

## Questions d'existence

Paul Chanel Malenfant

Volume 17, numéro 3 (51), printemps 1992

Paul-Marie Lapointe

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200987ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200987ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Malenfant, P. C. (1992). Questions d'existence. *Voix et Images*, 17(3), 541–555.  
<https://doi.org/10.7202/200987ar>

Poésie

## Questions d'existence

Paul Chanel Malenfant, Université du Québec à Rimouski

Le rythme comme mesure du temps compté et décompté; comme figure verbale du corps soumis au désastre: tel est le dispositif poétique auquel travaillent, dans *Obscènes*<sup>1</sup>, les insistants poèmes de Normand de Bellefeuille et dont se réclame diversement toute l'œuvre de cet écrivain depuis, entre autres livres, *Cas* suivi de *Trois*<sup>2</sup>, *Cold Cuts un/deux*<sup>3</sup>, *Catégoriques un deux et trois*<sup>4</sup> et jusqu'aux scènes répétitives du recueil de nouvelles de l'auteur, *Ce que disait Alice*<sup>5</sup>, qui méritait, en 1989, le prix Adrienne-Choquette. En son dernier texte tracé au scalpel, on remarque encore l'importance méthodique du «nombre» et du «chiffre» — celle que désignait déjà plusieurs titres de ses livres antérieurs — pour observer le labeur de l'usure, la précision clinique d'une croissante dégénérescence: «car qui pourrait nier / que le nombre des ombres / augmente?» (p. 29) Ici, les activités comptables comme l'énumération et la répétition témoignent du temps irréversible, tant il est vrai que compter (écrire) c'est passer (avec) le

temps: «La mort est une contrariété / dans le chiffre du monde / peu à dire / et peu dit / je sais compter» (p. 45).

À travers une juste économie de moyen, qui tient de l'exactitude sélective du champ lexical et de la syntaxe incisive de vers découpés à vif, le poète s'emploie à décrire l'insoutenable obscénité de la «mort», ce mot vide de sens, à l'imprononçable brièveté: «Si souvent le mot "mort" / qu'on n'en reconnaîtra peut-être / que le murmure» (p. 75). Mot en lequel l'impossible se réalise, qui échappe à toute définition, qui se pose au défi même de l'imagination: «imagine donc / ce qui n'a pas encore eu lieu» (p. 85). Opaque, absurde, le mot «mort», ce monosyllabe dont la seule émission laisse bouche bée, paraît pour le poète comme une béance dans l'ordre du vocabulaire: «la mort a réglé / le problème du vocabulaire / aussi, quelques mots désormais / me suffisent» (p. 82). Restent ces seuls mots qui importent à l'écriture, à la poésie.

Nul émoi compassionnel, ni pathos viscéral dans le propos mortifère de Normand de Bellefeuille. Cas à l'appui, une théorie de la catastrophe s'expose où alternent les accents rauques, la diction trébuchante («le corps ne calque que / le corps ne trahit / tout compte fait / que l'enfant que j'étais» [p. 110]) et les énoncés aseptiques qui portent à bout l'évidence: «tu es ma dernière certitude / verticale» (p. 39). La fréquence de l'adverbe, ce mot toujours définitif et invariable, l'usage du verbe à l'infinitif, ce temps mort, structurent des poèmes dont le souffle est coupé avec une précision chirurgicale. Le rythme devient arhythmie, syncope, saccade. Les sérigraphies de Pierre Fortin, aussi exactement figuratives dans leur iconographie cardiaque que des planches d'anatomie, accentuent cet effet hyper-réaliste.

Et devant le «pire», le poète ne semble exclure ni la dérision ni le cynisme, ces affects inversés du courage ou de l'audace. En ce sens, on peut sans doute discerner, en sourdine dans ce texte, la distanciation du «rire de mourir» invoqué par Georges Bataille. Cependant, la crudité anecdotique ou l'ironie réaliste s'y ajustent sans cesse au rigoureux exercice d'une texture poétique: «Je pense à A. / qui fut mon premier cadavre / l'impression, la regardant / de toucher ses organes / à travers un gant» (p. 22). Sous l'apparent détachement de la déposition judiciaire, la chaîne allitérative des *a* redoublés de même que l'agrégat des nasales s'activent comme instances mimétiques d'une sorte de rétention de l'éclat de rire. Le triolet qui magnétise «cadavre», «regardant» et «organes», en installant la scène d'une autopsie, culmine dans la réduction terminale réulsive du dernier monosyllabe du poème qui s'y trouvait déjà enclos: «gant». L'aspect

palpable des signes ainsi soumis à la contamination littérale concourt à réaliser, en une juste mise en texte, l'horreur même d'une palpation.

Par delà le dépouillement du champ thématique de ce livre où défilent les motifs physiologiques (la bouche, la langue, les os, le corps, le cœur...) on reconnaît donc, chez de Bellefeuille, de subtiles procédures de fabrication textuelle. Ainsi, telle symétrie monochrome qui superpose l'ombre à l'ombre — «l'ombre agitée de la langue / dans l'ombre déjà de la bouche» (p. 21) — fait écho au «nombre des ombres» (p. 29) qui prolifère. Cette rature du noir par le noir se trouve à débattre, dans le grain même du texte, l'acte réversible d'une répétition et d'un effacement. En cette autre proposition spéculaire circule l'énergie d'une ubiquité parodique du sens: «je propose: / commé les *anges* / à rebours / tu *nages*» (p. 104). Tandis que le verbe «nages» est posé, en un ingénieux «à rebours» acoustique, comme exact décalque du substantif «anges», s'avère l'hypothèse qui sous-tend tout le livre de de Bellefeuille: «Il arrive que le réel / ne soit que le trait / d'un autre trait» (p. 104).

Cette tangibilité du signe se manifeste encore, sous le mode lyrique, dans le déploiement spontané du propos amoureux: «c'est d'ailleurs bien / loin du poème / que je t'aime / et que je t'aime encore» (p. 71). La répétition expressive et la production répétitive sont simultanément actives. Elles se conjoignent encore, par effet d'irradiation et de solidarité, jusque dans l'assimilation intertextuelle de cet extrait d'un poème de l'ascétique *Tombeau des rois*<sup>6</sup> d'Anne Hébert: «Le monde est en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus» (p. 35). On en retrouve la résonance dans ces vers du dernier texte de *Obscènes*: «je suis vivant / tout est en ordre / oui / tout est en ordre» (p. 113). D'autres connivences à l'égard de textes subrepticement alliés pourraient être détectées dans le livre de de Bellefeuille. Ainsi, l'érotisme torride qui traverse ce recueil exécuté comme une méticuleuse mise en scène de mort n'est pas sans rappeler la «fulgurance» impartie au doublet *eros* et *thanatos* dans les grands poèmes de *Dans le sombre*<sup>7</sup> de Fernand Ouellette. Cependant, chez celui-là, nul accès à la transcendance ou à la transfiguration illuminée. La seule lumière qui persiste, au delà de l'insoutenable, tient en cette lampe offerte à la totale absence: «je te laisse toujours cette lumière / alors surtout, tu éteindras» (p. 113).



Du point de vue thématique, les «scènes obscènes» de Normand de Bellefeuille, scènes à la fois rageuses et amoureuses, peuvent se com-

parer à la sordidité des faits de vieillesse et de mort invoqués dans le *Néant fraternel*<sup>8</sup> d'Alphonse Piché. Pour dire le corps vulnérable, le premier procède par dissonance syntaxique et par une effraction systématique du vers. Sous le mode d'une métaphorisation et d'une métrique parfois plus convenues, le second observe, du même oeil révulsé de clinicien, les énergies qui s'épuisent, les insidieux petits faits de la décrépitude. La maladie, son décor de chambres sinistres, de membres défaits, d'incontinences et de crachats, constituent le discours référentiel du poème: «Paralytique / l'oeil comme un crachat / face biaisée de tôle écrasée / le bras brisant le vide / dérisoire mannequin abouché au cathéter» (p. 39). Efficace séquence des appositions désarticulées pour simuler un démembrement et une paralysie. Elle s'appuie sur le broyage sonore de la clef en «a / r / i», tandis que «paralytique» dissémine sa matière littérale dans «le bras brisant le vide» et que les épithètes «biaisée», «écrasée» et «abouché» se trouvent dilatées, littéralement encore, dans le substantif «cathéter». Torsions matérielles d'un texte qui figure une distorsion fantasmatique de la vision.

Cette répulsion devant la douleur physique comme devant tous les poncifs de l'«âge d'or», des voyages organisés aux ridicules travestissements de jeunesse, le poète sait aussi l'investir dans le «Sursis» d'une sensualité vive, portée par un langage à la détermination dense, comme si les corps des mots voulaient adhérer encore les uns aux autres: «D'ombre / femme / bête d'odeurs / d'organes / de beauté de larmes» (p. 79). Une poétique conjointe de l'exactitude et de l'emportement s'exerce donc en ces textes qui oscillent entre la prolifération exacerbée et la minutie appliquée du poème miniaturiste: «Visage à la vitre / un enfant éternel / regarde le vide» (p. 27). Capillarité du sens qui simplement accorde «visage» et «regarde», qui entre «vitre» et «vide» installe l'espace de la transparence pour enclore au centre du triptyque cet «enfant éternel», juste contrepartie thématique et temporelle de la «vieillesse rendue d'hiver» (p. 12).

Dans sa grave maturité, cette poésie ne renonce ni à la révolte («la main calleuse ferme le poing / vers le ciel vide» [p. 36]), ni à l'émerveillement nostalgique du monde: «Parfois lumière émerveillée des juillet anciens / à la ligne des horizons basculés / toi / mêlée aux chansons de ma mère» (p. 42). Ainsi, en le lieu de ce «néant fraternel», une même voix assume, avec l'outrance de la dénonciation et de la colère, la tessiture voilée d'une toute petite musique de nuit: «Romance d'hiver / neige au seuil d'un deuil / de lointain accueil» (p. 45).

Tout en remaniant par son titre la rimbaldienne question, «Quoi? L'Éternité», un tout jeune poète, Francis Farley-Chevrier, rejoint dans *L'Impasse de l'éternité*<sup>9</sup> cette situation limite de la mort dénoncée par Normand de Bellefeuille et Alphonse Piché. Mais à la révolte et à l'«obscénité» qui trempent, existentiellement, le poème et la pensée de Bellefeuille fait pendant ici la perception d'une «absurdité» plus abstraite: «l'Histoire est insensée / nous ne comprendrons jamais notre mort» (p. 87). Et tandis que la poésie de Piché se prend aux transes verbales et à la dérivation avant de reconnaître le «néant fraternel», le texte de Farley-Chevrier est porté par l'énonciation calme, par une sorte de fascination nihiliste: «nos éclats nous fascinent bien qu'ils nous mènent au néant» (p. 12). Qu'en est-il donc de l'expérience de mourir comme de celle d'écrire? Le ton sapientiel, l'absence de motifs concrets et d'événements — ici, on ne voit pas de corps, pas de sang, pas de paysages pour le regret... — qui diluent l'impact de cette poésie, résultent sans doute du défaut d'une prise des mots sur le réel. Alors, le projet poétique cède à la tentation philosophique; même si la pensée s'évade parfois à la dérive... Pourtant une voix sombre s'entend en ces poèmes d'apprentissage.

«Réelle absence» que cette «impasse de l'éternité»? Le recueil entier tient dans le leitmotiv de la négation que répètent les titres de ses diverses parties: «L'instant ne glorifie personne», «Ne plus rien choisir», «Naître pour être oublié», «Le silence n'existe pas», «Les illusions ne cessent jamais» et jusqu'à ce «pas» qui passe et résonne dans «l'impasse» titulaire. Ce non systématique, ce «refus global» de toutes valeurs et de tous sens, que supportent les actions obsédantes de la chute et de l'enlisement (d'où la fréquente occurrence des verbes «tomber», «trembler», «ramper», «plonger»...), aboutissent à un état de totale indifférence qui serait l'espace même de l'écriture, là où plus rien n'importe. Le désintéressement, l'indifférenciation se disent dans le contrepoint et la reprise successive. Les énoncés s'interpellent, se contaminent, s'oblitèrent. Ainsi, «l'éternité ne se choisit plus / peu importe l'instant» (p. 41) convoque «*n'importe quoi*» odore comme nos échecs» (p. 42) qui sollicite bientôt «*n'importe qui étouffe*» (p. 43)...

On comprend alors la préférence thématique de cette poésie pour la vacuité: «les mains se referment sur leur vide» (p. 125). Car le «vide» rime avec «livide» et avec «évidence»: «nous ignorons déjà l'évidence du vide» (p. 126). Cette constante affirmation de l'intangibilité de toutes choses induit une dilution dans l'extrême transparence: «nous paraissions transparents à travers les flammes» (p. 40). L'absence et l'atemporalité font office de destin: «l'absence nous résumera» (p. 63). Dès lors, seule la poussière, cette matière qui est un «après» de la

matière et qui se trouve si fréquemment évoquée dans le recueil, tient lieu d'affirmation substantialiste: «la fatalité roule sur la poussière / où nous plongeons nos mains désolées» (p. 77). Un véritable vertige s'empare du lecteur devant ce permanent état de deuil et de perte, devant ce vaste non-lieu qui jouxte le non-être: car «notre vie est définitive, sans suite ni foi» (p. 123), affirme le poète sur le ton de la tranquille certitude. Quand la pensée aura pris appui sur le réel, sur les insoutenables faits divers du monde, cette poésie atteindra alors sans doute son tragique retentissement.



Celui-là même qui se fait entendre dans le livre très dense de Gilles Cyr, *Andromède attendra*<sup>10</sup>. Le recueil s'ouvre sur un constat apparemment banal, une notation minimaliste qu'on pourrait apparenter à la manière guillevicienne: «La rue / qu'ils sont à refaire» (p. 9). Il se ferme, laconiquement, sur cette autre constatation: «un peu plus loin / elle est vide» (p. 109). Entre l'incipit et la clausule, s'étale tout le territoire d'une poésie intense, sans compromis esthétiques, qui s'applique aussi à combler du «vide» avec un peu de mots: il s'agit bien de «refaire [le] vide», cela que projette le parcours cyclique du livre. Par l'exercice d'un «sens de l'observation» qui condense tous les sens, par la vertu de l'étonnement et de la surprise, un monde inédit, toujours en voie d'effritement et de fragmentation, est donné à voir.

Les faits et gestes simples, la porosité laborieuse des choses (une poutrelle d'acier soulevée par des ouvriers, un banc pourri, un camion...) témoignent d'une énergie active; comme si toute métamorphose, toute machination était captée dans l'autonomie de son dynamisme. Pour ce poète, l'humble objet (le seau, la béquille, une porte, un mur, le madrier, les ordures...) est fixé, scruté, toujours susceptible de faire sens en la manière que prend le langage de le percevoir et de l'activer «autrement».

Le monde est peuplé d'«installations provisoires» (p. 10) et décrit comme un vaste chantier de saisissantes transformations: «dans la salle que je traverse / un colis / déformé par le transport / éblouit» (p. 17). Une «inquiétante étrangeté» en vient à se dégager de l'objet banal, soumis à la fatalité du déglingage et observé dans l'instant même de sa défectueuse ou merveilleuse transition.

Même les traces récitatives qui s'immiscent en cette poésie compendieuse sont données sur le mode conjoint de la brève et de

l'accident: «Veux-tu me dire un peu / ce que tu faisais sur le toit / béquille: bâton / surmonté d'une traverse / j'aime la définition / du petit dictionnaire / je rêve que c'est du bois / que tu te soigneras» (p. 38). Il s'agit de dénier l'illusion d'un langage successif et linéaire pour lui opposer des constructions lacunaires, des brèches de sens épars. La disposition verticale de ces poèmes largement troués de blanc, leur érection typographique par ébréchures, leur syntaxe cassée qui emprunte souvent à l'ellipse orale de même que la présence des motifs de la machine ou de l'outil (la scie, le levier, la mâchoire...) participent d'un double vœu de fabrique et de bris, disons d'un «parti / bris des choses». Puisque le poète est «forcé de prendre pour cela / des mots dans le vide» (p. 24), que «la parole / n'a rien» (p. 28) et que «Pas de monde, dit l'un / seulement des mots» (p. 54), il ne lui reste plus, en cet intervalle bref entre l'avènement de la chose (du mot) et sa propre ruine, qu'à laisser le sens (et le poème) en suspens.

Ainsi, en ce texte inachevé, sans fin, comme une question laissée sans réponse: «Qu'est-ce que tu crois, / que je prendrai ceci? / une pincée de basilic / dans un peu d'eau bouillante / chasse les étourdissements / qui sont remplacés par» (p. 71). Chez Gilles Cyr, se formule une exigeante poésie de l'attente devant l'incomplétude («ne bouge plus, note pourtant / ce qu'isole l'attente» [p. 66]), une poésie de l'attention jamais distraite devant l'âme active des objets inanimés.

\*  
\*\*

*Les États du relief*<sup>11</sup>, le dernier recueil d'Hélène Dorion, donne à lire un semblable effort de concentration matérielle. S'exprime en ce texte patient, toujours soucieux de la justesse de son lent déploiement, une autre singulière conscience de la brèche, de la brisure et de l'entaille: «chaque jour continue la faille» (p. 66). Cette friabilité de toutes choses et du temps discontinu, que soulignent quelques titres des parties du livre («Poèmes de la brisure», «Dans l'éparpillement des heures», «Fragments du jour» et «Tout redevient fragile»), invite le poète à poser sans cesse la question fondamentale de l'être, tant il est vrai ici et selon l'efficace formule de Michel Schneider dans *Voleurs de mots*<sup>12</sup> que «[p]enser, c'est faire face au verbe le plus terrible, le verbe être» (p. 235).

Chez Hélène Dorion, le propos ontologique («Qui / sommes-nous dans la nuit lancée / contre la nuit» [p. 21]) est assorti d'un sentiment constant du passage, cette tranquille répétition mimétique des «états»,

que disent les motifs du couloir, du corridor et de la passerelle, devenus emblématiques de son œuvre: «j'ai rêvé de mots que l'on glissait / comme des passerelles entre nos vies» (p. 37). Mots de passe de la poésie qui seule donne à exister, à être, et qui inclinent à entendre en ces «états du relief» tels autres espaces d'un «relie-être» où le sujet, à la faveur de l'écriture, parvient à l'autre: «Peut-être n'existes-tu / que dans cette phrase où tu cesses / d'échapper à l'improbable et deviens» (p. 14).

Dans ce texte, comme dans le recueil de Gilles Cyr, l'observation de ce qui fait le défaut des choses induit «l'abandon» aux mots «qui est le pari de l'écriture», qui relève de «la fragilité / du dévoilement» (p. 15). Et la juste tissure de cette poésie réside dans l'expérience dite d'un «état second» où le sujet, par l'intimité de son langage, culmine à sa propre présence, se dévoile à lui-même son inépuisable confiance. Car les mots, pulpeux, substantiels, sont matières vivantes et manières d'exister: «j'aime à entrer dans l'émoi / le plus intime que dit le mot / s'étonnant aussi de le dire» (p. 16). Porosité sémantique qui accorde le «mot» et le «moi» en «l'émoi». On retrouve semblable transfuge de l'écriture et de l'intimisme physique en des vers où le corps est dit indistinct de la phrase qui le porte: «[...] tu circules / en un présent qui reconduit ton corps / dans la vie privée de la phrase» (p. 17). Heureuses formules qui résument l'activité intérieure de cette parole qui se précise sans cesse par «*Les Retouches de l'intime*<sup>13</sup>», par la suggestion des imperceptibles intermittences du cœur et du corps: murmures des regards, frôlements vagues, silences entendus, tous signes discrets du désir et de l'écriture.

Échos contrapuntiques de la poésie. J'entends la voix de Gilles Cyr en l'expression de ce regret d'Hélène Dorion: «Je ne saurai jamais ce que disent les mots» (p. 44); celle de Normand de Bellefeuille en ce constat: «pour couvrir le vide / de ce qui n'a pas eu lieu» (p. 73); enfin celle de Francis Farley-Chevrier en cet énoncé existentiel: «Quelqu'un demande un peu d'éternité / et nous continuons de vivre / comme si nous n'étions pas mortels» (p. 28). Toutes ces figures du manque, qui sont pourtant bien des «états du relief» chez Hélène Dorion, trouvent leur extrême condensation dans la pensée de l'absence, celle qu'expriment les «départs *sans* arrivées» (p. 74), les «sorties *sans* entrée» (p. 75), les «questions restées *sans* réponse» et le «manque *sans* fond» (p. 81). La fréquence de cette proposition «sans» fait résonner encore, dans la tension oxymorique, l'espace toujours vacant du «sens». Alors: «On finit par ne plus rien entendre / et cela nous atteint encore» (p. 82). Durable portée de ces derniers vers du recueil qui émanent d'une des voix les plus justes de la jeune poésie actuelle.



Prise en charge du monde concret, élan concerté du franc-parler et de la célébration, tel est le climat langagier du dernier recueil de Rachel Leclerc, *Les Vies frontalières*<sup>14</sup>, qui vient de remporter le prix Émile-Nelligan 1991. Comme son titre l'indique, ce livre pose aussi la question de l'existence en termes d'«entre-d'eux», la vie plurielle étant désignée comme l'espace limitrophe de la mort. Mais cette poésie de la conscience cosmique, où alternent le murmure intime et le souffle épique, affirme surtout un intense désir de voir comme pulsion synonyme de vivre: «pour voir la vie derrière le rêve / voir si c'est plein / ou si c'est le vide soudain» (p. 13). Et vouloir vivre, ici, c'est vouloir voir «clair» — vœu de transparence déjà inscrit, juste hasard onomastique, dans le nom propre de l'auteur qui a déjà publié *Vivre n'est pas clair*<sup>15</sup> —, puisque la clarté est le signe même de la présence physique, de l'être, et qu'elle rend à la certitude d'un espace habitable, d'un pays: «[...] avec ce contour clair qu'imprime aux épaules le fait d'être là, recomposant l'intimité des frontières» (p. 48).

La «clarté» se donne encore comme analogon sémantique de la «vérité», celle qui appelle l'aveu, le dévoilement et la dénonciation: «et sous la galerie notre mère / ça ne peut pas être plus clair / crachait sa vie sur la terre gelée» (p. 30). Dans ce livre dont les moindres éclats de sens s'articulent les uns aux autres, le triolet qui tient ensemble «mère», «clair» et «terre» inscrit, sous la «galerie» du texte, l'espace conjoint d'une géographie (d'une Gaspésie...) et d'une généalogie. Il supporte le lieu fondateur de la vision, la scène originare qui cache la vie comme déplacement de la mort: «La côte des chaleurs est le seul gîte / [...] / puisque être chez soi c'est être là / ou mourir ne serait pas déplacé» (p. 11). Ce désir d'un retour au pays natal, retour à la mère dite «côte des chaleurs» et «gîte» inaugural («Gîtes» est d'ailleurs le titre de la première partie de ces «vies frontalières»), dispose le discret scénario familial de ce livre qui culmine en une suite, admirable d'émotion et de violence contenues, deuxième partie du recueil intitulée «Le casse-pierre».

Le texte saccadé, cassé (un «casse-père...»), est désormais voué à la mémoire de ce père qui a rompu la mère et la fille. Porté par un rythme haletant, il met en scène la légendaire incommunicabilité familiale québécoise. Puisque le silence a brisé les liens, il faut maintenant prendre la parole en main: «Nous regardons nos mains dans la lumière, sèches, *cassantes*. Elles sont pleines de trous, et nous y reconnaissons nos propres silences» (p. 99). À ce père peu porté à la

parole, la poésie rend donc sa dette de mots: «Je te remets tes silences / cette manière étonnée de fixer le sol / de mesurer le vide avec ton corps» (p. 30). Cet impuissant règlement de compte verbal atteint son paroxysme quand le père est interpellé dans le poème avec la fougue de l'imprécation: «regarde-moi quand je te parle! / regarde-moi je suis la dernière forme / que tu prends pour aimer» (p. 40). Juste pudeur de la poésie qui fait taire la «femme» en cette «forme» prise et emportée par le discours amoureux...

Chez Rachel Leclerc, le ton parfois impérieux, excessif, ne verse jamais dans l'élocution; il est sans cesse soutenu par l'enthousiasme d'une passion pour cette «fulgurance des vivants» (p. 46) que précise le champ sémantique du soleil et de l'éclat, du chatolement et de l'éblouissement: «Il me reste à vivre l'ultime / éblouissement du cœur / mène-moi vers l'antique rivage / et puis abandonne / abandonne-moi dans l'excès» (p. 22). Quand elle s'apaise, la voix s'adonne à une lente récitation intérieure où le monde défile, illuminé. Alors, d'être au cœur des choses, dans la sereine contemplation de leur successif étalement, suffit à cette poésie qui sait assortir à la concentration grave, la tranquille fascination: «Nous sommes aussi cela: la destinée des choses concrètes, le pourrissement au cœur de la pomme, le défilé des satellites entre les étoiles, le songe soutenu des massifs au déclin du jour» (p. 61). Simple et juste nomenclature pour rappeler la «tendre indifférence du monde», là où père et mère sont définitivement réconciliés.



Depuis la célèbre «marche à l'amour» de Gaston Miron, la poésie québécoise a souvent invoqué le thème de la marche comme ritualisation rythmique du discours amoureux et comme inscription matérielle de l'écriture du poème. Ainsi, dans *Les Vies frontalières*, le poème affirme son avancée à rebours du sens commun. Cette «marche à l'envers» recouvre un vœu d'affranchissement à l'égard de la voix du père et des impérieux discours d'usage: «Et les sentinelles se mettront à croire que tout est possible, que tout n'est pas dit, qu'il y a contre la langue de plomb une autre parole, un autre murmure qui marche à l'envers» (p. 83). De façon analogue, dans *Terra incognita*<sup>16</sup> de Louise Warren, l'écriture est apparentée à une sinueuse traversée du désert, à une marche amoureuse menée contre la mort: «J'avance / c'est cela que j'apprends, à marcher partout / où j'avance, / partout où je vais / silencieuse / moi, vivante entre les morts / le corps enraciné dans mes pieds / moi qui la nuit me lève et marche / marche et m'arrête / et

attends / assise / que le noir s'éclaircisse / qui attends / la venue d'un visage» (p. 60-61). Le découpage du poème, tour à tour syncopé et ralenti, simule les efforts mêmes du progrès de la marcheuse. Il est représentatif du déroulement de ce récit d'un voyage en Irak, qui devient aussi un itinéraire intérieur, le rappel d'une naissance, le laborieux déchiffrement de cette terre inconnue qu'est la poésie: «Irak, à l'aube, / naissance de l'écriture. / [...] / Et je *creuse* ailleurs, en terre inconnue de moi. / Là où je ne suis nulle part allée. / Là, en moi, où il y a des mots. / Des ziggourats de mots et des lambeaux de murs» (p. 42).

Le travail archéologique de l'écriture se métaphorise dans les activités conjointes du voyage et du forage. Par la fragmentation des énoncés, par la saccade rythmique et répétitive, des couches successives de sens sont mises à découvert. En témoigne l'exhumation de ces objets enfouis, êtres ensevelis et souvenirs résiduels. «Effritement de terre cuite, / glaçures turquoise au *creux* de la main, / boutons d'uniforme ou médailles rouillées / des soldats? / Combien de morts, combien / combien d'amour enterré?» (p. 12) Le texte s'active au dénombrement et à la reconstitution. Dans cette perspective, on pourrait apparenter le projet de Louise Warren à celui d'Emmanuel Hocquard qui, dans *Les Élégies*<sup>17</sup>, procède à un collage de citations prélevées dans le guide Michelin sur Rome pour donner une vision inédite — en ruines textuelles — de la ruine même de la ville éternelle.

Chez Louise Warren, le recours aux métaphores de la marche, de la fouille et du creusage induit cependant une volonté d'ouverture de la mémoire personnelle qui donnerait accès aux amours perdues (ces «[...] amours morts [qui] *marchent* sur la pointe des pieds» [p. 38]), qui retracerait la filiation maternelle («ma grand-mère / ma seule morte» [p. 56]), qui rejoindrait enfin ce «creux» de la naissance posé comme équivalent thématique d'une œuvre d'excavation: «Comme si je t'avais *creusé*, mon fils, / avant ta naissance. / Une place à l'intérieur de moi» (p. 41). Cohérence psychique et imaginaire du cycle mort-vie qui assortit l'action de «creuser la terre» au substrat symbolique de «découvrir la mère»: «lorsque j'écris, j'ai l'impression de remettre / quelque chose de moi en vie / alors j'écris encore amour et moi vivante en vous» (p. 31). Franche manière de trouver un pays hospitalier en cette «terra incognita».

Dès son titre, le recueil de Paul Bélanger, *Retours*<sup>18</sup>, inscrit le thème du voyage, lequel sera explicitement formulé par l'intitulé des deux parties du livre, «Un voyage» et «Naviguer». Ici encore, le périple tient de la quête existentielle, de l'exploration intérieure. Il porte un vœu de retour à l'origine et d'adhésion substantielle à la matière première: «L'homme depuis l'origine des routes / fait corps avec la terre» (p. 23). Il s'agit ainsi d'accéder, dans le mouvement de la marche et de l'écriture («Le poète avance vers les mots» [p. 87]) à cet espace du dedans où le sujet se rêve comme son propre ancêtre: «Je vois prostré dans les trous du corps / un enfant — l'ancêtre chétif» [p. 35]). Ce fugitif «retour» à l'enfance se dissipe bientôt dans la concentration de la persévérance et de l'élan voyageurs.

Car l'utopie dynamique de la poésie de Paul Bélanger réside dans une volonté d'accéder à un au-delà de la mémoire, de franchir, dans l'effort et la résistance, tout l'incommensurable espace: «Notre sommeil déborde des paupières / sans une phrase pour nous souvenir / nous plongeons plus loin vers le passé / noués à la route graveleuse» (p. 9). Sans cesse le texte s'invite au recommencement de la marche: «Reprendre la route / s'agiter sur des chemins perdus / jusqu'à l'angle mort» (p. 72). Il s'incline à l'expansion territoriale: «Levain des jours / le voyage est irréductible / au récit d'une solitude» (p. 75). Il se refuse à l'échec de la déroute ou de l'égarement: «Mais je n'appelle pas chemin / l'abîme où se perdent mes pas» (p. 80). Métaphore emblématique de l'écriture errante, la marche parvient à se fixer, le «pas» s'accomplit bientôt en «pays» et en poème, domaines de haut langage et de langue maternelle retrouvée: «j'habite ce temps mon pays j'habite ce temps / mon pas parmi la vieille densité terrienne / j'habite ce temps mon corps j'habite mes os / — ô langue!» (p. 96) Vers admirables d'exultation qui donnent à entendre l'accent incantatoire d'un Saint-John Perse contenu par la diction dense d'un Miron.

Quand elle s'adonne ainsi, empreinte d'une sorte de solennité mémoriale, à l'éloge cosmique ou au cérémonial verbal, la poésie de Paul Bélanger atteint sa très juste résonance. Les paysages paraissent alors, notés en quelques traits précis, dans toute leur évidence anthropomorphique: «Dans les bois parcourus / l'être tient dans la nervure / d'une feuille» (p. 14). Ils se nimbent encore, sous l'effet de l'irisation sémantique, d'une aura orientale ou exotique qui rappelle la transparence du haïku: «Un éclair et l'orage rompt le silence / de partout s'élève des fûts d'eau / et la joue reflète la lune d'automne» (p. 19). En regard de si fines aquarelles verbales, le lecteur s'étonne de quelques malencontreux clichés déterminatifs comme «la tonnelle aux souvenirs» (p. 12) ou «la cuvette de l'aube» (p. 42). Il regrette surtout que

l'unité de ton du recueil soit à l'occasion érodée par telle scène triviale: «Il entre hargneux / pour déposer dans un cul / sa pierre liquéfiée» (p. 30)... Ces rares scories déparent un texte qui recourt souvent, par ailleurs, à l'impeccable précision du proverbe lapidaire: «Tel est l'homme de peu de lieu, qu'il puise en tout endroit sa fragile existence» (p. 104). Exacte formule pour rappeler, en un texte soumis à la fois à l'appel du voyage et du retour, la mince frontière qui départage l'exil et l'existence.



Flux de conscience d'une morte-vivante, dérive et divagation mentales illuminées par les vifs éclats d'une lucidité à fleur de peau: telle est la voix qui s'énonce dans *Asiles*<sup>19</sup> de Louise Cotnoir. Les titres des cinq parties du recueil, «Murs», «Jardins», «Ici», «Meurtrières» et «Fenêtres», attestent d'une forclusion locale que le personnage, une femme, tente d'exorciser par les saillies d'une pensée attentive au moindre détail qui fait signe, du «pli critique de la jupe» (p. 10) à «la chambre sans dessert» (p. 11), afin de rétablir le désordre des choses. Car, «[l]a folie reste une question de point de vue» (p. 9). Tout se joue donc ici à partir du regard, un regard qui simultanément fixe les choses et se fige sur elles, pour prendre corps: «L'asile, c'est des yeux par tout le corps morcelé» (p. 26). Il s'agit donc, pour cette folle, de reconquérir sans cesse sa propre image, de lutter contre «[l]'exorbitant de la perte rendue visible» (p. 63), de résister à la dilution d'une myopie: «Penchée sur les iris d'eau / À y regarder de près / Elle perd ses yeux» (p. 45). En ce sens, le cadrage des poèmes de Louise Cotnoir, où alternent le suspense du vers libre et des séquences de prose précisément constituées de fragments nominaux, d'infinitives, d'appositions, répond à un projet de photographie.

Souvent le texte désigne en gros plan un objet symbolique qui infléchit le courant onirique ou mnémotechnique de la pensée du sujet: «elle», qui se présente comme une femme dédoublée dans ses actes, reproduite et inversée, qui n'accède au «je» que dans l'impossible renversement de la violence qui lui a été faite. Force de cette scène, écrite avec la sobriété du reportage et où agit l'insoutenable tension de l'événement de Polytechnique:

Non, elle ne sera pas raisonnable. L'édifice, posé en hauteur, jette une ombre sur la ville. La mort fait écran. Cela commence par la conversation, l'anecdote. Elle ne sait pas qui a tiré. La salle de classe, les

couloirs vides. Aucun témoin. Les yeux vagues, je ne réponds plus de mes actes. (p. 98).

L'impact du langage de Louise Cotnoir tient souvent dans cette feinte du détachement, dans cette donnée quasi brute des faits proposés comme des évidences. Cette apparente neutralité, à laquelle se refuse justement la pensée erratique de la folle — «Le neutre du genre et du rôle, là s'écrit la trahison» (p. 89) —, est assortie d'un registre d'images très simples, sans artifices rhétoriques, énoncées comme des constats directs de la réalité: «Dans les villes nerveuses, personne ne s'inquiète du poids des roses» (p. 9). C'est d'ailleurs souvent la rêverie végétale, celle des «[...] arbres [qui] fixent l'abattement du monde» (p. 23), celle du «[...] vertige heureux des tilleuls» (p. 41), qui vient éclairer les asiles d'une sorte de lente vitalité contemplative, leur conférer la grâce ponctuelle d'un épanouissement. Juste lapsus allitératif de ce segment qui exprime, par allusion anthropomorphe, l'énergie d'une résistance: «Le saxifrage s'ancre dans les anfractuosités» (p. 18): les mots s'y soudent acoustiquement les uns aux autres dans la solidarité d'un accrochage et d'une énergie, celle que dit encore cette calme incitation: «Il faut tenir / comme le lierre au mur» (p. 42).

Une constante tension dramatique anime ces fragments d'une mémoire en quête d'elle-même. Si le discours de la folie, avec ces ellipses, ses idées fixes et ses coups d'éclats, est traduit comme le lieu d'une pléthore du sens, le débordement s'y trouve sans cesse modéré par l'empathie et la connivence d'une écriture à la précision scénique. «Que cherche-t-elle au milieu des mouettes? Elle agite les bras et veut s'envoler. L'injure haut criée, superbe son œil de folle! La nuit tremble sur ses os. Oui, folle d'amour et de colère. Une odeur de soufre dans les plis de sa robe à fleurs. Elle dérive sur la mer» (p. 75). Juste séquence qui, de l'interrogation à l'exclamation, inscrit la portée cosmique d'une dérive personnelle et confère à un drame singulier la vertu d'un véritable mythe.

1. Normand de Bellefeuille, *Obscènes*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991, 116 p.
2. *Id.*, *Cas suivi de Trois*, *Les Herbes rouges*, n° 20, 1974, [n.p.].
3. *Id.*, *Cold Cuts un/deux*, *Les Herbes rouges*, n° 136, 1985, [n.p.].
4. *Id.*, *Catégoriques un deux et trois*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 1986, 84 p.
5. *Id.*, *Ce que disait Alice*, Québec, L'Instant même, 1989, 168 p. Le titre de la première nouvelle du recueil est d'ailleurs «La maladie des dénombrements».
6. Anne Hébert, *Le Tombeau des rois*, dans *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, 112 p. [«En guise de fête», p. 35].
7. Fernand Ouellette, *Dans le sombre*, dans *Poésie, poèmes 1953-1971*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1972, 288 p.
8. Alphonse Piché, *Néant fraternel*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 1991, 120 p.

9. Francis Parley-Chevrier, *L'Impasse de l'éternité*, Les Herbes rouges, Montréal, 1991, 132 p.
10. Gilles Cyr, *Andromède attendra*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1991, 116 p.
11. Hélène Dorion, *Les États du relief*, Montréal, Éditions du Noroît, et Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le Dé Bleu, coll. «Résonance», 1991, 88 p.
12. Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient», 1985, p. 235.
13. Hélène Dorion, *Les Retouches de l'intime*, avec le parcours photographique de Louise Chatelain, Montréal, Éditions du Noroît, 1987, 102 p.
14. Rachel Leclerc, *Les Vies frontalières*, avec cinq tableaux de Suzanne Grisé, Montréal, Éditions du Noroît, 1991, 105 p.
15. *Id.*, *Vivre n'est pas clair*, Montréal, Éditions du Noroît, 1986, 96 p.
16. Louise Warren, *Terra incognita*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 1991, 76 p.
17. Emmanuel Hocquard, *Les Élégies*, Paris, P.O.L., 1990, 126 p.
18. Paul Bélanger, *Retours suivi de Minuit, l'aube*, avec trois photographies de Johanne Tremblay, Montréal, Éditions du Noroît, 1991, 120 p.
19. Louise Cotnoir, *Asiles*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 1991, 122 p.