

Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un Traité du vide)

G.-André Vachon

Volume 11, numéro 3-4, octobre 1975

Avez-vous relu Ducharme?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036616ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036616ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vachon, G.-A. (1975). Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe : (Fragment d'un Traité du vide). *Études françaises*, 11(3-4), 355-387.
<https://doi.org/10.7202/036616ar>

Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe

(Fragment d'un Traité du vide)

G.-ANDRÉ VACHON

Ce qui, d'un texte, est intelligible et explicable, ne vaut guère la peine qu'on s'y arrête. *L'Hiver de force*¹ est peut-être le roman de la vulgarité triomphante, et d'une génération perdue, *Tableaux de l'amoureuse*², une suite poétique dont les images se laissent réduire à un lapidaire, un bestiaire connus, à une géographie presque familière. Même raffinées et multipliées, de telles observations ne forment jamais qu'une mince ligne de points de repère, frontière d'une *terra incognita* qui marque le vrai commencement du texte. Le paradoxe de la lecture, c'est qu'elle se poursuive! c'est que le lecteur persiste à traverser un texte dont l'essentiel demeure inaccessible aux sens et à la raison. Le livre refermé, celui-ci fait volontiers le bilan de ce qu'il a compris. Il tente plus rarement, à partir de ce résidu intelligible, de tracer les contours de ce

1. Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, récit, Paris, Gallimard, 1973, 283 p. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition.

2. Paul-Marie Lapointe, *Tableaux de l'amoureuse, suivi de Une, unique, Art égyptien, Voyage et autres poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1974, 99 p.

qui lui a échappé. Le lecteur veut savoir, lit pour savoir, et pour apprivoiser l'inconnu, imagine des profondeurs textuelles toutes accessibles à quelque art de l'interprétation ou de la description. Ramenées à la lumière, ces profondeurs paraissent bien proche de la surface : ce sont des sens, comme le littéral, mais révélés aux doctes, aux laborieux. Coextensif à cette surface, à ces profondeurs, le texte a peut-être un *envers*, et si intimement adhérent à ses pelures de sens, qu'à son approche les normes de la lecture, comme de toute justice intellectuelle, se trouvent bouleversées. Cet envers n'est point une variante déguisée de l'endroit : quelque nouveau sens profond, accessible et distribué au mérite. L'envers est vraiment l'envers. Il n'est science ni patience, ruse ni force qui sache le retourner. S'il se laisse atteindre, c'est en l'absence de toute intention, de toute volonté de déchiffrement. L'envers est là. Il est sur moi dès que je consens à ne plus occuper l'espace de la lecture. Envers, il se révèle à moi par derrière. Il me tombe dessus, d'un coup sur toute la peau, sitôt que j'ai cessé de chercher. Le trouve qui ne cherche pas. L'aperçoit qui ne regarde pas. C'est lui le regard. C'est moi le regardé.

La première phrase de *l'Hiver de force*, véritable sommaire de tout le récit :

Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal.

n'est pas plus intelligible à la centième lecture qu'à la première. Nicole et André sont passés par les Beaux-Arts et, en attendant l'emploi miraculeux qui fournirait justification et statut social à leur oisiveté (« une job payante dans la publicité »), vivent, d'une pige à l'autre, entre misère et pauvreté, dans un trois-pièces chaque jour plus désert, qui se viderait même de ses calorifères s'ils pouvaient être engagés chez le prêteur.

C'est André qui tient la plume. Mais qui donc a tracé, dès la première ligne, ces mots écrits entre parenthèses, qui ne se laissent réduire à aucun sens. Est-ce quelque André

détaché d'André, qui soulignerait l'absurdité du propos? Dire du mal, rien que du mal, voilà qui ne peut être ni l'objet d'une vie, ni le sujet d'un livre. Le propos n'est ni vraisemblable au plan de la réalité, ni défendable au plan de l'écriture. À la vérité, dire du mal de tout : de ce qui est bas comme de ce qui est élevé, du pathétique comme du ridicule, de ce qui est à gauche comme de ce qui, faute d'être mieux renseigné, se tient naïvement à droite — constitue un comportement hypothétique, purement abstrait. *Personne n'aime ça*; et qui donc choisirait d'être précisément ce qu'il n'aime pas! C'est pourtant ce que sont, ce que font, ce que semblent choisir Nicole et André :

Nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, des bons films, vus pas vus, des bonnes idées, des bons petits travailleurs et de leurs beaux grands sauveurs (ils les sauvent en mettant tout le monde, excepté eux et leurs petits amis, aux travaux forcés), de tous les hippies, artistes, journalistes, taoïstes, nudistes, de *tous ceux qui nous aiment* (comme faisant partie du gros tas de braves petits crottés qui forment l'humanité), qui savent où est notre bien...

Personne n'aime ça : trois mots chuchotés comme derrière le dos de celui qui tient la plume? ou écrits d'un seul trait, avec le reste, par dessus les parenthèses et jusqu'au point final, par André le chroniqueur? Personne jamais ne saura s'il faut prendre la remarque au sérieux, ou si elle met, entre les premiers et les derniers mots de la phrase, toute la distance de l'ironie. Dire du mal, rien que du mal : Nicole et André n'aiment pas cela? ou bien : ils aiment cela, il n'y a même que cela qu'ils aiment? Et : personne n'aime cela? ou bien : tout le monde sans exception occupe à cela toute sa vie, le voulant bien, et s'aimant tel? Questions qui se réduisent à une seule, suspendue aux premiers mots de la phrase et du livre : *Comme malgré nous*. Ce qu'ils sont : à perte de vue et de souffle et de vie médisants, Nicole et André ne l'ont pas choisi. Il n'y a pas de faute à être qui on ne pouvait pas ne pas être, pas de mal à être né pour le mal, comme il n'y a pas de mérite à faire

carrière dans la bonté si l'on est né sauveur, décroqueur, inapte à ne point aimer. Voilà qui est clair.

Rien n'est moins clair. Nous sommes ainsi, écrit André, *comme malgré nous*; contre notre gré : peut-être; par choix, franc et net, depuis le commencement : peut-être, peut-être... Nous l'avons voulu. Nous ne l'avons pas voulu. Nous aimons qui nous sommes. Nous haïssons qui nous sommes. Qu'est-ce que c'est, vouloir, ne pas vouloir? être libre, et le contraire d'être libre? avoir choisi, n'avoir pas choisi? et aimer, ne pas aimer? Telle est la force de *l'Hiver de force*, qui tient, sur près de trois cents pages, l'intenable pari de son premier mot : Comme! Et Ducharme n'écrit pas pour transformer ces questions vraies en graves questions; pour, comme on dit, leur trouver des réponses. Aux dernières pages du livre, ce qui a gagné en puissance, en clarté, c'est le noyau de nuit du récit. Pour fuir ses questions, le petit couple s'est mis à la remorque d'une nommée Petit Pois, rédempteur douteux, *high* aujourd'hui, *down* demain, qui finalement les abandonne, avec, sur la table de la cuisine, une grandiloquente note d'adieu. Oui, Roger va leur trouver du travail dans la publicité! *Il dit que si ça ne vous gêne pas, métaphysiquement parlant, de travailler pour les nationalistes, il peut vous placer au Parti Québécois. Quoi que vous fassiez, je sais que ça finira par s'unir avec ce que je ferai, car tout amour se fond dans tout l'amour. Adieu.*

Puis c'est tout. Puis qu'est-ce que tu veux comprendre dans un ramassis de calembours pareil? Puis qu'est-ce qu'on va faire? On va retourner à Montréal sur le pouce avec notre *Flore laurentienne* sous le bras. On va partir tout à l'heure. Puis personne ne va vouloir nous embarquer à cause de la noirceur. Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même (282).

À la dernière phrase du récit, le titre est-il enfin clair ?

Comme d'autres titres de Ducharme, celui-ci est d'abord un mot *maghané*, et non pour le plaisir — bien que le contraire paraisse évident. (Ducharme fantaisiste, Ducharme l'amuseur... et voilà les cinq récits dérivant, enfin ! vers un sens, vers un lieu sûr). *Le Nez qui voque* est une équivoque ; c'est aussi un nez. L'espace d'un instant ce n'est plus un mot, en simple jeu avec d'autres mots. C'est un objet. Absurde ? Certainement moins absurde que Bien, Mal, et amour, haine, liberté, servitude, lesquels ne cessent d'échanger leurs traits contradictoires, de se prendre l'un pour l'autre. Et certes pas équivoque. Rien de moins ambigu que ce Nez, dont il est clairement dit qu'il voque. Voquer n'a pas de sens ? Mieux vaut n'en pas avoir, que de se prêter à toutes les méprises. Voquer est un verbe, ce qui n'est pas rien. Il sert à quelque chose, marque quelque fonction ; une des fonctions du Nez, certainement. Pour l'instant, le mot n'est compromis avec rien d'autre. C'est un mot pur. (Mais si un mot pur était un mot vide!...) L'instant d'après, j'accueille en rédempteur l'aimable explication qui fait de ce titre un jeu de mots, un calembour. Mais je relis. Je bute encore contre ce Nez. Je chute dans le blanc qui le sépare du pronom *qui*. Comme ces Objets de l'époque Dada, qui n'avaient d'autre fonction que de provoquer cris et coups, jusqu'aux blessures corporelles, *le Nez qui voque*, *l'Océantume*, *l'Hiver de force* sont à première vue des monstres logiques. Ils ne devraient pas être. Mais ils sont, et là : irréductibles, inassimilables, coincés entre imaginaire et raison, froissant l'un, blessant l'autre. Plus graves que des calembours, ce sont des mots malformés ; formés quand même : juste ce qu'il faut pour imposer l'existence d'objets qui n'ont aucun droit à l'existence. Et le dernier paraît pire que les autres. Sous *l'Océantume* chacun peut encore lire « l'amertume », en retenir « la mer », terme d'une odyssée qui mène Iode Ssouvie au bord d'une eau amère brassant ses poissons pourris et qui « pue à s'en boucher le nez » ; il peut à volonté entendre Océan et Amertume, objets repérables, et sujets du livre, ou lire le titre d'un livre qui n'évoque aucun objet connu : qu'est-ce que *l'Océantume* ? c'est l'histoire (s'il

s'agit d'un destin) ou la description (si c'est une chose) d'un « océantume ». *L'Hiver de force* ne se prête presque plus à ce jeu de bascule du plein et du vide. Si « hiver » désigne une saison et si « force » conserve son sens premier de pouvoir d'action, les deux mots ne tiennent ensemble que par l'interposition, arbitraire, d'un « de » passe-partout. L'expression n'a même pas le mérite d'amuser. Ce n'est pas un jeu de mots. C'est peut-être une création ratée. Pour une fois, Ducharme a pu se tromper...

Pour sauver l'expression, ébranler son statut de simple curiosité, la rendre au fil de la lecture, le recours au modèle « camisole de force » est d'un faible appoint. S'il n'a pas, de fraîche date, parcouru les sept ou huit colonnes du dictionnaire consacrées au mot « force », le lecteur croit spontanément que ce mot désigne quelque pouvoir à *contraindre* : celui du fou furieux ou du malfaiteur. « Force » désigne en fait le pouvoir *de contrainte* : pouvoir de la camisole, non de l'agité. (De même, « maison de force », « travaux forcés », « forçat » ne désignent pas directement le caractère pénible de travaux exécutés sous la contrainte, mais la force extérieure qui les impose, contre leur volonté, à des détenus). L'hiver de force est un hiver forcé, imposé de l'extérieur, et qui nie l'ordre, le développement attendu de la vie, des saisons de la vie. Contre toute attente, l'expression n'est pas un monstre linguistique. Elle a peut-être le tort d'être trop bien formée, de calquer un modèle dont le sens exact est habituellement mal perçu. Elle connote trop à la fois. Entre les mots et leur sens le rapport demeure gêné, presque incongru ; et plus s'allonge la paraphrase, plus s'accroît le caractère secret de l'expression. Au terme d'un discours sagement explicatif, je ne retrouve pas tout à fait l'Hiver de force, son caractère de titre, de bloc en chute libre dans le blanc. L'explication fournie par André pousse encore plus loin, autour de lui, le vide. Cet Hiver commence demain, 21 juin, le jour (sans doute) où le couple acceptera de travailler pour le P.Q., de travailler tout court ; d'être quelque chose, quelqu'un quelque part à un moment donné, dans la « société ». Mais l'accepteront-ils, ce travail ? (Dernière image du *Couteau dans l'eau*,

de *The Arrangement* : la petite Volks prendra-t-elle par la gauche, ou par la droite? l'aliéné la choisira-t-il, cette « situation » qui, comme on le lui répète, va lui ouvrir les portes de l'asile). Dehors, dedans, quelle différence? Franchir une porte, c'est entrer? c'est sortir? C'est passer de pire à mieux?

Rien ni personne ne *pass*e. Tout file, du même au même. Demain, jour du solstice d'été, ce sera l'hiver *une fois pour toutes*. Finies les saisons. Il n'y aura plus, à perte de vie, que la saison où on reste enfermé dans sa chambre. Entre les premières pages du livre :

On n'ouvre plus les rideaux. On dort jusqu'à une heure et demie deux heures de l'après-midi. On sort quand il fait noir (14).

et la dernière, quelque chose a-t-il bougé? Dans le noir de leur trois-pièces ou de quelque bar du Plateau, avant d'avoir pris leur « décision », Nicole et André passaient leur vie à ne rien faire. Après, militants forcenés, responsables du sort du monde, ce sera la même chose. Entre oisiveté et travail, engagement et non-engagement il n'y a pas de différence qui vaille la peine qu'on s'y arrête. C'était l'hiver de force, page 14; c'est toujours, page 282, *l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même*. — Position qui, métaphysiquement parlant, ne se défend pas...

Si la dernière phrase de tous les livres de Ducharme est inoubliable, c'est que, éminemment lisible (elle a toujours un caractère de conclusion, de conséquence ultime, parfaitement logique, du récit), elle demeure rigoureusement inintelligible. Comme la dernière de *l'Avalée* (« Gloria est enterrée mardi... Justement, ils avaient besoin d'héroïnes »), du *Nez qui voque* (« Elle s'est tuée, la pauvre idiote... L'odeur âcre du sang m'a pris à la gorge, comme quand on passe près d'un abattoir. J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique »), ou les mots de Iode Ssouvie, qui enfin touche la réalité, puante, de la Mer, et de tout Mythe, Quête, Désir

(« Nous y sommes. Soyons-y! »), les derniers mots tracés par André Ferron : *mais ça revient au même* constituent une affirmation violente, forcée, qui tente une dernière fois de retourner l'évidence, de montrer l'envers de ce qui tombe sous le sens. Devant le cadavre de Chateaugué, Mille Milles pleure et rit. Il a cru, ou cru croire, puis n'a plus cru à la beauté du suicide; l'autre est demeurée ferme dans sa foi, et s'est tuée. Mais ses derniers mots ne sont pas plus clairs pour un Québécois que pour le lecteur français qui ignore tout du lexique et de la syntaxe de nos jurons. Hostie de comique (et « fatigué comme » porte un autre coup à la logique de la phrase), Mille Milles n'a pourtant débattu, tout au long du livre, que des questions de vie ou de mort. Et « Soyons-y! », après « Nous y sommes », tombe comme une tonitruante déclaration de Rien, frappe l'immobilité l'Aventure des aventures. La Mer elle-même, l'Absolu — ne valait pas le déplacement. Partir très loin, marcher, marcher, arriver — équivalant à ne pas partir. Choisir égale ne pas choisir. Tout *revient au même*.

Le contraire tombe sous le sens! La gauche n'est pas la droite, le mouvement n'est pas le repos, il y a des bons, des méchants, et telle chose que sens, et non-sens. Or, le texte est lisible, plus lisible même que le journal quotidien, lequel est censé n'être que sensé. Il a donc un sens. Et comme ce qu'il a la velléité de signifier est exactement réductible à Rien, convenons que Ducharme (comme Lapointe, et Jarry, Céline, Joyce, Rimbaud — Homère!) joue avec les mots! Voilà qui a du sens! Écrivant, il ne fait, ils ne font rien d'autre que *du texte!* lequel de siècle en siècle secrète, vagues pressées, Analyses, Décodages, Descriptions de lui-même. Le texte engendre du texte, c'est naturel...

Ce n'est pas naturel. Et dire, d'un écrivain, qu'il « fait du texte », équivalant à ne rien dire; sert tout au plus à accorder, à qui le dit, licence d'écrire, de produire un texte qui *lui*, a du sens, puisqu'il détaille la matérialité d'une chose supposée objective : l'écrit de l'écrivain. Si tout l'intérêt du texte critique réside dans son sens, s'il est texte précisément parce qu'il a un sens — un chat est un chat, une pomme une

pomme; mais un texte n'est *pas* un texte — il faut croire que les poèmes, les romans ont aussi un sens. Et tant pis si ce sens prend à revers, l'une après l'autre, comme de parti pris, toute perception, toute vérité qui tombe sous le sens.

Tout un chacun affirme la claire distinction du bien et du mal, de l'amour et de son contraire, de l'action et de l'oisiveté, s'en repaît, y fonde sa vie — le discours ininterrompu de sa vie. Si tout *revient au même* c'est que personne ne sait, au juste, en quoi consiste, où réside, sur quoi se fonde la distinction. Chacun discourt, déclame, débite, improvise sa vie, celle des autres, le sort passé, présent et futur du monde. Personne ne *sait* : de quoi il parle quand il dit qu'il est ceci ou cela; ni ce qu'il fait quand il se déclare pour ceci ou pour cela, contre ceci pour cela. Et il sait moins encore *qu'il ne sait pas*. Par état, l'envers est ce qui n'est pas vu.

Ou bien *l'Hiver de force* n'a aucun sens (et tant mieux s'il est jeu de mots, et réussi), ou bien l'envers est *ce qui est*. Et comme au plan de l'être il n'est jeu ni équivoque qui tienne, si l'envers est, l'endroit *n'est pas*. Et si à jamais ce qui est, demeure ce qui n'est point manifesté, ce dont il ne peut exister signe ni représentation, reste au texte, contrepied de la « vie », à dire que l'endroit, que l'évident, que l'immédiatement perçu et reçu comme allant de soi — n'est pas. Est-ce possible?

Nicole et André, solidairement, occupent un point d'observation qui est point de vue sur le monde et lieu ponctuel de leur vie. Ils ne sont ni l'une ni l'autre des innombrables choses qu'ils pourraient, et sans doute devraient être. Ils méprisent opprimés et oppresseurs, avant-garde et réaction, séparatistes et fédéralistes, savent leur position intenable, et remâchent, transforment en demi-remords les demi-reproches qui leur sont quotidiennement adressés :

Les jaloux sont des incapables, c'est bien connu, et des peureux, par-dessus le marché. C'est en plein ça, c'est nous tout crachés (... qui s'accordent en genre et en nombre). (13)

Les mots entre parenthèses sont autre chose qu'une facétie. C'est Nicole et André, comme personnages, qui *s'accordent en genre et en nombre*. Ce n'est rien, que la distinction peut-être abstraite du Bien et du Mal, du Travail et de l'Oisiveté, soit anéantie : admettons que les hommes utilisent couramment des catégories morales mal définies. Mais si toute distinction doit en passer par *Tout revient au même*, que devient celle, toute concrète, de l'homme et de la femme? Balayée, comme les autres! C'est un parti absurde, un pari intenable? Il n'est pas possible d'écrire un récit dont toute la scène est occupée par un homme et une femme qui ne se distinguent en rien l'un de l'autre — par leurs noms, tout au plus?

C'est ainsi qu'est écrit *l'Hiver de force*. Si Nicole et André forment un couple, c'est parce qu'ils sont deux et qu'un nom d'homme est échu à l'un, à l'autre un nom de femme. Le premier est sans doute barbu, assez grand, plutôt massif de taille (mais, curieusement, c'est lui qui « surveille sa ligne »); l'autre a peut-être la peau douce, le cheveu soyeux, serait mince, de taille moyenne ou petite... Nous n'en savons rien. Mais, dernière instance! s'aiment-ils? Y a-t-il « de l'amour » ou « pas d'amour » dans *l'Hiver de force*? La catégorie — car la question n'évoque rien d'autre — ne s'applique point (ou s'applique-t-elle trop bien?) à ce couple, qui est un couple, sans plus. Autant il est impossible de dire ce qu'il est, autant il est aisé de détailler ce qu'il n'est pas. Il n'est ni androgyne, ni clairement sexué (il est dit, une seule fois, à l'occasion d'un film vaguement érotique qui passe à la télévision, que le couple « se prépare à se dézipper »). Nicole et André Ferron sont peut-être frère et sœur. Quand ils montent voir « le père », à Maskinongé, on peut croire qu'ils ont vécu ensemble, sous son toit, depuis l'origine. Rien ne vient ébranler ou confirmer cette hypothèse vraisemblable. Dans le travail (ils sont correcteurs d'épreuves à la pige) comme dans le mépris de tout ce qui a nom, rôle et place en ce monde :

Mille masses en mouvement, armées de micros, de typos, de labos se disputent notre petite idée et nous n'avons pour nous défendre que les moyens donnés aux solitaires

médiocres, malsains et malpropres : l'anathème, les potins, les farces : « Regarde-moi ça, chère, Denis Héroux qui sort un autre film de cul, c'est le cas de dire que c'est de la diarrhée... » (14)

comme devant l'alcool ou l'écran de télévision, Nicole et André sont rigoureusement interchangeable, forment un couple *unisexe* (et tant pis si l'image, étendue au delà du vêtement, glisse sur le vide), ou transsexuel (tant pis encore si le mot, mi-généreux mi-fumeux, laisse plus à imaginer qu'à comprendre).

Ils s'accordent *en genre et en nombre*. Oui, la formule est facétieuse! À défaut de l'adhésion de l'esprit, le rire, espèce de spasme qui court de l'épigastre au larynx, manifeste, signifie l'adhésion du corps (qui est peut-être intelligent). J'ai ri — j'ai compris : ce qu'ailleurs en moi l'on persiste à déclarer inintelligible. Ou je me suis trouvé au bord des larmes. Le rythme de ma respiration s'est trouvé gêné, suspendu, violenté, modifié, modelé par le rythme de *l'Hiver* — qui n'est plus celui de *l'Avalée*. (Ah *l'Avalée* des beaux jours, musique et bonheur d'expression confondus!) Le rythme mat de *l'Hiver* rappelle plutôt celui de percussions qui tirent de la musique, d'objets qui ne sont pas des instruments de musique; du bois, du cuir, du verre, de bouts de n'importe quoi.

Ce texte est insensé. Il prétend montrer un homme qui n'est peut-être pas un homme, une femme qui n'est peut-être pas une femme et qui, l'un et l'autre, en rien ne savent qui ils sont, ne font rien d'autre que désigner de leur mépris, l'une après l'autre, les mille choses qu'ils ne sont pas. Quelle prise les sens, la raison, l'esprit, une quelconque faculté de connaissance, peut-elle avoir sur cette matière qui s'efforce de s'égalier au néant? Ce à quoi renvoie ce texte ne paraît ni connu, ni même connaissable.

Mais, à tous les niveaux de *l'Hiver de force*, un rythme s'est établi — rythme qui n'est rien qu'un mode d'intervention, particulier, constant, dans l'enchaînement des sons, des mots, de leurs fonctions. Celui qui écrit n'a pas d'autre moyen de faire sentir au lecteur que ce qu'il a sous les yeux est le

contraire de rien, a une forme, un visage, des traits que la mémoire peut rapprocher et reconnaître. Ces traits n'ont aucun sens en eux-mêmes. Ils sont. Ils existent par la seule vertu de la répétition. Il serait faux, par exemple, de dire que dans *l'Hiver de force*, Ducharme s'est rapproché de la langue des Québécois — et sans doute dans le dessein d'assumer la réalité d'un milieu, et d'un moment de son histoire. C'est peut-être ce que Ducharme au bout du compte accomplit. Mais ce sera sans l'avoir cherché³. Écrivant *l'Hiver de force* il tente plutôt de faire sentir la présence de deux langues parlées : celle d'une certaine avant-garde montréalaise, truffée de parisianismes, et d'anglicismes à intention facétieuse ; et celle du couple Ferron, souvent plus québécoise que nature, où se retrouvent, figées, confites en leur saveur, des expressions que le « peuple » n'a guère conservées. Présence, qui ne ressort jamais si bien que sur fond d'absence — et ce n'était pas le moins difficile, du projet de ce récit : de maintenir, constante, entre la trame du texte et ses éléments de pittoresque linguistique, une infranchissable distance. Ducharme, jamais ne tombe dans le québécois volontiers *rétro* des Ferron, ou dans le « joual » artiste. André chroniqueur, jamais ne se confond avec les Petit Pois, les Lainou dont il rapporte les propos ; Ducharme, jamais ne s'identifie à André. Ces distances, rigoureusement respectées, rendent tangibles les règles d'un exercice de langue (d'un exercice de présence) qui est tout *l'Hiver de force*. À ces distinctions, perçues par le lecteur au moins dans la gêne qu'il éprouve à passer sans transition d'un paragraphe, d'une phrase, parfois d'un mot à un autre, Ducharme en ajoute d'autres, moins faciles à clarifier. Com-

3. L'écriture théâtrale, au contraire, semble avoir été, pour Ducharme, prétexte à accumuler des matériaux bruts empruntés à la parlure québécoise. Comme dans la plupart des textes récents « écrits en joual », les curiosités linguistiques que l'on trouve dans *Inès Perée* et *Inat Tendu*, et surtout, dans *le Cid maghané* et *le Marquis qui perdit*, font illusion : elles n'ont que l'originalité de prononciations locales, simplement translittérées. Dans les cinq récits, même dans *l'Hiver de force*, on ne trouve pas une seule de ces transcriptions qui, par un effet de trompe-l'œil, créent l'illusion d'une langue originale. Les trois pièces de théâtre seraient avant tout des cahiers d'exercice. Ils sont inédits, et sans doute, le demeureront.

ment expliquer, par exemple, le vocatif « cher », qui ponctue le dialogue de Nicole et d'André, et fait presque fonction de surnom collectif :

— Te rends-tu compte, chère, qu'on peut décider, choisir ?
Qu'on peut, ici, dans notre appartement, dire que c'est ça qui est ça puis aller jusqu'au bout, qu'il n'y a rien qu'une balle dans la tête pour nous arrêter ? (15)

« Dire que c'est ça qui est ça puis aller jusqu'au bout », avec *puis* au lieu de *et*, et le calque de *that's that*, imite, l'espace d'une ligne, le langage que tiendraient des Québécois d'aujourd'hui originaires de Maskinongé, qui seraient passés par les Beaux-Arts, dans les années soixante. Dans la langue de ces Québécois, « cher » ou « chère », traité en substantif est tout à fait inusité. Prononcé par les Ferron, le mot n'a pas la nuance ironique que prendraient « mon cher » ou « très cher » : il est simplement abstrait, et à tout coup détonne. Il est peut-être le signe, pudique jusqu'à l'abstraction, de l'intimité de ce couple. Il marque surtout, et d'une manière presque trop voyante, l'intervention de Ducharme dans le travail d'André, dans la vie d'André et de Nicole : fil blanc, tiré d'un bout à l'autre du récit. Encore un coup, *je suis là*, dit celui qui le dicte à André, et inlassablement le lui fait répéter.

Répétition, rythme : que ce texte, loin d'être absurde, insensé, obéisse à des lois (nombreuses, rigides, obscurément compatibles), soit traversé par des fils durement retenus, noués dans une seule main — c'est le corps qui le premier le comprend. Si le rythme est indécis, la lecture s'interrompt. S'il est net et neuf, le corps ne demande qu'à l'épouser. La lecture reprend, malgré l'inintelligible, malgré le non-sens dont le texte ne cesse de se délester, comme d'un déchet.

Non-sens, c'est le point de vue de Ducharme, le point d'observation de Nicole et d'André. Imaginons, dit le premier, faisons comme si nous étions, disent ceux-ci, un couple qui aurait résolu de tenir, par rapport aux hommes, au monde, à tout, une position de retrait absolu :

Car nous voulons absolument nous posséder nous-mêmes tout seuls, garder ce que nous avons (qui est si fugace qu'il est parti ou qu'il a changé aussitôt que nous croyons l'avoir trouvé, vu, nommé), dont le plus apparent est justement notre haine pour tout ce qui veut nous faire *vouloir comme des dépossédés*. (14)

Parti douteusement tenable, le contresens généralisé se laisse à peine définir : la phrase ne peut se lire d'un seul trait. *Nous posséder nous-mêmes tout seuls*; coïncider, sans intermédiaire, avec qui nous sommes... Mais qui suis-je, Nicole ou André? Sitôt que j'ai cru l'apercevoir, le nommer, ce que je suis déjà n'est plus là, est devenu autre chose, n'est plus. Je suis dépossédé même de moi-même. Reste mon ressentiment : contre ceux qui disent posséder, se posséder; qui ont besoin de moi comme de l'image criante de qui ils ne sont pas. Si je suis quelque chose, si je subsiste, c'est dans cette nostalgie de l'amour, qu'est la haine. (Et l'amour, non tel qu'il paraît, mais tel qu'il *est* — tel qu'il était, au temps de l'enfance du monde — serait possession simple de soi? relation simple de soi à soi? Adam et Ève étaient-ils deux? N'étaient-ils pas Un? Nicole et André, couple unisexe...)

Vivre, ce sera donc vivre *contre* : le point de vue des Ferron est clairement une vue de l'esprit, et engendre d'inta-rissables déclarations d'intentions. Mais parler, improviser à haute voix une contre-vie, la modeler sur de l'air battu, devant *l'autre*, qui, miroir, est et n'est pas, bouge et ne bouge pas — pour d'anciens écolâtres, qui surent par cœur, dès mil neuf cent soixante! les premières pages de *l'Être et le néant*, c'est trop peu. Ils vont tenter de contre-vivre; et leur trois-pièces devient l'image dérisoire de ce que serait le Lieu (*et la Formule*) hors de tout lieu repérable et dicible.

On n'ouvre plus les rideaux. On dort jusqu'à une heure et demie deux heures de l'après-midi. On sort quand il fait noir.

Mais on n'est pas si sûrs que ça de notre coup...

On a parlé de ça toute la nuit, on a trouvé que ça n'a plus de bon sens. Il faut que ça change! Hé! on est

devenus paranoïaques. Pas de paranoïa de fantaisie! De paranoïa de quand tu souffres! De paranoïa malade! De paranoïa de quand tu as peur que les ambulances s'en aperçoivent, qu'elles se mettent à courir après toi. (14)

Si peu *sûrs* de leur *coup*, Nicole et André, qu'ils se dissolvent dans l'aura de Petit Pois, dès que celle-ci paraît; Petit Pois, grande, vaste, profonde comme le Bon Dieu du catéchisme : Mère, Père, Chaleur originelle, Regard par quoi tout être vient à l'existence, et y subsiste.

Elle est comme dans ses films. On la reconnaît tout de suite. Caché comme un oiseau malade dans le feuillage noir des cheveux, son visage est trop pâle, trop tragique, trop beau dans la lumière trop claire de ses yeux trop grands. En tout cas, on est saisis. Les mains dans les poches d'un afghan ouvert jusqu'à terre comme la porte d'une chambre de fourrures vivantes, portant à l'épaule une musette indienne frangée assez long pour faire un rideau, elle marche avec cette lenteur que l'assurance change en majesté; ça remplit le restaurant. On sent tout de suite que c'est une vedette. On ne fait ni une ni deux : on se lève, comme à l'école Saint-Pierre quand la maîtresse entrait. C'est là qu'elle part à rire, qu'elle s'écrie : « Vous êtes cons, man! », que ses lèvres saisissent vivement nos bouches et qu'éclatent ces gros baisers qui continuent de faire bourdonner nos oreilles et de réchauffer nos cœurs si longtemps glacés...

Elle glisse ses fesses sur moi pour se loger au milieu de notre siège, laissant Roger seul de son côté de la table... Elle montre sa musette à Nicole : « C'est fait avec des dessous de queues d'ours... c'est sharp, hein? » (22)

Que Petit Pois ne soit pas au rendez-vous, qu'à l'autre bout du fil la sonnerie de son téléphone grésille comme dans le vide de l'éternité, qu'elle fronce seulement le sourcil :

Il s'est fait, dans ses drôles de zyeux violets, une sorte de flou qui nous a donné la chair de poule. (23)

et c'est l'Enfer du doute. Le fil de l'existence est rompu. En attendant la prochaine manifestation de la Grâce, Nicole et André rentrent aux limbes de leur trois-pièces, retournent aux mauvais films de la télé, au rhum White Sails (le moins cher de la Régie), à leur régime de mauvais pain (le Weston infroissable) et de fromage trafiqué (le Kraft mi-lait, micellophane) ; nourritures insubstantielles, comme sont dépourvus d'épaisseur, peints sur le vide (sur le souffle d'une langue dont chaque phrase est combat contre l'écrit, tentative d'effacement de l'écrit par l'oral) : le calorifère, la boîte du chat et son chat, la porte de la salle de bains, le vieux phono, la table boiteuse, et dehors, l'herbe sale du parc, les craquelures de l'asphalte, le néon des devantures, les rues et carrefours de Montréal.

L'amour, le néant occupent toute la place. Il n'y a point d'ailleurs, où l'on serait avec soi, et qui serait le lieu de l'être. L'on vit ballotté entre la torture d'aimer et la torture d'être seul. Être dépossédé de soi, ou ne pas être. Et puisqu'il *faut* être, puisque l'on est, *de force*, l'on n'est guère libre d'aimer ou de ne pas aimer. Non ! disait quand même Bérénice, l'Avalée de ces avaleurs, de ces avalés pullulants qui forment le monde : je refuse d'aimer, et plus encore d'être aimée. Allons-y voir ! dit la fille d'Ina Ssouvie. Je suis peut-être le monde entier : toi, toi, toi encore, tout ce qui s'infiltre entre vous, qui vous entoure, vous tient tant bien que mal ensemble. Qui sait si le monde n'est pas quelque immense Iode ; si en faisant le tour du monde on ne saurait pas, enfin ! qui est Iode. Suivons le littoral, qui se succède à lui-même, queue leu-leu, et débouche certainement quelque part ! Il débouche en effet sur la Mer, qui n'est rien qu'un océantume... Oui ! dira Chateaugué ; et elle choisit d'aimer, sachant à peine ce qu'elle fait ; apprenant d'elle-même que l'amour ne souffre repentir ni limitation. L'amour se tient à la hauteur de l'amour, non de l'être aimé. Mille Milles est peut-être un Nez qui voque, n'est peut-être pas Mille Milles. L'amour est ce qui n'a point d'avatars. L'amour *est* l'amour... Chateaugué meurt dans son sang, confesseur et martyr de sa foi.

Au début de *l'Hiver de force*, Nicole et André savent déjà ce que Bérénice, Iode, Chateaugué avaient appris, dans le sang et les larmes. Leur sort est scellé, dès les premières lignes. Si la poursuite de Petit Pois a un sens, c'est de rendre tangible l'absence de tout objet qui soit à la hauteur de l'amour : l'absence, tout court. Ce livre sur Rien eût été impossible, si Ducharme n'avait choisi d'en exclure jusqu'à la moindre parcelle de silence (André est l'échotier d'une vie de couple entièrement parlée) et d'espace libre (il s'agit moins d'un récit, que d'un minutieux exercice de description). Comme une toile cubiste, sans horizon ni marges, qui accumule jusqu'au bord de son cadre objets et fragments d'objets hétéroclites, *l'Hiver* recenserait, s'il le pouvait, et dans un ordre toujours linéaire, l'infinité des paroles et des choses dont est faite une quelconque « tranche de vie ». Pas un mouvement, pas un geste qui ne soit décomposé en plans fixes, juxtaposés. Et la somme des noms de lieux, de commerces, de services, de produits de consommation, de personnalités contemporaines, d'œuvres littéraires et cinématographiques qui viennent ponctuer le texte, comme ils happent et hachent la vie des Ferron, frise le millier. Poussière d'objets flottants, de paroles moins échangées que sues d'avance, attendues, de force prononcées, *l'Hiver de force* dit l'insondable néant de tout ce qui répond à une apparence, à une forme, à un nom : rondelle de citron et peintre d'avant-garde, vauriens et bonnes âmes, envolées du désir, de la passion, et rythme niais des propos de couple. N'est rien : tout ce qui tombe sous le regard, se détache en objet. Regarder, c'est douter.

Et le regard ?

Nicole et André jamais ne se regardent ; l'un l'autre, à peine ; leur couple, jamais. Le couple : seul point de *l'Hiver de force* qui ne soit jamais regardé, jamais mis en question. Il est. On n'imagine, ni de moment où il aurait pu ne pas être, ni celui où il pourrait cesser d'être. Il est, comme de toute éternité, et cela seul qui regarde. Solidairement, Nicole et André sont le narrateur. André le chroniqueur jamais n'écrira *je*, sinon pour désigner les rares gestes ou paroles

qu'il s'attribue en propre. Le récit est entièrement tramé sur un *nous* fréquemment remplacé par son équivalent dans la langue parlée, le singulier collectif *on*, ou par le paradoxal *tu*, collectif et singulier tout à la fois, qui est l'une des caractéristiques les plus récentes du parler québécois — un *nous* qui évoque aussi peu que possible « nous deux », qui adopte, autant qu'il le peut, la forme de l'un singulier.

Ce couple singulier porte un nom particulièrement répandu, sur la moyenne côte Nord, du Bout de l'Île aux Trois-Rivières, il fréquente des lieux dûment répertoriés au bottin téléphonique de Montréal, et son langage est exactement daté (les anglicismes de type précieux, et le *tu* = *on*, n'étaient pas d'un usage courant, avant le milieu des années soixante). Comme couple, il n'évoque pourtant aucun type connu. Nicole et André ne sont, clairement, ni des amis, ni le frère et la sœur, ni des époux, ni des amoureux. Ils sont peut-être tout cela, l'un dans l'autre : des amoureux qui seraient aussi des amis ; des amis qui seraient devenus, ou qui seraient comme des époux ; des époux, comme frère et sœur, qui auraient même chair et même sang ; un frère et une sœur qui seraient amoureux — amoureux comme seuls savent l'être un frère, d'une sœur, une sœur, d'un frère... Paraphrases, discours de bonne volonté ou de complaisance, qui sur le point d'appui d'un mot reprennent l'inventaire, soi-disant inachevé, des réalités et des mots.

Entre mots et réalités, ce couple est peut-être une image.

L'image (ni la *faucille d'or*, ni la *rosée à tête de chatte*, ni la terre *bleue comme une orange*) ne montre rien. (Tout ce qui a un nom déjà tombe sous le sens). L'image est simplement prophétique. Elle annonce : que l'envers *est*. La figure grave-souriante, masculine-féminine, des Christ gothiques et des Bouddhas, comme le couple de *l'Hiver de force*, mène tranquillement, sûrement l'esprit au bord du vide.

Ce qui, au centre immobile du texte, tente de « se posséder soi-même », est double. Comme Christ ou Bouddha, qui *est* deux sexes et deux natures, l'Un serait-il Deux ? Faut-il com-

prendre que l'être, qui est un, n'est pas Un? qu'il est secrètement Deux? et, contre toute évidence, que deux n'est pas Deux? qu'il est, secrètement, réellement, Un?

Comprendre?... Le texte s'arrête bien en deça de la connaissance. Il raye, trait par trait, l'univers des apparences, laissant à sa place comme une surface peinte blanc sur blanc, noir sur noir, et de force, tire l'esprit jusque devant ces questions; jusqu'à une limite, où ces questions, d'elles-mêmes, se posent. *L'Hiver de force* ne propose aucune vision du monde ou de l'au-delà. Bouddha, le Christ, ne sont pas des fondateurs de religions. Si, à défaut de sens, la paraphrase prétend à quelque utilité, qu'elle souligne plutôt le parallélisme des questions concernant la nature de l'Un et la nature de l'amour : à l'intérieur du récit, et de *L'Hiver* aux *Tableaux de l'amoureuse*, elles ne cessent d'échanger leurs sujets.

Tableaux de l'amoureuse, suivi de Une, unique, Art égyptien, Voyage et autres poèmes n'est pas un recueil composite. C'est une suite de suites poétiques qui seraient, l'une de l'autre, comme des versions très rares, peut-être inconnues. *Art égyptien* serait une simple épreuve, tirée sur matériau vil, des *Tableaux*. *Une, unique* en serait l'un des états primitifs : au bord du cri, c'est à peine un texte. Avec la poésie gnomique de *Voyage*, la quête de l'amoureuse semble tourner court. Où vont ces poèmes lapidaires qui disent la figure d'une ville, d'une foule, d'un lieu de travail, d'un littoral perdu entre mer et nuages? Où vont ces *Autres poèmes*, pièces diverses recueillies sous un titre factice? Ils refluent clairement sur la première suite, et les suivantes. Le recueil n'a ni fin, ni commencement. Il n'existe pas plus dans la lecture simple et unique, que dans l'absence de lecture. Le recueil, essentiellement, se définit comme texte à relire.

Le groupe de tête gravite autour d'un point lui-même mobile, sur au moins deux de ses sens. La trentaine de pièces suspendues au titre seraient des vues successives prises sur l'amoureuse, figée en plans fixes, et en autant d'improbables images d'elle-même. La suite est aussi une tentative de restitution de tableaux, de toiles : les allusions sont fréquentes, à

des plans, des couleurs, aux mille relations qui se nouent, à travers l'espace, entre les éléments d'une surface peinte. Ces toiles auraient été exécutées par l'amoureuse? ou peintes par un tiers qui l'aurait prise pour sujet? Chacun de ces sens, chacune de ces questions, à la fois se confond avec les autres et ressurgit, net et distinct, à tout moment de la lecture. Le texte est clairement traversé par une intention descriptive (qui s'exprime presque à l'état pur, dans *Art égyptien*). Mais le sujet à décrire est comme un jeu de taches d'encre, qui commencent à exister dès l'instant où elles s'absentent, s'abolissent en autre chose. (A y regarder de près, ce pâté figure quelque Nouvelle-Zemble flottante en sa mer de Kara, ou les armes de la reine d'Écosse). A fixer tel de ces Tableaux, l'œil fleurit en *crabe de nuit*, ailleurs, en *géranium*, et de l'un à l'autre, en *griffe*, *sexes*, *parfum*, *aiguilles de pin* :

le crabe de nuit n'a pas l'emprise qu'on croyait
sur la passion

le vampire d'éternité ne griffe point
cette nuque d'une griffe mortelle

au milieu de l'espace un géranium
élève ses bouches
sexes intérieurs aux lourdes roses fruitées

le crabe
en parfum se change
en aiguilles de pin

ardentes marées pour le délire
une plage

La croyance veut que les choses s'appartiennent, parce qu'elles appartiennent à des mots. (Les planches du Rorschach seraient des taches d'encre!) C'est peu, que le crabe se vaporise en parfum, puis cristallise en aiguilles de pin : crabe de nuit, il n'avait déjà, du crabe ou de la nuit, que l'apparence. Ni crabe nocturne, ni monstre décapode dont la chair serait ténébres, il apporte tout au plus, à la nomenclature de l'espèce, l'appoint d'une forme inconnue (calappe, dromie, porcellane, araignée de mer — crabe de nuit). Mais le trop mobile *de*,

indifféremment écarte ou jette l'un contre l'autre ses deux segments : les sens prolifèrent tant, qu'ils s'annulent, laissant après eux la nostalgie de ce que furent, et la nuit, et le crabe. Il y eut jadis, avant *crabe de nuit*, telles choses que l'envers du jour, et sables, marées, moisson de vivantes cuirasses sur la plage; avant *vampire d'éternité*, telle chose que vampire, éternité. Écrits, et lus, ces mots laissent tranquillement leurs sens, leurs choses se télescoper, se gommer l'un l'autre. À quelle fin? Peut-être amener l'esprit, par le chemin des sens, des vraisemblances, à travailler, ne serait-ce que l'espace d'un instant, à vide. La lecture est bien lecture de quelque chose; mais l'effort de comprendre? au delà des sens, de réduire à un sens ce qui les fuit tous? La poésie ne semble avoir d'autre effet que de plonger l'esprit dans un état pur d'activité, de travail, qui ne laisse entrevoir repos ni fin. Mais là encore, à quelle fin?

Celui qui écrit, au moment où il écrit, sait des choses qu'avant d'écrire, après avoir écrit, il ne savait pas, il ne sait plus. Impossible d'écrire : *le crabe de nuit*, avant d'être parvenu (une fois de plus, qui est comme la première) à savoir, à voir : que nulle chose ne s'appartient. Un crabe n'est pas un crabe, ni la nuit, la nuit. *Le crabe de nuit* n'affirme rien d'autre, seul ou dans ses métamorphoses : vampire, parfum, aiguilles; ou devant l'autre, géranium qui se creuse en sexes, en roses, en fruits : il fallait que les roses ne fussent plus des roses, ni les fruits, des fruits.

C'est du moins ce que feint le poème. Mais, nulle distance, ici, entre feindre et faire. Pour peu que le texte soit lisible, il exécute très précisément ce qu'il énonce. En l'absence de toute figuration florale ou sexuelle :

au milieu un géranium
élève ses bouches
sexes intérieurs aux lourdes roses fruitées,

ce qui, au centre de l'esprit, lit, comprend que le possessif *ses* est de pure forme; que *bouches* abolit *géranium*, que *sexes* abolit *bouches*, que chaque mot lu, rature, avale les précédents,

qui passent à l'oubli. De ces trois lignes, de cette douzaine de mots nulle synthèse n'est possible. Elle est toute dans *fruitées* quand j'y suis. Elle était dans *bouches*, dans *géranium*, l'instant d'avant. Avatars du crabe, du géranium : ce sont *marées*; *ardentes*, mais coup sur coup bues par la plage — *une plage*, qui n'est déjà plus de sable, flaque sans forme ni couleur, plage de lumière, sur la toile. Les formes rentrent dans leur origine. Le poème est ce qu'il dit.

Avatars de l'amoureuse, de l'amoureux, chaque pièce en recommence, en poursuit l'inventaire. Il suffit de fixer la tache. Il suffit... Mais, que d'active attention, de travail, pour en faire surgir, sur de légers trains de mots :

l'ébène s'effile en lait
ô grand magnolia !

ou :

les pelages féroces des bêtes
lancées contre les fards de l'aube ;

et ailleurs :

sous le signe du cyclope-chat...
les abattoirs éperdus de l'enfance
les hauts fourneaux du cri ;

ailleurs encore :

mais le tamanoir dont l'ombre est une déesse couchée
sans membres
contente sa faim appliquée.

Les enfants croient volontiers que dans leur dos, les choses dansent, se bousculent, jouent à changer d'habits, que le moindre regard les faits rentrer dans le rang, et dans leur vieux visage. Adultes, le dos tourné, nous affirmons tranquillement que rien ne bouge, là derrière. Cette croyance ne résiste pas à l'attention. Sous le regard, le moindre objet craque, fuit en ses fragments, se recompose, de bouts de n'importe quoi... De toutes les choses du monde, l'amoureuse est la plus regardée, la seule qui le soit vraiment : qui soit l'objet d'une atten-

tion vraie, soutenue, délirante. (L'attention est peut-être le vrai nom du désir). L'amoureuse : de toutes choses, celle à quoi l'amoureux jamais plus ne tournera le dos. Sa place, au monde, est devant, est dans le regard — même au plus creux du sommeil de la vie quotidienne, comme le crie l'un des poèmes de *Une, unique* :

la pluie froide de novembre
pénètre les os des petits morts attablés

je ne pense qu'à toi
beau fruit rouge
gambade chaude

L'amoureuse témoigne pour toutes les choses, gambades chaudes, sitôt que je les fixe. Même les robots se mettent à vivre, en leur vrai nom : ce sont de petits morts, morts attablés, sous la pluie, pluie de novembre.

Que le regard regarde, qu'il creuse l'amoureuse : toute chose y renaît, mobile, filant, dans sa hâte de renaître encore, vers sa propre dissolution. Dans tel Tableau, elle est d'abord la terre :

un terrier de glaise
d'où s'extrait le renard

puis, *éclat du rose et de l'ocre*, arrière-plan d'une brève apparition, celle d'*appareils floraux*, puis d'un *soleil*

que porte
ostentatoire
un scarabée de cobalt.

Si éclatant que soit le spectacle, il apparaît, puis disparaît. Comme le petit drame du crabe de nuit et du géranium, il va se dissoudre dans le gris, presque dans l'écru de la toile :

le tamanoir écarlate ne chasse plus
dans la mare où la cendre est de rigueur
soif apaisée.

Qui est l'amoureuse ? Elle est images ?

Elle est image. Elle prophétise. De toutes choses elle est celle qui dit ce qui est : ce que sont toutes choses, et l'amoureuse, et l'amoureux.

Qui aimé-je

petit renard en fuite sous les phrases

demande encore l'un des poèmes-cris de *Une, unique*. L'amoureuse n'est pas un être évanescent. Elle *est* ce qui fuit. Elle dit que le propre, et tout l'être de toute chose, est de ne point subsister. L'incroyable (qui donc croira que la vérité de chaque chose, est de n'en point avoir), l'invraisemblable, l'inintelligible (l'être de tout serait mouvement, fuite éperdue hors de soi, ardeur à mourir), elle l'est. Elle est poésie. Et que peut le poète, qui tente de l'égalier, à force de langage? S'il recense les choses de ce monde, ce sera pour les résoudre en questions, comme il tire au gris, au noir, au blanc, le spectre des couleurs. Le plus beau des *Tableaux* est peut-être celui qui dissout en lueur d'étang, puis en bruit sourd, où vient s'effacer toute articulation de mot qui soit nom de chose connue, le clair visage de l'amoureuse. La plus sage des toiles, c'est un « Portrait de jeune fille brune ». La pièce est tendue entre son titre, qui est tout, et, qui est tout, la dernière syllabe de son dernier mot.

PORTRAIT DE JEUNE FILLE BRUNE

visage de lanterne sourde

ô beau visage surgi de la sombre terre

qui éclaires-tu de ce regard aux lèvres rouges?

quel ancêtre se consume de passion mortelle

par les yeux cernés de ton fantôme?

de quelle peine cette larme est-elle l'objet?

dont s'émeut l'étang de l'aube

l'automne l'automne

Comme la beauté, la poésie est tout entière en son secret. Elle est comme l'exaltation du sourd, du terreux, du voilé. De ce

qu'elle dit, de ce qu'elle semble dire, l'esprit ne retient que ce qu'elle taît. La beauté qui remplit son nom, imperceptiblement bouge, se creuse, du clair au sombre, du rouge au lilas de l'aube, du présent vif, à l'antérieur, à l'immémorial. Beau visage ! beau comme, sous l'étoile du matin, l'ancêtre diaphane, l'étang gris. Beau comme Automne, qui remplit tout son nom, au moment où il va s'éteindre dans une seule, sourde, syllabe. Beauté : éclat de l'absence. Et poésie : art des limites, et du silence.

C'est ce que la poésie croit être. Je hante les limites, dit-elle, comme à la légère, en la moindre de ses œuvres. Toute à son délire d'interprétation, elle ne sait pas qu'elle est toute injectée de prose : de cela qui fait que les choses, malgré tout, tiennent la pose. Ces limites qu'elle feint d'ignorer, ce sont celles de la prose. Jamais elle ne les franchit. Comme un discours qui s'appliquerait à restituer, devant telle planche du Rorschach, les combats ou les amours de deux héraldiques licornes, chaque *Tableau de l'amoureuse* est une petite pièce descriptive et narrative. À l'intérieur de chacun, et d'une pièce à l'autre, le mouvement est ordonné. Chaque forme, chassée avec précision par celle qui la suit, plonge dans la mémoire, comme pour s'y tremper, y ourdir en secret quelque prochaine lecture. Relus, le *crabe de nuit*, le *scarabée de cobalt*, le *tamanoir écarlate*, le *cyclope-chat*, la *hanche voilée de fard*, la *bernache acérée*, le *chien rauque*, le *détroit des magnolias*, l'*orange calcinée* ressortent durs, scellés en leur identité. Relecture : lecture plénière, degré zéro de l'interprétation. Le scarabée de cobalt ne cherche plus à devenir, en quelque niche de l'imaginaire, un scarabée bleu de nuit, un bloc de cobalt dégrossi en scarabée. Éternellement le scarabée est d'or, et de cobalt, le cobalt. Ils sont deux, qui sont un, lequel n'est pas un être d'équilibre ou de synthèse. *Scarabée de cobalt* n'est pas un être composé. Comme le cœur noir de la marguerite, c'est un hiéroglyphe.

mais la marguerite au cœur noir
mais l'astre opaque dans le jaune
enfante le hiéroglyphe du cri

le cri qui est hiéroglyphe : c'est la définition même de l'image.

Elle est comme monosyllabique, et syllabe incomposée, tirée d'un seul trait. À l'extrême de la poésie, elle réinvente un idéal du langage que la prose n'atteint jamais : elle est l'univoque, absolu. Leurs emplois réduits à un seul, cobalt et scarabée sont enfin nettoyés de leurs « valeurs ». Hiéroglyphe, *scarabée de cobalt* a un seul sens. Il est, devant l'esprit, la propre figure de l'être — de l'être de l'esprit : un en soi, séparé de soi ; deux qui sont un, un qui est deux. Reçue dans le plaisir, dans la stupeur, dans le saisissement, l'image ne fait rien que permettre à l'être de toucher l'être. Entre le *scarabée de cobalt* et la *hanche voilée de fard*, le *chat flûtiste* et l'*agneau*, le *serpent gris*, la diversité est de pure apparence. L'image est toujours la même parole inarticulée, le même cri, le même hiéroglyphe, qui remédie surabondamment à l'imperfection de tout langage. Pour dire, à l'être aveugle et sourd, l'être de l'être, la poésie vire à absolu, à l'univoque.

Elle se fait aussi bien prose impure, comme si les contours, les plages d'ombre, les moirures de la tache valaient d'être détaillées, en elles-mêmes. À la paranoïa des *Tableaux*, répond la passion rentrée, le laconisme des pièces qui composent *Art égyptien*, raides comme leurs sujets, et comme leurs titres : « Nakhti », « Groupe anonyme (IV^e Dynastie) », « Os frappé de stupeur », « Barque funéraire », « Bouche de calcaire », « Stèle du roi serpent », « Scarabées ». La poésie n'est jamais qu'un exercice de présence, par le langage. Qu'elle fasse mine d'extraire du néant ses sujets, elle est image, elle n'est qu'image, aux premiers vers :

rose est l'antre ou bruit la pomme
sous l'effet du serpent vif

ou aux derniers, de l'un quelconque des *Tableaux* :

ainsi la sirène
l'ananas
l'abeille composeront la mémoire que nous avons
de ce délire

Qu'elle feigne de respecter l'ordre entier des choses, de serrer au plus près leurs moindres accidents, c'est jeu encore, exercice de fidélité à un pacte éphémère : elle apprivoise tout au plus la métaphore, et fuit l'image, qui est langage de l'absolu. *Art égyptien* est comme d'une main qui n'aurait écrit ni les *Tableaux*, ni, surtout, *le Réel absolu* (définition de la poésie, que Lapointe reprenait de Novalis). Le grain de la poussière d'Égypte, du bois, de la pierre, du parchemin qui fut visage, y est levé comme par frottement, et simplement reporté dans le poème.

Voici Nakhti :

2000 ans avant jésus-christ
le chancelier nakhti fut l'objet d'une sculpture

acajou ? teinture ?
son bois rouge à peine éclaté
— là où le corps et l'attitude
d'un seul tenant
figurent l'éternelle beauté verticale —
se tient dans un coin d'ombre de la salle 127
au louvre

peu de passants le remarquent
venus de tous les coins du monde
visiter l'ART

Qui remarquera ces textes, qui ne sont peut-être pas des poèmes ? Extraits de quelque Guide du Louvre ? ou précieuse, poétique écriture ? Qu'importe ! *Art égyptien* est de toute manière un essai : mise à l'épreuve d'un matériau, et d'une méthode de travail. Le réel absolu, que visait avec précision le *tamanoir écarlate* ou le *chat flûtiste*, n'est ni dans ses images, ni dans quelque arrière-fond de l'esprit. Et qui sait si l'esprit, qui touche l'être, sur le reflet de tels bijoux, ne touche pas en fait la réalité du chat, du tamanoir, du flûtiste. Nulle chose ne subsiste ? Charmante hypothèse ! bonne à retenir, si j'en fais une hypothèse de travail qui force à l'existence, en lieu et place de la fiction du monde, l'image. Bonne à retenir, bonne à retourner : toute chose subsiste, étanche,

ponctuel hiéroglyphe. Tamanoir des Guyanes, faux monstre, ou chat des gouttières, qui est un chat, toute chose est image (image en puissance) si elle comporte, adhérent aux accidents de son visage, un envers, qui serait le contraire diamétral de son endroit : face interne, non plus offerte au jour, rayonnante, hors fuyante, mais (tel le visage de la Jeune fille brune), concave, ancré sur un point de fuite, un seul, un centre. Ressource ultime de la méthode poétique, l'image absolue est presque une solution de facilité. Devant *tamanoir*, devant *chat*, je renonce à l'attaque frontale; je fuis en *écarlate*, en *flûtiste*. Mais si la chose elle-même est image, exacte prophétie de son envers, il suffit sans doute, pour atteindre l'être de la chose (et du monde), de poser droit le regard, d'un coup sur toute sa surface; de la décrire trait par trait, en serrant au plus près le sens propre des mots.

Entre les choses et les mots, le rapport n'est pas si simple? Mais quelles *choses*? puisqu'il ne s'agit pas de reproduire en nature morte des fruits, des fleurs, des quadrupèdes familiers ou pérégrins. Une seule répond à coup sûr au regard, appelle comme de plein fouet l'attaque frontale : c'est l'amoureuse — qui tire à sa suite l'amoureux, leur couple, l'essaim entier des choses, réconciliées, en elle, avec leur nom propre. Exercice de langage qui tente de déporter autant qu'il se peut la poésie vers la prose, *Art égyptien* cherche le nom de l'amour — sur les traits, par exemple, de ce « Groupe anonyme (IV^e Dynastie) » :

vois traverser le temps
ce couple rongé par les vers

lui solide presque intact
le poing gauche refermé sur la poitrine

sa droite tient prisonnière
une main fragile
qui pourrait être celle de la petite épouse
si le bras de celle-ci
(les doigts sous l'aisselle ayant pris racine)
n'enlaçait l'homme qui la porte toute

minuscule tendre fardeau
aérienne aux chevilles dévorées

seul
de ce bois désesparé
de cette épave
n'est point rongé le geste d'aimer

Ailleurs, la Barque funéraire, *sans rames*, avec son mort étendu sur une table basse et ses quatre passeurs avance, sur d'invisibles eaux. Trois passeurs sont tournés vers l'avant de la barque, le quatrième, vers l'arrière, *sans doute préposé au gouvernail*.

à l'avant de la barque encore
une femme adossée au mât
— résolument détournée de la scène
bien qu'accablée —
les deux bras ballants
regarde au loin
comme quelqu'un qui déjà
à la fin du désespoir
retrouverait la terre

L'amour est éternel? Le lien de l'homme et de la femme, la mort même ne le peut dissoudre? — Paraphrase... Depuis la Quatrième Dynastie, cette figure de proue tire une barque aux rames dévorées, et son homme, vers l'autre rive. De l'antique Égypte, mère de toute civilisation, subsiste un fragment d'homme, un fragment de femme, scellés dans le geste d'aimer. L'énigme, c'est que l'immémorial, l'éternellement vivace, le subsistant, dont ces effigies de pierre sont l'exacte figure, soit double. Comme si Deux, contraire diamétral du multiple, était la propre forme de l'Un. Deux : forme de l'amour. Et forme du travail, si le texte, essentiellement, est travail sur la forme l'Un.

Le poème le plus lapidaire, est double, comme ce poème dans le poème, qu'est l'image. Vers la fin de l'un des *Tableaux*, inopiné, un *coq sec sans rouge* coupe le souffle, et le fil de la lecture (comme, au milieu ou à la dernière ligne de telle autre

pièce, la cerise aux gants noirs, une coccinelle d'eau douce, ou *l'automne l'automne*). Figure du couple, l'image est l'affirmation violente de la dualité : de Deux qui tient par la seule force, par la clarté du cri. *Coq*, et *sec*, et *sans*, et *rouge* filent sur des parallèles, qui s'intersectent en un point clairement posé par l'image : c'est Nul lieu, c'est Utopie. Une commode paraphrase voudrait qu'il y recomposassent un lieu où coq sans crête, cerise gantée, coccinelle de mer comme d'étang fussent vraisemblables. L'image, qui coupe le souffle, coupe court au développement de ces fictions. Si elles renaissent, malgré le vide absolu créé par les mots, c'est portées par la croyance : que le « couple » est, comme les « choses » sont.

Si l'amoureux est amoureux de l'amoureuse, c'est qu'elle est figure de lui-même en étranger. (Et rien n'est si étranger à soi-même, séparé de soi-même, que soi-même). Le couple ? Un homme, une femme, leur point de fuite en Utopie. Un homme ? une chose en elle-même disjointe, divisée, comme, dans *l'automne l'automne*, l'automne, de l'automne. L'homme est lui-même un couple.

Sentencieux sophisme ? Mais voyez le dernier vers du « Portrait de jeune fille brune ». De *l'automne* à *l'automne* quelque chose a changé. Le premier est peut-être là en substantif, le second, en adverbe de temps, comme si le vers disait : l'automne, en automne. L'entre-saison est espace, et temps. Le second, encore, redouble la syllabe accentuée d'*automne*, la sonne, la détache en son pur, sourd, entre-saison réduite à son essence sonore. Le vers dit qu'Automne est image — et son : une, unique et double chose ; unique, parce que double. C'est la chose même — toute chose — qui est sophisme. Et sentencieuse ! Elle sait ce qu'elle sait, le jette à la face de l'ignorant.

Le sujet même de *Voyage* (la terre, ses îles, ses rides, ses hommes, leurs fumées, vus d'en haut) appelait la forme hautaine, invariablement duelle, du proverbe.

stromboli sans flamme
au bout du monde

Qu'est-ce? fleur d'eau ou fleur de terre? C'est en tout cas, en l'utopie de l'image, un être pur, un couple. Elle est double, la figure du monde, du moindre de ses fragments :

cyclades
au niveau de la mer
ce profil de fumée serait une île
une autre
mais bientôt l'horizon l'engloutit

Double aussi la figure, autour de la piste d'atterrissage, de la réalité proche, de la ville après Voyage :

entrée dans l'opaque
l'effroi ne dure qu'en moi
le froid

bientôt brûle l'électricité
l'état de guerre
un village dans la désert
le sang des filles

Implacable image, à peine future, voici la terre lotie en champs de bataille, villes, non-lieux, autour de rares hameaux. Mais *le sang des filles*, en quoi se concentre toute la pièce, et toute la fragilité du monde, reflue sur les premiers vers, recouvre comme d'une pellicule d'humeurs vives, secrétées par la femme, par le corps, ces vues de l'esprit, ces fictions mâles que sont l'électricité, l'état de guerre, le désert construit, méthodiquement, en lieu et place du monde. Le poème dit, annonce ce que lui-même ne sait pas. C'est la guerre, peut-être, et le désert électrique, qui sont fragiles. C'est le cassable, peut-être, le fluent, le fuyant, l'inscient derrière la raison, qui est le seul savant, et le seul, puissant à casser la guerre que l'homme éternellement, sur le dos du monde, dans sa propre peau, mène contre l'homme. Même en l'absence de toute image absolue, le poème est utopie. Il tient tout entier sur un secret *peut-être*. Il montre la figure de ce qui *serait* (rien qu'en évidant une page de prose, réduite, ici, à son essentiel squelette).

D'avoir hanté la prose, l'écriture de tout le recueil se trouve transformée. Les *Tableaux* eux-mêmes sont comme l'état de maturité, la version définitive du *Vierge incendié*, et l'adieu à une fiction (qui vit comme jamais en ses martyrs, sa théologie : l'Automatisme québécois, rétro ou néo). Prophète de lui-même, Lapointe n'est pas plus d'aujourd'hui que d'hier. Les *Autres poèmes*, où se retrouvent les plus anciennes obsessions de *Pour les âmes* — celle, entre autres, de la guerre — réalisent le miracle d'une langue de communication qu'aurait longtemps hanté l'image absolue : elle en a l'éclat, presque la violence. Elle dit et répète, sous ses apparents sujets, que dans l'objet qui tombe sous le sens, dans l'événement, il y a quelque chose à ne pas comprendre.

rien n'est simple
ni l'âme du vieux couple dans le dernier village
avant la fin des temps
ni la chaleur d'aimer

disent les derniers vers de la dernière pièce. La poésie n'est messagère de rien. Espérance, désespoir, elle les renvoie dos à dos. Prophétique, porteuse de la Bonne nouvelle, elle n'annonce pas, pire ou meilleur, ce qui sera ; elle dit que, depuis le commencement du monde, la paix est imminente, l'amour est à nos portes, le Royaume est proche. Comment comprendre ? Elle ne sait pas. Elle dit.

MISSION ACCOMPLIE

fanal de la mort en mer
à l'aube
par temps plat
les hérissons du phosphore font des signaux jaunes
aux bombardiers qui rentrent
lisses comme l'aire où se poser
sont les villages éclatés
le robot n'est que mémoire
et sérénité le métal

Si le dernier recueil de Lapointe prophétise, c'est que, comme *l'Hiver de force*, il est très précisément daté du milieu des années 70, et du Québec. Quinze ans déjà, depuis la fin de la Grande Noirceur! Nous en sommes sortis? Nous allons bientôt y rentrer? *Puis qu'est-ce qu'on va faire? On va retourner à Montréal sur le pouce, avec notre Flore Laurentienne sous le bras. On va partir tout à l'heure. Puis personne ne va vouloir nous embarquer à cause de la noirceur.* Dans les marges d'une confrérie de Travailleurs intellectuels morcelée en groupuscules d'intervention idéologique (la race! le sang bleu! la Lutte sacrée, Québec en Chine!), *l'Hiver de force*, les *Tableaux de l'amoureuse* ne prennent pas parti.

L'écriture est ce qui ne prend pas parti. Elle annonce la paix : elle laisse en paix. Elle annonce l'amour : elle aime (même le mal : il ne serait pas le mal, s'il n'était pas séparé du bien).

Cinq ans déjà, depuis Octobre, depuis la Crise. Où sommes-nous? Quand est-ce, aujourd'hui? Est-ce décembre une fois pour toutes et, de force? Est-ce ici le désert électrique? le dernier village, sans le dernier couple?

Que savons-nous s'il coule encore, le sang rouge, le sang des filles?