une histoire d'amour (des mots) à l'envers du temps, un livre inactuel et sur-actuel donc.

1. Paul Chanel Malenfant: «De tels effets de langue», *La nouvelle barre du jour*, no 175, avril 1986, p.15.
2. Éléments les plus apparents à première lecture. Il faudrait aussi mentionner, par exemple, *Le tambour* de Günther Grass.

Elisabeth Haghebaert



Heiner Müller: *Hamlet-machine* précédé de *Mauser* et autres textes, (traduction de l'allemand par Jean Jour-dheuil et Heinz Schwartzinger), Paris, Minuit, 1979, 88 p.

Tout petit livre, donc, 88 pages, format folio (à peu près). La table des matières n'en contient pas moins neuf titres: «textes» (selon la page-couverture) ou «pièces» (selon la page de titre) qui pratiquent divers genres et dont les dates de composition vont de la fin des années 1950 à un moment indéterminé de celles-ci en passant par les années 1960 et 1970. La table des matières se présente (donc) ainsi, à quoi s'ajoutent ici, pour chacun des textes, les indications génériques et chronologiques données en page 4 — et je souligne les titres ainsi que le fait ladite page: *le Père* (nouvelle, 1958); *Deux Lettres* (poème, 1956); *Avis de décès* (nouvelle, 1975); *Horace* (pièce,

1968); *Mauser* (pièce, 1970); *Adieu à la pièce didactique* (lettre(?), 1977); *Hamlet-machine* (pièce, 1977); *Autoportrait deux heures du matin le 20 août 1959* (poème); *Projection 1975* (poème, «écrit dans les années 50», p. 85). Questions-remarques (discussion soliloquée) portant sur deux détails, les détails ayant souvent l'astuce et l'importance que l'on sait: faut-il bien souligner tous ces titres? Ne vaudrait-il pas mieux, dans certains cas (lesquels?), les placer entre guillemets? Je veux dire que les guillemets conviennent l'idée de recueil, connotent l'idée de partie(s) d'un ensemble, le souligné ayant plutôt tendance à conférer de l'autonomie. Je sais: il est possible de conserver son