

AUX FRONTIÈRES DE L'INTIME.  
LE SUJET LYRIQUE DANS LA POÉSIE  
QUÉBÉCOISE ACTUELLE

Sous la direction de  
Denise Brassard et Evelyne Gagnon

Université du Québec à Montréal

*Figura*, Centre de recherche  
sur le texte et l'imaginaire

Collection « *Figura* », n° 17  
2007



## TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
Thierry Bissonnette, « Des <i>nous</i> pluriels à la réinvention du groupe »	13
Liliane Fournelle, « Une poétique de la résistance »	35
Jonathan Lamy, « Benoit Jutras, l'apaisante violence de l'intime »	57
Antoine Boisclair, « Le sujet lyrique en ventriloque. Les proses poétiques de Jean-François Dowd »	71
Virginie Harvey, « La faille comme intervalle prolongé chez Hélène Dorion »	89
Carmen Mata Barreiro, « Nicole Brossard, le <i>je</i> en mouvement, l'exploration de l'intime »	109
Émilie Théorêt, « Entre lyrisme et autobiographie dans <i>N'être</i> de Thérèse Renaud »	125
Daniel Laforest, « Au rythme blanc des <i>Lignes aériennes</i> de Pierre Nepveu »	141
Evelyne Gagnon, « Poétique d'Hélène Dorion. Un sillon dans la spirale »	155



Denise Brassard

## Présentation

Tu vas au creux du chant,  
là où l'intime se dérobe  
et cesse d'être tien<sup>1</sup>.

Paul Chamberland, *Au seuil  
d'une autre terre*

Au cours des années 50 et 60, les poètes québécois ont appris à parler au *nous*. Soucieux de contribuer à l'affranchissement des contraintes idéologiques, politiques et religieuses de même qu'à l'affirmation nationale, ils ont créé entre autres ce qu'on a nommé la « poésie du pays ». Le meilleur exemple en est la naissance des éditions de l'Hexagone (en 1953), maison caractérisée tant par la culture qui l'animait alors que par la nature des écrits qu'elle publiait. Les années 70, traversées par une succession d'avant-gardes littéraires, présentent deux tendances : dans la production inspirée par la contre-culture, on observe une sorte de prolongement du sujet collectif, tandis que les tenants du formalisme tentent pour leur part d'évacuer le sujet. Les premiers se rencontrent dans des revues comme *Mainmise* et *Hobo-Québec*. Les seconds publient entre autres à *La (Nouvelle) Barre du jour* et aux *Herbes rouges*. Les années 80 sont marquées par l'essor de ce qu'il est convenu d'appeler la « poésie intimiste », qui s'exprime notamment par l'affirmation d'un sujet singulier et un retour au lyrisme. Il semble alors que les cloisons sautent. Si les lieux de diffusion demeurent en aussi grand nombre, les écoles et les idéologies d'avant-garde se font de plus en plus timides et s'édulcorent

---

<sup>1</sup> Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003, p. 23.

finalement jusqu'à disparaître, jusqu'au reniement parfois. On assiste à un phénomène de fragmentation des anciennes communautés d'intérêts. De cette nouvelle société d'individus émerge une littérature où le sujet, celui qui dit *je*, semble de plus en plus isolé. Or comment un sujet qui, somme toute, n'a pas appris à le faire, peut-il du jour au lendemain dire *je*? Comment se représente-t-il dans son discours, et qu'est-ce que son rapport au langage nous apprend de son rapport au monde? Quels cadres lui servent à définir ses valeurs et ainsi à éprouver son identité? Voilà les questions à la base des travaux ayant mené à l'édition du présent collectif.

Dans un ouvrage important où il étudie le discours des poètes sur la fonction de la poésie, François Dumont affirme qu'au Québec, entre 1945 et 1970, la poésie et la poétique ont occupé en partie l'espace autrement dévolu à la réflexion philosophique<sup>2</sup>. On a pu croire que la nouvelle esthétique poétique, en affichant un individualisme et une apparente indifférence à l'égard de la collectivité, s'installait en marge du politique et de la réflexion philosophique. Nous croyons qu'il n'en est rien, qu'au contraire la poésie conserve son lien privilégié à la pensée et que son apparente quiétude ou indifférence est le fait d'une nouvelle prise en charge de l'histoire et du destin collectif. Après avoir été longtemps infléchie par une conception utilitariste de la morale inspirée d'une part par des impératifs politiques et sociaux (poésie du pays), d'autre part par des modèles d'emprunt (formalisme [France], contre-culture [États-Unis]), la poésie, à partir de 1980, ne manifeste-t-elle pas, par son effort de recentrement et son égocentrisme, un désir de se donner une autre morale, laquelle, affranchie de son caractère prescriptif, retrouverait une portée ontologique? C'est là l'hypothèse que nous avons tenté de vérifier en étudiant le processus d'énonciation du sujet dans la poésie québécoise actuelle, les stratégies mises en

---

<sup>2</sup> François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, 239 p.

œuvre pour actualiser et saisir son identité et ce qu'elles nous révèlent de son rapport au monde et à la collectivité.

La recherche actuelle sur la poésie s'entend à définir le sujet lyrique comme un sujet en procès, jamais fixé, dont l'identité est essentiellement problématique, ce qui rend son mode d'énonciation lui-même problématique<sup>3</sup>. C'est dire que le sujet poétique, en dépit du soupçon qui plane toujours sur lui et l'empêche d'être pleinement réhabilité<sup>4</sup>, ni n'incarne une intériorité uniquement préoccupée d'elle-même ni ne se pose en observateur distant. Il est au contraire partie prenante du monde qu'il constitue en le donnant à lire.

S'il est vrai, comme le rappelle Dominique Rabaté, que l'une des visées de la poésie moderne est de dire la faille,

---

3 Cette hypothèse, qui fit l'objet d'une étude importante de Karlheinz Stierle (« Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p. 422-441), est à la base de travaux récents sur le sujet lyrique menés en France. Voir entre autres Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1997, 262 p.; Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Éditions José Corti, 1989, 203 p.; Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, 442 p.; Dominique Rabaté [éd.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 163 p.; Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé [éd.], *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 1996, 301 p. Ces travaux ont trouvé un prolongement notamment en s'ouvrant au corpus québécois dans le cadre du colloque *Lyrisme et énonciation lyrique* tenu à l'Université de Sherbrooke en 2003. Voir Nathalie Watteyne [éd.], *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Éditions Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 355 p.

4 Comme le remarque Jean-Michel Maulpoix (« Énonciation et élévation : deux remarques sur le lyrisme », dans Nathalie Watteyne [éd.], *op. cit.*, p. 29-37), rappelant en cela l'héritage romantique et la conception hégélienne de la poésie (suivant laquelle le *je* lyrique renvoie au sujet réel), dont la réception contemporaine de la poésie ne serait pas encore pleinement dégagée. Voir Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La poésie*, 2 vol., trad. S. Jankelevitch, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « La philosophie en poche », 1965, 437 p.

« l'essence disruptive du rapport entre l'homme et le monde<sup>5</sup> », il importe, afin de bien saisir ce qu'elle met en jeu, d'éclairer *le moment de l'énonciation où l'on passe de l'intime à l'intimisme*, deux notions qu'il importe de distinguer, comme l'a bien montré Jacques Brault dans un article où il jette les bases théoriques de ce qu'il nomme « l'écriture intimiste<sup>6</sup> ». Il y insiste sur le respect de la distance dans la proximité nécessaire au déploiement de la tonalité particulière à ce mode d'énonciation, sans quoi l'expérience de l'intime, solitaire, ne saurait se faire non plus que se dire. Ni autobiographique donc, ni représentation de l'intimité, l'intimisme n'est pas davantage une attitude de forclusion ou un solipsisme, puisque l'écrivain, Brault le rappelle, « vise à communiquer ». D'où il conclut que l'intimisme est autant affaire d'écoute que d'expression. Pratiquer l'écoute intimiste suppose que l'on sache se tenir dans cette *distance juste*, là où, un pied dans le proche et l'autre dans le lointain, le sujet éprouve l'« étrangement », pour reprendre cette expression chère à l'auteur.

Pour avoir rompu depuis longtemps avec les aspirations à l'élévation qui ont appuyé la définition du *genre lyrique*, la poésie conserve néanmoins sa dimension performative. Sa nature d'acte et d'événement se fonde sur son caractère intersubjectif, qui permet à l'instant cristallisé par la forme langagière de se constituer en présent virtuellement infini, rejouable autant de fois que le lecteur se fait coénonciateur. La parole poétique actualise ainsi une véritable relation, rendue possible par la complexité sémantique et la densité formelle du poème. Or « l'épreuve de la cristallisation appelle

---

5 Dominique Rabaté, « Interruptions – du sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne [éd.], *op. cit.*, p. 41.

6 Jacques Brault, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et Images*, n° 42, printemps 1989, p. 387-398. La question de l'écriture intimiste est reprise et développée, bien que de manière moins systématique, dans *Au fond du jardin*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996, 140 p.

une évacuation du trop-plein émotif. Le besoin de se libérer en l'autre et de libérer l'autre en soi donne ses assises à la société intimiste<sup>7</sup>. » Et si le lyrisme s'exprime souvent au *je*, l'instance pronominale qui le caractérise le mieux à notre époque où le soupçon et le doute qui grèvent le genre, intégrés par les poètes eux-mêmes, n'ont de cesse d'entraver le chant, c'est le *tu*. Quand Paul Chamberland se tient *Au seuil d'une autre terre*, il se met en présence d'autrui, à qui il s'expose, mais qu'il expose pareillement à la menace du gouffre, en s'adressant directement à lui : « Tu te creuses, / toi, toi et toi / – qui d'autre? – chacun son trou. [...] *Je me creuse jusqu'à toi*<sup>8</sup>. » Quand Hélène Monette parle au *on*, elle nous regarde dans « le blanc des yeux<sup>9</sup> » et nous prend personnellement à partie. Feignant la distanciation, le sujet porte à notre regard les conséquences de l'indifférence, de la déresponsabilisation et de la dérision, ces formes du renoncement à la pensée et à l'action que la culture populaire présente, le plus souvent sous le couvert de l'humour, comme tout à fait normales, voire louables. Et pourtant, l'un et l'autre se tiennent au plus près de l'intime. Au plus près, c'est-à-dire *dans une proximité faisant sa juste part à la distance*, et maintenant la parole en tension vers *son autre* (aussi bien autrui, le lecteur, le prochain qu'elle met en cause, que le silence ou les discours qui la joutent et sur lesquels se détache la forme).

Placer le sujet *aux frontières de l'intime*, c'était donc une façon de considérer l'intime sans le réduire à une posture narcissique ou à un subjectivisme clos, et ce faisant conserver à l'intimisme, souvent privilégié par la poésie, son caractère problématique. Et puisque, toujours selon Brault,

---

7 Jacques Brault, « Tonalité lointaine (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *op. cit.*, p. 391.

8 Paul Chamberland, *op. cit.*, p. 80. L'auteur souligne.

9 Je reprends ici un de ses titres : Hélène Monette, *Le blanc des yeux*, Montréal, Boréal, 1999, 146 p.

la seule caractéristique de l'intimisme qui résiste à l'examen critique des textes, c'est la proximité par quoi l'écriture remodalise la relation du moi et du monde, [...] constitutive de l'existence et de la connaissance humaines, et de la conscience que l'on peut en avoir<sup>10</sup>

c'était en outre prêter l'oreille aux dimensions heuristique et éthique du poème, vers lesquelles la production poétique récente se tourne avec une détermination renouvelée, voire un sentiment d'urgence.

Le projet de cette publication est issu d'un séminaire donné à l'hiver 2005. Les travaux menés avec les étudiants et les discussions que nous avons eues avec quelques-uns des auteurs à l'étude furent des plus stimulants. C'est dans le cadre de ce séminaire que j'ai rencontré Evelyne Gagnon. Son intérêt pour le sujet lyrique et son degré d'implication ont donné au séminaire un dynamisme particulier et ont fait germer l'idée de cette collaboration. Cette belle synergie s'est reflétée dans les travaux des étudiants, tous d'un grand intérêt, et dont certains sont présentés ici en versions remaniées. À eux se sont joints d'autres collaborateurs, pour la plupart de jeunes chercheurs, ce dont nous nous réjouissons. Car si cette modulation de l'énonciation lyrique dans la poésie québécoise actuelle peut se faire entendre, c'est en partie grâce à un renouvellement de la recherche dans le domaine, auquel cet ouvrage, nous l'espérons, saura contribuer.

les mots ne sont pas ailleurs  
que dans cette vie à laquelle je cède  
ouvrant tous les cahiers que l'ont dit  
intimes pour mieux saisir  
comment les choses se passent  
de l'autre côté de soi<sup>11</sup>.

Hélène Dorion, *Les états du relief*

---

<sup>10</sup> Jacques Brault, *op. cit.*, p. 389.

<sup>11</sup> Hélène Dorion, *Les états du relief*, Montréal/Chaillé-sous-les-Ormeaux, Éditions du Noroît/Le dé bleu, coll. « Résonance », 1991, p. 13.

Thierry Bissonnette  
Université Laurentienne

## **Des nous pluriels à la réinvention du groupe**

On a beaucoup discuté à propos du fameux repli stratégique vers l'intime qui aurait suivi le déclin des problématiques sociales ou nationales dans la poésie québécoise des années 60-70. Ce recentrement sur le quotidien et l'expérience personnelle aurait en partie débouché sur une réappropriation des aspirations métaphysiques, voire sur un retour du religieux. Or cette ligne d'évolution, fort utile aux historiens littéraires, semble avoir éclaté dans une cohabitation de tendances qui met à mal les tentatives de compréhension générale. Depuis quelques années, la poésie à visée spirituelle côtoie ainsi sans trop de problèmes un retour aux préoccupations formelles, interdisciplinaires, géographiques, nationales, autant qu'un recours à l'ironie ou, ce qu'il ne faut pas minimiser, une persistance des discours de l'intime, aucune de ces avenues n'ayant d'ailleurs de difficulté à se trouver des ancêtres. Défiant l'historicisme, cet état de faits fragilise également le lien entre la poésie et une parole collective, seule une identification mouvante à un ensemble de perspectives vocales semblant permettre de demeurer en prise avec le phénomène poétique contemporain.

La parole des poètes et le regard critique semblent ainsi fréquemment coincés dans une double contrainte : d'une part le registre intime rencontre l'aporie suivant laquelle aucune

Thierry Bissonnette, « Des nous pluriels à la réinvention du groupe », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « *Figura* », n° 17, 2007, p. 13-33.

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

parole n'est *uniquement* personnelle, engageant toujours une certaine polyphonie ou intersubjectivité qui fait de l'ego une propriété partagée; d'autre part le registre collectif semble limité, rendu forcément incomplet par l'accumulation de discours via laquelle il se construit. Ni *je* ni *nous*, le sujet lyrique est aux prises avec une démocratie intérieure qui le fait à la fois ministre et citoyen, agent de rassemblement et de singularisation qui n'appréhende la totalité subjective qu'au sein du multiple, d'une accumulation de regards partiels dont la concentration met en danger l'existence même d'une vue d'ensemble qui s'opposerait trop brutalement aux éléments dont elle procède. Dans ce contexte, la tentation naturelle d'une parole collective, procédant d'un atavisme totalisateur, devient alors porteuse de sa propre critique, tâchant de doubler son espace d'un écho, d'un dialogue autrefois contradictoire avec la figure voire la « dictature » de l'auteur. Répugnant au nombrilisme autant qu'à l'affectation pompière et pompeuse qui marque un *nous* trop peu dubitatif, la parole poétique offre ainsi le spectacle d'une subjectivité freinant ses élans totalisateurs, seuls le dialogue et l'ouverture pouvant occuper des sièges transcendant les particularités et singularités. Travaillée par le désir d'une transcendance par rapport au singulier, cette parole ne peut se faire l'agent d'une certaine universalité qu'en se dédoublant, étant à la fois porteuse d'une vision inaliénable et signe de sa propre insuffisance. C'est ce paradoxe que je tenterai de suivre au sein d'œuvres diverses issues du corpus récent.

Confrontés à la vanité d'un discours centré sur une illusion de subjectivité entièrement autonome, plusieurs poètes québécois récents explorent à nouveau la première personne du pluriel, non sans avoir conscience du terrain miné dont il s'agit. Plus que quiconque auparavant, les poètes des années 1990-2000 savent ou pressentent que le mot *nous* suppose une totalisation arbitraire, une option communautaire qui ne renvoie nullement à un ensemble évident, et que son utilisation n'est qu'une autre manière d'expérimenter les paradoxes liés à la mise en œuvre

du *je*. À la fois nouvelle et ancienne, cette situation ramène aux enjeux philosophiques de l'identité discursive autant qu'à la relation entre littérature et contexte sociohistorique. Loin de prétendre à une classification rigoureuse des manifestations de la première personne du pluriel durant la période mentionnée, j'en accompagnerai l'analyse d'un glanage dans diverses œuvres afin d'éprouver plus directement mon objet. Juste auparavant, nous verrons comment le pronom dénotant la prise de parole collective est lui-même connoté par les tensions qui se manifestent dans son emploi poétique.

### Polysémie du *nous*; entre subjectivité et universalité

Dans sa forme latine *nos*, le pronom indiquant la première personne du pluriel peut s'employer de façon tonique ou atone, pouvant parfois remplacer la première personne du singulier, entre autres afin d'exprimer plus fortement une opposition. Il peut également rendre plus explicite le statut d'un auteur lié à un pouvoir prestigieux (pluriel dit « de majesté »). Le *nous* sert aussi à marquer une subjectivité narratrice (VIII<sup>e</sup> siècle), ou encore une entité englobant l'auteur et ses lecteurs (X<sup>e</sup> siècle). On retrouve ces différents aspects en français, où l'emploi du pronom *nous* peut à la fois se faire sous prétexte d'autorité ou de modestie, selon que l'accent est mis sur le prestige du locuteur ou sur la préséance du contenu de son énoncé<sup>1</sup>.

Le trait commun de ces différentes accentuations est la liaison du sujet avec un ensemble plus large, que ce soit la littérature, la communauté virtuelle formée avec les lecteurs, ou un pouvoir juridique, politique ou religieux contribuant à amplifier l'autorité de l'énoncé. Le pronom *nous* peut donc autant désigner une pluralité actuelle d'individus qu'un individu pluriel, ce dernier cas se déployant en une variété de cas très subtile et nécessitant une bonne part d'interprétation.

---

<sup>1</sup> Voir Alain Rey [éd.], *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 2400.

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

Le contexte de réception, l'ironie, le changement de ton à l'intérieur d'un même texte, tout cela ouvre à une dynamique subjective au grand potentiel littéraire, ce qui dépasse d'emblée la seule question idéologique et s'intègre dans l'ensemble des modalités par lesquelles se construit le soi langagier.

En terrain poétique contemporain, il apparaît vite que les aspects du *nous* sont loin de constituer des catégories exclusives l'une de l'autre, et que leur étanchéité apparente demeure toujours à examiner de plus près. Compte tenu des multiples malaises engendrés par les mariages souvent forcés voire néfastes entre littérature et politique, le *nous* peut difficilement être observé et pensé en dehors d'une éclipse active de la première personne du pluriel, dont les manifestations dissymétriques agitent un persistant fantôme. Cela est particulièrement vrai de la poésie québécoise, hantée par un *nous* problématique que rappelle la difficulté de circonscrire l'extension du mot « nation », à la fois porteur d'inclusion et d'exclusion.

On peut ici penser à l'opposition entre les « deux » Octave Crémazie, ce dernier évoluant du statut de « barde national » à une attitude fortement dubitative et autocritique, ou encore aux tourments subjectifs de Gaston Miron, tiraillé entre névrose personnelle et aliénation collective. Ces cas complexes sont déjà plus intéressants que le répertoire très vaste de la tendance pompière ou celui de l'isolationnisme psychique qui s'y oppose. En fait, ni l'élan nationaliste ni le repli intimiste ne semblent coïncider avec « notre » âme, tant notre histoire est celle d'une longue « non-coïncidence » informant jusqu'à ce qu'on a nommé la littérature « post-québécoise<sup>2</sup> ». Être un poète québécois, c'est en effet moins revendiquer une identité que porter en soi un projet inabouti, une contradiction

---

2 Voir à ce sujet Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, 243 p., où l'évolution de notre littérature est intimement liée à un échec générateur.

florissante, habiter une communauté largement négative, « communauté de nous dépaysés<sup>3</sup> ».

Après Gaston Miron, Jacques Brault et Pierre Perrault, dont les errances ont si bien permis d'arpenter nos apories identitaires, il n'est pas aisé de dire « nous » sans chuter dans une fade répétition qui n'aurait rien de littéraire. Pourtant, la réitération authentique de leurs excursions « communautaires », que ce soit sous un mode géographique, intersubjectif ou baroque, demeure le meilleur moyen pour fuir un enfermement subjectif qui serait tout aussi a-poétique, afin de conjurer la crainte exprimée par Miron : « Je ne veux pas me laisser enfermer / dans les gagnages du poème, piégé fou raide / mais que le poème soit le chemin des hommes<sup>4</sup> ».

Pour que le poème devienne un chemin construit à l'intention des autres, il faut qu'un individu se risque à vivre hors de lui-même, pour que lui-même et son expression langagière soient davantage porteurs de cette ex-tase et de ce dédoublement. Débordant l'autoréflexivité, le texte n'accède pas pour autant au statut d'une maxime universelle, puisqu'il s'adresse à la liberté d'autrui. C'est pourquoi la communauté qui s'y exprime suppose un *nous* ouvert, aussi adaptable qu'appropriable, ce qui fait de l'identité un mouvement à poursuivre davantage qu'un bien à défendre. Sans plus tarder, je me propose d'observer les avatars de ce *nous* problématique et teinté de dialectique, où le fantôme d'une communauté québécoise continue d'agir et de provoquer fantasmes et déceptions.

## Se fondre dans l'humanité

Parmi les œuvres faisant le pont entre les années 70 et aujourd'hui, celle de Renaud Longchamps occupe un espace identitaire très caractérisé. Situait fréquemment sa parole sur

3 Laurent Mailhot, *La littérature québécoise*, Montréal, Typo, 1997, p. 205.

4 Gaston Miron, *Courtepointes*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975, p. 44-45.

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

un plan transpersonnel, Longchamps s'adonne à une enquête poétique plongeant ses instruments dans la matière, dans les gènes, lieu d'échanges continus entre le soi et l'autre, le présent et le passé. Lorsqu'il adopte la première personne du pluriel, c'est au nom de cette exploration où l'observateur se découvre habité par une obscure communauté, le lien matériel lui permettant de se prononcer au nom d'un ensemble qui le dépasse nettement, et qu'on peut nommer avec lui « l'espèce ». En elle, l'interpellation se retourne, et les constants appels au *vous* renforcent le circuit d'une communion dynamique :

Vous tombez à point dans le cimetière  
après le premier pas  
toujours

\*

Le vent habite le vent  
mais le corps habite l'absence  
le futur

\*

Nous verrons votre chair respectable  
demander le bris<sup>5</sup>

Dans ce texte, initialement paru en 1990, il n'est pas question de représenter une collectivité, mais de stimuler des foyers de différenciation, et que l'inertie des subjectivités soit secouée à la racine, plutôt que dans les représentations sociales où les individus s'affrontent selon des rôles trop prédéterminés pour permettre un retour fondamental à l'élan créateur du sujet. Cette transaction maintes fois remise en marche chez Longchamps entre le *je*, le *vous* et le *nous*, on pourrait lui donner le nom d'humanité, humain en train de se faire (ce qui nécessiterait l'infinitif *humaniter*), d'où l'étrange alliage de personnel et d'impersonnel qui habite les poèmes de *Décimations* par exemple, où l'on a fort à faire pour décréter *qui* parle :

---

<sup>5</sup> Renaud Longchamps, « Décimations », *Œuvres complètes*, tome 6, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2004, p. 28.

THIERRY BISSONNETTE

Nous broyons la nature  
au nom de la loi  
et de l'ordre des vertébrés  
[...]  
Où sont passés les rêves précambriens?  
(Longchamps, *ibid.*, p. 73)

Choisissant des thèmes archéologiques à partir de visites qu'on supposera réelles, notamment dans le site gaspésien de Miguasha, Longchamps évite l'abstraction en faisant dialoguer sa pensée et la matière, exerçant son imagination sur des lieux partagés autant que sur l'inconnu qu'ils recèlent et dont les fossiles gardent des traces. Foncièrement indépendant, fasciné par la dimension prédatrice de la vie, l'auteur des *Fiches anthropologiques de Caïn* semble échapper à l'asocialité grâce à une plongée solitaire au milieu de ce qui nous rassemble physiquement, et qui demeure préalable à la société, à un futur épanouissement de la volonté : « Dans un futur incompressible / nous détacherons notre chair / d'une nature déjà condamnée » (Longchamps, *ibid.*, p. 108).

Non étranger à ce type d'immersion matérielle, Paul Chamberland se veut cependant plus politique avec des recueils tel *Au seuil d'une autre terre*, où il incline le poème vers une fraternité bien réelle. Dédié « à un ami lointain », ce livre s'offre à tout *je* potentiel, tâchant de fondre locuteur et récepteur dans un même tissu organique :

Nous partons,  
chassés d'ici – et  
pourtant la Terre  
est en nous  
[...]  
Nous... je  
ne suis pas d'ici?  
Repris vers où?  
[...]  
La première personne n'est plus

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

qu'un lambeau malmené par le vent  
du bardo [...] <sup>6</sup>

Il y a bien quelqu'un qui officie à cette destruction de l'ego, mais ce quelqu'un se définit justement par sa capacité à s'abolir, à partir-avec, chassé d'avance et condamné à muer de frère en frère, au seuil d'un autre soi dont la terre devient presque le synonyme. À l'opposé de ce *nous* où les conflits trouvent un horizon d'apaisement, il y a ici le *on* comme entité négative, pronom de l'impersonnalité collective, personne sans personne dont la rumeur est la voix<sup>7</sup>, et le meurtre étatique, l'action. « On a désespéré les hommes, / le goût du meurtre est dans toutes les bouches. » (Chamberland, *ibid.*, p. 21)

Alors que le poète fait corps avec la clameur des milliards de corps souffrants, lorgnant vers une dépersonnalisation positive puisque généreuse, il s'oppose à la dépersonnalisation nihiliste, source de l'inconscience et du mal fait aux autres et à soi. Entre le *nous* et le *on* de cet univers légèrement manichéen, ne subsiste que « l'illusion » d'un Moi pur. Littéralement habité, ce Moi est autant apte à la fraternité qu'au meurtre, selon la tangente que prendra sa bouche. Cette confrontation du langage à sa propre dualité est en partie comparable à celle exercée par Yves Préfontaine dans *Être-Aimer-Tuer*, où l'intuition apocalyptique motive aussi le retour en force à une parole collective :

Nous irons  
certes nous irons partager  
par les mondes  
les mêmes meurtres  
le même regard immense<sup>8</sup>

---

6 Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003, p. 19-20.

7 Voir la description classique du *on* faite par Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Authenticity, 1985 [1927], p. 107-110.

8 Yves Préfontaine, *Être-Aimer-Tuer*, Montréal, l'Hexagone, 2001, p. 21.

Dédié à « ce qui reste en nous d'humain », *Les nouveaux poètes d'Amérique* de Robbert Fortin partage l'esprit de lutte de Chamberland, mais avec un accent plus directement urbain. L'énonciation à saveur collective qu'on y trouve est d'autre part moins solitaire, puisque le poète mise ici sur une fratrie plus immédiate afin d'affronter l'adversité. S'adressant d'emblée « à ceux et celles qui aiment de poésie » (titre du poème initial), multipliant les apostrophes dans une longue indignation, Fortin ne doute pas de la présence d'un interlocuteur, à qui il s'adresse comme à un passant : « sommes-nous toi et moi / la métaphore de la rose / qu'on a coupée aux ciseaux<sup>9</sup> ». Il partage avec ses frères une utopie en marche : « nous glissons comme des lys / sur l'écran Internet / nos cœurs sont des réseaux » (Fortin, *ibid.*, p. 62).

Énumératif et anaphorique, ce recueil appelle le groupe, et son *nous* n'a rien d'une figure de style, visant clairement l'identification par d'autres poètes en citant plusieurs écrivains passés. Poème de combat, ce texte semble différer de ceux de Longchamps et Chamberland par un refus plus radical d'une transformation qui ne serait qu'intérieure, non sans un mouvement de balancier entre le personnel et le politique :

dans les mirages du désir  
nous  
guerriers sensibles  
aux vibrations de l'amour  
nous montrerons la blessure  
qui éclaircit le cœur du poète  
(Fortin, *ibid.*, p. 70)

Plus sobre et moins enclin à l'usage explicite du *nous*, Jean-Marc Desgent n'en est pas moins inspiré par le sentiment de catastrophe, ce qui l'amène à référer explicitement à l'histoire mondiale avec *Vingtièmes siècles*. Si l'atrocité des

---

<sup>9</sup> Robbert Fortin, *Les nouveaux poètes d'Amérique* suivi de *Canons*, Montréal, l'Hexagone, 2002, p. 55.

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

événements contraint à diriger le projecteur du poème vers l'extérieur, c'est avec l'injonction de limiter les métaphores et de conserver une certaine méfiance envers le langage. Calibrant ses effets malgré son rejet de l'indifférence, Desgent s'efforce à une solidarité qui amène le poème à côtoyer l'essai lyrique et la fiction, le *je* lui servant à voyager à travers les protagonistes d'un monde en guerre, à se transporter d'un rôle à un autre. Utilisant volontiers le *on* pour faire la synthèse de ces métamorphoses identitaires, il préfère être plusieurs afin de tâter la conscience collective : « On est cœur tombé / qu'on ne parvient plus à rattraper. / Ce sont plusieurs détruits<sup>10</sup>. »

Tous les exemples qui précèdent illustrent à des degrés divers un désir d'intervention sur la collectivité, lequel, s'appuyant sur un dialogue entre l'identité personnelle et la nature humaine, semble autoriser une parole dont le statut déborde celui du *je* biographique. Dans chacun des cas, l'intimisme apparaît comme une solution inappropriée aux questions intuitivement formulées au contact du désastre.

### L'art du flou subjectif

Après avoir examiné des cas où domine un *nous* tendant à englober le locuteur et ses semblables, j'aimerais maintenant considérer des exemples où l'utilisation de pronoms ou de formules collectives s'assortit d'une plus grande ambiguïté, d'un flou savamment entretenu et qui porte en lui-même un discours sur les conditions de possibilité d'une communauté poétique ou autre.

Chez le André Roy de *Nous sommes tous encore vivants*, le pronom dominant est de loin le *nous*, lequel oscille entre la dénotation d'une fratrie des cinéphiles et un *nous* de majesté. Il en résulte un effet parent de l'illusion cinématographique, où les différentes figures deviennent des prétextes à une

---

<sup>10</sup> Jean-Marc Desgent, *Vingtièmes siècles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2005, p. 33.

projection subjective, vie seconde dont le caractère visible s'interpose entre l'imagination et le monde, laboratoire de transformation personnelle. Dans ces circonstances, le sujet lui-même pourrait devenir un personnage parmi d'autres :

Quelqu'un se souvenait d'histoires d'étrangers  
Qui faisaient de la lumière  
Pendant que nous nous embrassions en dormant  
(Leur fourrure dans nos rêves, leur chair dans  
nos vêtements);  
La mobilité de leurs corps s'était substituée au  
regard des statues<sup>11</sup>

Tout comme les créateurs de films, l'auteur peut apparaître ainsi qu'un lointain fantôme, ce qui laisse libre cours au travail de l'imaginaire, aux métamorphoses et aux renversements subjectifs. Par contre, l'absence systématique du *je* laisse planer la possibilité constante d'un *nous* de majesté, comme dans cette apparition finale où l'énonciateur autant que son objet demeurent indéfinis : « Quelqu'un né de la couleur et de la brume, / Grand fantôme venant à notre rencontre, / Aurait voulu nous embrasser comme un humain. » (Roy, *ibid.*, p. 71)

Chez José Acquelin, cette élasticité et cette réversibilité des rôles sont aussi des moteurs d'écriture. Placé dans une position d'inconnaissance par rapport à lui-même, le locuteur sait du moins que cette inconnaissance est partagée, ce qui l'amène à activer un infini jeu des miroirs : « Un silence nous appelle. Comme on ne peut pas lui répondre, on parle ou on écrit. Ou on sort, on va dans un café observer l'effet de la solitude des autres sur soi, ou l'inverse<sup>12</sup>. »

---

11 André Roy, *Nous sommes tous encore vivants*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 17.

12 José Acquelin, *Là où finit la terre*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999, p. 30.

## DES NOUS PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

L'observation a beau être un motif majeur des différents recueils d'Acquelin, son exercice efface sans cesse l'observateur au profit d'une communauté possible, ce qui participe autant d'une ascèse que d'une rhétorique où le lecteur est incité à l'appropriation, le poème empruntant à la fois à la rumeur et à l'illumination d'une maxime zen :

nous ne sommes pas fous  
nous sentons nous nous taisons  
nous laissons perler le silence  
on est pris de ravissement<sup>13</sup>

Un phénomène parent s'observe chez Martine Audet, mais avec un flou notoire entre le sujet solitaire, le couple et la communauté, ce qui place cette auteure à la frontière de l'intime et d'une étrange mobilité pronominale. Ainsi dans *Les mélancolies* :

Nous n'aurons pas de réponse  
pour emporter les autres

aveugles sommes-nous  
et criants  
ô orgueil<sup>14</sup>

Nous n'étalerons pas nos morts  
pour les compter

nous sommes assis à la même table  
nous sommes très loin  
(Audet, *ibid.*, p. 65)

Soliloque fort peuplé, où l'on semble désirer l'autre en tant qu'autre, et non comme un double facilement accessible. Présent au plus intime de la voix, tout de même impalpable, cet

---

13 José Acquelin, *L'absolu est un dé rond*, Montréal, Les Herbes rouges, 2006, p. 105-106.

14 Martine Audet, *Les mélancolies*, Montréal, l'Hexagone, 2003, p. 64.

autre est en fait un rappel de l'inaccès à soi, redoublement qui est peut-être la plus grande solidarité, mais qui ne peut guère déboucher sur une mobilisation explicite. Pas de réponse, est-il dit, mais toujours cette affirmation assourdie où la question se survit (« J'aime l'insuffisance des prières, / les noces d'eau inexplicables. // J'aime que la nuit comprime nos poitrines » [Audet, *ibid.*, p. 138]), alors que le *je* persiste comme rempart à la diffraction plurielle qui émaille le livre.

Chez Benoit Jutras, le titre *Nous serons sans voix* peut être interprété autant selon l'axe auteur-lecteur que selon ceux de l'auteur-majesté, de deux « personnages » principaux ou, sur un plan plus général, relevant de la communauté humaine. Écriture en déplacement, entre le carnet, la lettre et le poème en prose, ce recueil veille à doubler son apparent réalisme d'une permutabilité des lieux et des identités, la description cédant le pas à un flottement fantomatique où l'événement et le non-événement, le dire et le silence tendent à s'équivaloir dans un espace conditionnel :

Le zoo serait désert, fermé depuis un mois. Les animaux dormiraient, indifférents au crissement de fer des balançoires, des panneaux des stands à pop-corn qui oscilleraient dans la brise<sup>15</sup>.

Du côté des *Rires* de Bertrand Laverdure, on assiste à un autre type de face-à-face entre un *je* traversé d'états dynamiques et une extériorité où les êtres humains et les figures d'auteurs s'interpénètrent et rivalisent de réalité. Il en résulte une communauté de créateurs et d'individus créés, sorte de tragicomédie baroque où la société se dévoile comme un reflet presque superflu des mouvements qui habitent les œuvres et la conscience de l'artiste :

Je cherche à m'échapper    feuilletton, libretto  
bouffe qui a pour titre *toute la littérature*

---

<sup>15</sup> Benoit Jutras, *Nous serons sans voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 61.

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

*disponible sur le sol québécois* j'amincis le  
« nous »  
je traite ce « nous » comme une cache à canard  
nous déduisons qu'il y a de nombreuses  
lentilles à « je » disponibles au Québec comme  
ailleurs [...] <sup>16</sup>

Entraînant le lecteur dans son passage de la première personne du singulier à celle du pluriel, le poète insiste sur la pluralité des motifs identificatoires, ce qui conduit à relativiser sa quête personnelle autant que celle du Québec, tournant en dérision un protectionnisme identitaire qui mettrait en échec ses propres intentions de fond. Dire *nous* de façon trop appuyée, le dire trop vite, c'est en effet produire une synthèse, une définition qui s'oppose à la création qu'est *l'effet de collectivité* langagier, dimension que le poème a la chance de pouvoir expérimenter à son gré :

ce qui nous passe à travers le corps réduit nos  
idéaux à la même vitesse que tombent les cristaux  
du ciel nous sommes assis sur une chaise,  
dans une pièce fabriquée là où les matériaux et la  
main d'œuvre sont les moins coûteux sans  
bégaiement pas de vie civile  
(Laverdure, *ibid.*, p. 82)

Ce bégaiement qui permet la vie civile, on peut l'interpréter comme construction d'un *nous* expérimental, tâtonnant, fragile, projection d'un Moi décidé à s'accepter comme mouvement, mais également convaincu que la société est un phénomène en partie imaginaire, une convention dont il faut rire pour qu'elle conserve quelque sérieux.

La déambulation rimbaldienne de Marcel Labine, dans *Le pas gagné*, est aussi porteuse d'un scepticisme actif à l'égard du collectif. Dans un décor plutôt grave où les ouvriers

---

<sup>16</sup> Bertrand Laverdure, *Rires*, Montréal, Éditions du Noroît, 2004, p. 81.

THIERRY BISSONNETTE

s'affairent à construire et à déconstruire, où le chaos se vit à la petite semaine, le poète s'envisage comme un producteur, passant du *je* au *nous* afin de considérer son activité d'une façon plus générale :

Nous sommes une syllabe de plus ajoutée sans  
[raison  
à tous les mots prononcés dans ce bar à la mode.  
nous engendrons des phrases comme d'autres  
le profit, la sueur ou les gras boniments de  
[bateleurs  
affaires détournant les regards d'une foule  
[séduite.  
nous existons davantage que le monde réel<sup>17</sup>.

Plus loin, le narrateur se laisse glisser vers la troisième personne, décrivant la façon dont l'identité transite et se transige, procédant d'un matériau impersonnel pour « échouer », se déplacer dans la tête d'autrui, détour indispensable du Soi : « Quelque chose échoue de lui à la langue et de la langue à soi, / puis virevolte, se fait une place au fond des crânes et s'y imprime. » (Labine, *ibid.*, p. 155)

Désappropriation qui culmine dans un partage, l'activité du poète n'a rien d'une accumulation, mais ressemble plutôt à un sacrifice de son Moi, opération qui révèle une condition commune sans permettre un discours positif sur la collectivité. Une politique en creux, pourrait-on dire, où c'est la possibilité d'être authentique qui se rénove sans cesse.

Avec *L'eau de Kiev*, René Lapierre va très loin dans ce détachement. À travers un alliage de proses à saveur policière et de brefs poèmes, il met en scène une mémoire délivrée de la propriété, où l'on voyage en achevant soi-même l'assemblage de la structure narrative, alors que les passages en vers pourraient aussi bien appartenir au personnage principal

17 Marcel Labine, *Le pas gagné*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, p. 125.

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

qu'êtré des constats poétiques sans propriétaire, effets d'une ascèse identitaire qui tend à indifférencier l'auteur et le lecteur, tous deux résultats du texte :

Le froid nous gifle  
les glaciers  
mordent la mer.

Baisers de sel  
de fer :  
le nord nous aspire.

Renversés  
nous contemplons la terre<sup>18</sup>.

Tout se passe comme si les événements étaient prétexte à une destruction positive, afin qu'on ne puisse se recroqueviller, s'isoler dans les murs de son imagination, laquelle tend plutôt à être un bien commun :

La nuit passe. Nous disons la nuit mais il s'agit d'autre chose; le temps nous ouvre, nous dissout.

Cette page ne peut pas finir. Dans le papier s'ouvrent des lacs d'ombre, l'or faux de la lampe s'effraie. La peur nous abreuve d'une eau dure, tirée d'un puits sans fond. Nous veillons.  
(Lapierre, *ibid.*, p. 111)

On le voit, la différence majeure entre ces nouveaux exemples et les précédents en est une de ton, l'accent d'incertitude qui marque leur subjectivité s'ajoutant au postulat d'un échange soutenu entre les dimensions du *je* et du *nous*. Il est alors encore moins possible d'identifier complètement le *nous* à un tandem d'amis, à un couple ou à une communauté

---

18 René Lapierre, *L'eau de Kiev*, Montréal, Les Herbes rouges, 2006, p. 102.

sociale, sous peine d'amputer le texte des transits dont il est un déclencheur potentiel. Dépersonnalisé, le poème n'en conserve pas moins un effet prégnant de sympathie, du moins pour le lecteur ayant lui-même dépassé l'habitus référentiel qui simplifie à outrance la relation auteur-lecteur et les références pronominales.

### Réinventions locales du groupe

Après avoir considéré des recueils où le pluriel s'accompagne d'une « politique du poème » marquée par un contexte apocalyptique, puis des recueils se contentant de mettre l'accent sur ce qu'il conviendrait d'appeler des dispositifs transpersonnels, je conclurai en soulignant quelques phénomènes où le *nous* prend l'allure d'une collectivité plus visible, et où la notion de groupe parvient à survivre en dialogue avec une poésie qui demeure une singularisation virtuellement asociale.

Facilement vécue comme abstraite ou corporatiste, la littérature en tant qu'institution semble appeler une succession de nouveaux regroupements, réinventions locales de la communauté littéraire où l'on retrouve peut-être, à un état plus spontané, le plus fort lien entre créativité et collectivité. À travers les revues et les éditeurs se créent de petites identités communes qui animent l'universel singulier, ce qui est d'autant plus intéressant lorsque ces micro-sociétés communiquent entre elles. Alors même que la société québécoise serait devenue un ensemble trop bigarré pour stimuler une identification forte, l'identité éditoriale constitue une solution temporaire et un moyen terme possiblement efficace. À l'exemple des éditions de l'Hexagone à leurs débuts, qui se donnaient le programme de rechercher l'unité *dans* la diversité, chaque entité éditoriale réitère cette tâche de rassembler ces irrassemblables que sont les poètes, figurant ainsi une impulsion sociale dont l'inachèvement garantit sa liaison avec l'esthétique.

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

Cela peut se vivre autant dans une revue plus ancienne telle *Liberté*, où le changement de garde intégral amène une nouvelle génération à s'inventer, ou dans des revues plus jeunes telles *L'inconvénient* et *Contre jour*, toutes deux assez hostiles à l'égard du consensus social autour du divertissement. L'accueil de plusieurs jeunes auteurs aux Herbes rouges a également pour effet de renouveler l'esprit de groupe, ce qui peut se traduire par un partage de préoccupations esthétiques et sociales. Mais il reste que la différenciation entre le *nous* fermé et le *nous* ouvert semble nécessiter l'apparition de nouveaux véhicules éditoriaux, tant l'identification à une autorité établie s'oppose à l'invention identitaire qui caractérise le langage littéraire. Plutôt que de décrire les nouveaux éditeurs, je me bornerai à présenter deux projets récents où la notion de collectivité est vécue et interrogée.

Dans le collectif *Cité Selon*, publié aux jeunes éditions Le Quartanier et ranimant de ses cendres l'esprit de la revue *C'est selon*, Daniel Canty rassemble d'anciens et de nouveaux collaborateurs d'horizons divers afin d'élaborer une cité imaginaire, combinaison de divers lieux et connivences qui fournit un certain fantasme de citoyenneté. Dans le mot d'ouverture, il apparaît clairement que les auteurs et les lecteurs font partie de cette ville symbolisant le déplacement identitaire et la mobilité du tissu social : « Citoyenne ou citoyen de la Cité Selon, je fais appel à ton sens des responsabilités et à ton sens de l'orientation. Sache où tu es, et où ils sont avec toi<sup>19</sup>. » La cité, le *nous* urbain, on tente ici de les ressaisir en tant qu'action imaginaire, ce que les différents contributeurs effectuent en suivant des voies aussi différentes que solidaires, solidaires à la mesure même de leur originalité respective. Plus qu'un effet d'école littéraire, on constate un travail commun afin de dégager le *nous* de tout présupposé, ce qui s'écarte de l'option anthologique, où c'est souvent le rassemblement de réputations préalables qui prévaut, ou encore de l'option pittoresque consistant à « écrire

19 Daniel Canty [éd.], *Cité Selon*, Montréal, Le Quartanier, 2006, p. 5.

la ville » de façon uniquement géographique et biographique plutôt que de réfléchir sur les paramètres de l'être-ensemble qui cimente la cité. En marge de la production poétique « urbaine » et des multiples ouvrages collectifs autour de Montréal ou de Québec, *Cité Selon* « délocalise » la ville pour mieux interroger le lien social et l'invention du groupe.

Un phénomène voisin est celui des *Petits villages*, collection de plaquettes démarrée en 2002 sous la direction de Bertrand Laverdure et qui visait à envoyer des poètes en région afin de créer une expérience poétique inédite en s'imprégnant de leur séjour dans une agglomération de moins de 400 habitants. Au total, six poètes parcoururent six régions différentes du Québec et produisirent une plaquette. Non seulement cette initiative renoue-t-elle avec l'expérience de la communauté géographique déployée par Pierre Perrault et d'autres poètes dits « du pays », mais le fait de réunir six poètes d'allégeances assez distinctes et aux poétiques contrastées vient créer un groupe transversal, une représentation originale de la poésie québécoise et de la société où elle se développe. Alors que les six plaquettes initiales seront rééditées en un seul livre<sup>20</sup>, un septième ouvrage aura rassemblé une quinzaine d'autres poètes sur le même thème d'un lieu québécois, ce qui, bien au-delà du motif touristique, a donné naissance à un véritable brassage de mémoires et d'approches de l'espace. Dans le sillage de cette expérience, les jeunes éditions Rodrigol ont également produit un collectif intitulé *La campagne*, en 2005, année où les Éditions du Noroît lançaient une nouvelle collection intitulée « Lieux-dits », proposant elle aussi une rencontre entre un écrivain et un endroit. Davantage qu'un retour à la terre, cette mouvance semble indiquer une nouvelle avenue poétique où le territoire devient un motif à réinventer la communauté, en lien plus ou moins étroit avec une solidarité éditoriale. Partage du territoire et partage du discours, loin

---

20 Bertrand Laverdure [éd.], Jean-Éric Riopel, Élise Turcotte, Thierry Dimanche, Corinne Laroche, André Roy, *Les petits villages*, Québec, Le lézard amoureux, 2007, 194 p.

## DES *NOUS* PLURIELS À LA RÉINVENTION DU GROUPE

d'être des faits et de produire un discours sur la protection du pays ou de la langue, sont alors mis en évidence comme des actions, des rassemblements presque aussi fragiles que l'union des mots dans un livre en train d'être écrit.

Un tel article parvient à peine à circuler au sein d'un écosystème très mouvementé, où l'être-ensemble langagier s'avère l'objet d'un regain d'intérêt dépassant l'effet de mode. À travers la complexification pronominale proposée par de nombreuses poétiques, à travers le nouveau dynamisme éditorial et les efforts de liaisons inédites entre le territoire et ses communautés nomades, on observe un nouveau type de décentrement lyrique échappant autant aux clichés intimistes que nationalistes.

Lorgnant parfois vers une physique présocratique ou une spiritualité du Moi aboli, cet écart que le sujet établit en lui-même permet de redécouvrir la multiplicité de variations permises par le simple appareil pronominal. Qu'ils recourent ou pas au pronom *nous*, les poètes observés offrent au lecteur des subjectivités malléables, où chaque niveau pronominal est parfois renversable dans un autre, ce qui permet d'animer autant la dialectique soi-autre que le circuit entre singularités et universalités, entre l'idiosyncrasique et le grégaire. C'est le soubassement même du réseau associatif allant de la conscience au couple, puis au village et à la cité – voire à l'humain et à l'Être –, qui se voit agité et travaillé à travers les identifications ponctuelles produites par l'irruption de la lecture dans l'œuvre, ce qui rend d'autant plus difficile la liaison d'un discours à un lieu précis, à une population déterminée. Bien sûr, les poètes québécois contemporains ne parlent pas hors contexte, dans un pur nuage de mouvements identitaires immédiatement universalisables; mais chez la plupart, le rôle de l'interprète de leur parole est devenu si important qu'il s'avère nécessaire afin de compléter l'« application » du poème à un territoire et un peuple déterminés, les notions de territoire et de peuple étant

elles-mêmes soumises à un débat culturel constant. Seuls les lecteurs peuvent ainsi éviter aux textes de demeurer dans une nébuleuse postmoderniste où tous les possibles spatiotemporels et subjectifs cohabitent, puisque contrairement à l'auteur, qui doit disparaître un tant soit peu en signant sa création, le lecteur circonscrit le texte et le limite ici, maintenant, le faisant sien et nôtre au sein d'une chaîne à poursuivre. Ce qui mène à cette hypothèse finale selon laquelle la cristallisation de la communauté ne passerait plus tant par un rassemblement épique que par des effets de lecture eux-mêmes à rassembler, transit réversible où l'unité dépend étroitement de sa mouture périodique. *Je, tu, nous, vous* : c'est toujours une alternance instable de dialogue et de soliloque dont les configurations sont infinies, mais dont le partage est situé *par...*



Liliane Fournelle  
Université du Québec à Montréal

## Une poétique de la résistance

L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine<sup>1</sup>.

Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*

On écrit parce que l'on croit que quelque chose est menacé là où l'on vit<sup>2</sup>.

Bruno Roy, *Naître, c'est se séparer*

À moins de vivre coupé du monde et de toute source d'information, nul ne peut ignorer la pression que nous exerçons sur la planète et les conséquences que nous en subissons déjà. On accuse tour à tour l'individualisme, le capitalisme, l'État, la bureaucratie ou encore les États-Unis, mais imputer l'entière responsabilité à une seule de ces causes, sans tenir compte de la complexité du monde, tiendrait de l'erreur intellectuelle.

Cependant, cibler un seul de ces responsables possibles (l'individualisme par exemple) permet d'en dégager l'apport tout en révélant les liens inextricables qu'il entretient avec

---

1 Theodor W. Adorno, « Engagement », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 289.

2 Bruno Roy, *Naître, c'est se séparer. Essais littéraires et politiques*, Montréal, XYZ, 2004, p. 67.

Liliane Fournelle, « Une poétique de la résistance », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 35-56.

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

l'ensemble des causes de notre désarroi face à l'avenir. En effet, la société actuelle, où chacun se préoccupe plus de ses objectifs personnels que de ceux de la communauté, ignore « la relation entre les actes et leurs conséquences sociales<sup>3</sup> » au point de mettre en danger la biodiversité, y compris l'espèce humaine. C'est qu'une « attention atomiste à nos objectifs individuels dissout la communauté et nous sépare les uns des autres<sup>4</sup> ».

Déjà, au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Hermann Broch accusait la « dégradation des valeurs<sup>5</sup> » d'être à l'origine du processus de fragmentation sociale. Dans son plus récent ouvrage consacré à cet auteur, Jacques Pelletier affirme que ce processus « atteint son point culminant avec la victoire totale de l'individualisme et du libéralisme à l'époque contemporaine<sup>6</sup> ». De plus, il ajoute que « l'hédonisme sur le plan moral et le néolibéralisme sur le plan social et économique<sup>7</sup> » sont aujourd'hui les ultimes conséquences de ce processus.

L'individualisme semble donc une cible de choix, mais dès qu'on tente de saisir la réalité, elle se montre toujours plus complexe, laissant l'humain désesparé et en proie au désespoir. Paul Chamberland émet par ailleurs l'hypothèse suivante : « tous les hommes sont désespérés<sup>8</sup> ». À l'instar du

---

3 Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998, p. 630.

4 *Ibid.*, p. 624.

5 Processus qu'il fait remonter à la Renaissance avec l'humanisme.

6 Jacques Pelletier, *Que faire de la littérature? L'exemple de Hermann Broch*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2005, p. 267.

7 *Ibid.*, p. 267.

8 Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004, p. 42.

« sentiment de la fin<sup>9</sup> », sentiment à la fois diffus et prégnant qui habite chaque humain conscient de l'état de la planète, cette désespérance prend sa source dans le constat du monde actuel. C'est à partir de l'hypothèse énoncée par Chamberland que j'étudierai trois œuvres poétiques publiées au Québec en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

À travers une lecture comparative d'*Au seuil d'une autre terre*<sup>10</sup> (2003) de Paul Chamberland, d'*Il y a quelqu'un?*<sup>11</sup> (2004) d'Hélène Monette et de *Vingtièmes siècles*<sup>12</sup> (2005) de Jean-Marc Desgent, j'observerai comment, par leur poétique respective, chacun de ces poètes oppose une résistance à ce qui menace le monde. Il ne s'agit pas de comptabiliser le désespoir, de le minimiser, de l'exacerber ou de le nier, mais bien de faire de ce sentiment le moteur de la résistance.

Ces trois voix s'opposent au monde actuel par des mots, un rythme et une forme que le sujet-lyrique, malgré l'horreur et l'effroi que lui inspire le monde, ne cesse de mettre en scène. Ce sujet porte la marque du monde contemporain dans lequel il s'exprime, c'est-à-dire qu'il est décentré, fragmenté et atomisé. Projeté hors de soi dans une expérience sensible et critique du monde, il se détache de son identité subjective et « [s'attache] tout entier à ce qu'il [voit]<sup>13</sup> ». Ce sujet

---

9 Paul Chamberland fait remarquer qu'il ne s'agit pas d'une vérité objective, mais, d'un point de vue subjectif, d'une éventualité. Voir le chapitre intitulé « Le sentiment de la fin », *Une politique de la douleur, op.cit.*, p. 9-26.

10 Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003, 105 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention SAT.

11 Hélène Monette, *Il y a quelqu'un?*, Montréal, Boréal, 2004, 299 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention QU?.

12 Jean-Marc Desgent, *Vingtièmes siècles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2005, 64 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention VS.

13 Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, p. 188.

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

« travaillé par des forces étranges [...] devient comme le lieu de résonance de l'altérité<sup>14</sup> », et sa relation à l'autre, à l'objet et au monde, le lieu même du poème.

### Ce monde qui nous menace

Le sujet lyrique qui s'exprime chez Chamberland, Monette et Desgent reçoit le monde à travers une poétique du désespoir, de l'urgence de dire les périls qui menacent la planète et surtout à travers une poétique de la résistance. Chacun à sa manière oppose une résistance à l'anéantissement qui nous menace tous. Cette menace concerne principalement trois types de relations, soit individuelle, culturelle et planétaire, reliant l'être et l'humanité avec laquelle il partage sa planète d'accueil. L'être est menacé en tant qu'individu parce que nié et ignoré par l'autre : « Ton semblable / te rature sans trop s'émouvoir, il dit que c'est la vie » (*SAT*, p. 49). Sur le plan collectif, à l'échelle de la nation et / ou de la langue (ici, le Québec), il est écrasé par les États plus puissants qui l'entourent et le méprisent : « Dans les souvenirs de mon pays, j'ai été un donné, un mal-pensé » (*VS*, p. 25). Et du point de vue mondial, à l'échelle de la planète, c'est l'être en tant qu'humanité qui est menacé : « bon nombre ne regardent pas le morceau / et entaillent le monde » (*QU?*, p. 172). Il serait cependant superficiel et réducteur de considérer séparément ces différentes relations puisque chaque geste individuel a un impact sur l'ensemble de la communauté et que l'état du monde se répercute sur la vie de tous les individus.

### Jovialisme, insouciance, autisme et autres dénis

Le jovialisme est, chez Monette, un sentiment frelaté, superficiel et faux, un « bonheur exagéré » (*QU?*, p. 120),

---

14 Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté [éd.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 151.

l'exact contraire de la joie véritable établie sur l'amour et la compassion. Le jovialisme se situe dans le « juste milieu » (*QU?*, p. 63), là où les sentiments sincères sont ignorés, bafoués et surtout contrôlés : « que rien ne bronche dans la pièce / hormis ce plaisir qui vous rend plus vivant / dans votre bon droit / contondant jusqu'au jovialisme » (*QU?*, p. 61). Les jovialistes croient, du moins tentent-ils de faire croire afin de neutraliser l'autre, la « fille sensible » (*QU?*, p. 62), « que la vie est extraordinaire » (*QU?*, p. 63). Le sujet cependant ne s'y trompe pas, le jovialisme est déni de l'être, déni du désespoir de tous les hommes : « le monde abattu construit le monde abattu / où les jovialistes se fauillent / tout aussi perdus » (*QU?*, p. 240). Il résiste à cette superficialité du sentiment en le nommant, mais surtout en lui opposant la joie profonde qui toutefois perdure :

Je sais bien qu'un chagrin consolé  
 ne dilue pas la peine, que les contrariétés  
 sont autant de peccadilles qui n'entravent pas  
 le roulement, la vague, la trajectoire  
[éblouissante  
 de la joie, car toujours, dans l'ombre  
 elle tient bon, elle est là  
 silence impossible  
 (*QU?*, p. 86)

Chez Chamberland, c'est plutôt l'insouciance qui est dénoncée et combattue. Le sujet reproche à certains de ses contemporains de s'en tenir à une arrogance insouciance : « velléitaires hâbleurs, / déniaient l'effroi l'air dégagé » (*SAT*, p. 89). De plus, conscient que la culture de l'image retarde ou anéantit la maturité, il sait qu'il est prématuré de présenter à ces mêmes contemporains des aperçus de l'autre Terre, cette humanité plus humaine, qu'il désire faire advenir. Non sans une pointe d'ironie, il dit : « Est-ce que ça n'aurait pas l'air de / cartes postales vantant un paradis / de vacanciers » (*SAT*, p. 65). À ce contemporain léger, qui se grise d'images, de publicité, de gadgets et de vitesse, il oppose le dégrisement

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

et la lucidité de l'ami lointain et du peuple d'éveillés au sein duquel il l'imagine évoluer.

Le sujet mis en place par Desgent, lui, est tout action : « Je suis très physique, c'est mon ignorance » (VS, p. 44), avoue-t-il. Il n'a que faire d'observer les travers de ses contemporains et, rapidement, il « règle la question de l'être » (VS, p. 11), écartant (en apparence) toute question éthique. C'est au cœur de la tourmente qu'il entend énoncer le monde qui prend des allures de « cabinet des curiosités » (VS, p. 61), où tout s'entremêle et se déhiérarchise : « hordes de béquilles, garnisons d'estropiés, troupes de la guenille, promeneurs » (VS, p. 9). S'il ne semble pas s'intéresser aux travers de ses contemporains, c'est qu'il se considère lui-même comme l'un des leurs, ni meilleur ni pire. Il n'en observe pas moins ces petits et grands défauts de l'âme qu'il prend soin de mettre à distance en utilisant le pronom démonstratif *ça*. « Ça reflète l'âme gantée » (VS, p. 44), observe-t-il. Lorsqu'il dit : « Je suis très mauvais (*je n'est pas / le seul qui avoue*) » (VS, p. 19), il affirme sa responsabilité comme membre de l'humanité tout en sachant qu'il n'est pas seul à prendre conscience de ses torts. En déhiérarchisant ainsi l'humanité, il se montre à la fois indulgent et critique face à ses contemporains. D'ailleurs, chez Desgent, ni l'innocence et la culpabilité, ni le bourreau et la victime ne s'opposent; l'amour et la haine sont les deux côtés d'une même médaille. Le sujet, lorsqu'il affirme « Je suis l'amoureux et c'est moi qui déchire » (VS, p. 20), assume l'antithèse amour / haine qu'il observe dans le monde. À partir de cette posture barbare, il résiste à la souffrance du monde en l'endossant entièrement comme s'il voulait guérir le mal par le mal. Du coup, il touche au désespoir sans y céder entièrement.

La joie forcée, l'insouciance et toutes les stratégies de l'âme pour éviter le désespoir ne peuvent en effacer le sentiment. Dans *Une politique de la douleur*, Chamberland énonce que « ne pas reconnaître, dénier ce sentiment-là, ne le fait pas

disparaître<sup>15</sup> ». Lorsque le déni envahit les relations entre les humains, il devient « autisme social », symptôme qu'il tient pour « le plus grave de l'altération de l'essence humaine. Et pour la figure la plus insidieuse du déni du désespoir ressenti par tous les hommes<sup>16</sup> ». Ainsi,

[c]'est la non-observance de la norme d'humanité qui est en cause ici. La reconnaissance de cette norme implique nécessairement la reconnaissance de l'autre homme en tant qu'acte d'attestation d'une commune humanité. La suppression de la norme d'humanité, entraînant la rupture de la relation à l'autre en tant que « semblable », a pour conséquence de faire régresser chaque subjectivité dans l'*autisme social*. Qui est l'une des figures que prend, de manière effective, l'altération de l'essence humaine<sup>17</sup>.

*Au seuil d'une autre terre* étant porté par la réflexion et le même désespoir qu'*Une politique de la douleur*, le thème de l'autisme y est également présent. « Le cours du monde a été détourné par des autistes » (*SAT*, p. 80), y affirme le sujet. Afin de résister à cet autisme social, Chamberland propose l'idée d'une communion entre les êtres : « Qu'attendons-nous pour nous asseoir / ensemble / et célébrer le fruit que nous sommes tous? » (*SAT*, p. 67)

Monette dénonce les effets de l'autisme social : « Beaucoup sont mégalos, intrigantes, cruelles / insignifiants, pervers et le reste / ils se tiennent, tous / mais ne tiennent à personne » (*QU?*, p. 172), « formatées par l'avidité, les âmes sont chiches » (*QU?*, p. 181). L'autisme transforme les hommes en accessoires et en numéros pour les autres hommes (« peut-être que le Chiffre t'a supplanté » [*QU?*, p. 210]), quand ce

15 Paul Chamberland, *Une politique de la douleur*, op. cit., p. 56.

16 *Ibid.*, p. 58.

17 *Ibid.*, p. 57.

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

n'est pas tout simplement en produits jetables : « Tu me prends pour un dessert / tu me jettes comme une vinaigrette passé dû » (*QU?*, p. 117). C'est en nommant ce qui le désespère que le sujet résiste, mais surtout en proposant, tout comme chez Paul Chamberland, un rapprochement entre les humains : « on mettrait une belle nappe dehors, des fleurs, on ferait de la place aux voisins » (*QU?*, p. 284).

Desgent cède également à la désillusion, mais ne cherche pas refuge dans une forme d'utopie. « À quoi bon, les cœurs bien faits » (*VS*, p. 58), se demande-t-il. Pour lui, l'autisme est une conséquence du mal intrinsèque à l'humain. Innées, la haine et la violence sont à la source des souffrances que nous nous infligeons les uns aux autres : « Mon kamikaze est naturel. / Qui fait mal, paie cher sa haine. » (*VS*, p. 48) Cependant, lorsqu'il évoque l'enfance, il reconnaît la part d'acquis qui vient interrompre l'état d'innocence, d'amour et de bonté d'une sorte de « paradis perdu » : « Les petites, les petits sont souvent des arbres arrachés par la tempête... Pourtant, ils étaient la charité [...] ils étaient de la charité qu'on fait sans penser » (*VS*, p. 57). Afin de résister à ce monde qui le trouble, c'est le monde lui-même amalgamé dans une forme poétique qu'il s'est donné pour mission de nommer : « C'est la boîte de la vraisemblance, c'est moi la basse besogne de nommer » (*VS*, p. 28). Et ce monde, il l'offre sur le mode de la violence telle qu'il l'expérimente : « Dès qu'on dit, on part à l'aventure, / et je n'aime que l'accident, que le beau bruit du fracas, / que les plis de la tôle qui dessinent quelque chose / d'intime » (*VS*, p. 52). Il choisit de nommer le chaos du monde dans des assemblages compacts et haletants, bref, il oppose la forme (où la répétition est en résonance avec le chaos) à l'informe :

On a un état médical, on fait ciseaux sur la table  
des sutures, on fait médecine, on fait réflexions  
laissées n'importe où, on ne fait pas lucide (on  
embrasse seulement), on a la langue des guerres  
qui ont bien raison, on est toutes les maladies qui  
jaillissent des armes folles et on n'en fuit aucune.  
(*VS*, p. 39)

Bien que Chamberland rêve d'une Terre où chacun accueille l'autre avec respect, que Monette recherche une joie profonde et durable basée sur l'amour et la compassion et que Desgent fouille le chaos du monde afin d'y tailler une cohérence formelle, chacune de ces démarches prend appui sur une même éthique : rendre à l'humanité son humanité. Il s'agit donc pour eux de résister poétiquement à l'inacceptable qui envahit la planète et menace l'humanité.

## Langues et territoires

Pourquoi écrire si ce n'est pour créer sa langue personnelle et résister à celle qui s'offre comme langue commune et utilitaire propre à véhiculer la pensée de tous, c'est-à-dire celle de personne? Cette dernière, par la force de l'habitude et d'une certaine paresse intellectuelle, assène à coups de formules ses petites vérités destructrices. De plus, comme le précise Jean-François Lyotard, « [on] écrit contre la langue, mais nécessairement avec elle<sup>18</sup> ». Pour la plupart des poètes québécois, écrire avec la langue signifie non seulement la réinventer pour eux-mêmes, mais la faire apparaître en tant que composante identitaire. Les poèmes étudiés ici mènent donc une double lutte : forger dans la langue commune une langue personnelle et maintenir le français d'ici vivant malgré les assauts de l'anglais.

Monette et Desgent luttent pour l'ancestrale, mais toujours actuelle, identité linguistique et territoriale. Une traversée en train de l'Ontario vers le Québec permet à Monette de redire le racisme et le mépris du Canada envers le Québec et ses habitants : « les stewards m'ont à l'œil / que je ne contamine personne / avec ma langue » (*QU?*, p. 29). La mémoire collective et l'utilisation de la devise du Québec<sup>19</sup> s'opposent à

---

18 Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1988, p. 134.

19 « Le bateau part / plein d'ancêtres dans ses voiles / je me souviens » (*QU?*, p. 47).

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

cet *autre* qui constitue une menace toujours vivante et actuelle. Même stratégie chez Desgent. Faisant appel à la mémoire collective<sup>20</sup>, il cite à deux reprises la devise québécoise. Tous deux marquent ainsi leur appartenance et leur désir d'observer le monde à partir du territoire québécois.

Par contre, Chamberland n'a pas de territoire défini à défendre, « l'autre Terre » n'a pas de frontières géographiques ni linguistiques puisqu'elle est au cœur de chacun et qu'elle s'étend à la planète entière. Il adopte une position plus éthérée comme si toute revendication territoriale ou identitaire avait perdu sa raison d'être face à la menace mondiale qui, elle, touche tous les habitants de la terre. Cependant, c'est bien à partir du territoire québécois qu'il s'exprime. Lorsque « [l]a grive solitaire enchante tout son coin de forêt / de sa limpide mélodie inépuisablement variée » (*SAT*, p. 65) et « qu'un monarque trait l'asclépiade au bord du chemin » (*SAT*, p. 70), il vit assurément des émotions en lien avec la nature québécoise.

Il n'a pas non plus de langue à défendre. La possédant et la maîtrisant, il n'oppose au français, qui n'est pas uniquement la langue de son peuple, que quelques formules révélatrices. Par exemple, dans « Chacun se débrouille seul / à rafistoler des bouts de rêve », le mot « rafistoler » situe la différence québécoise au centre du poème. Et avec : « Les anges s'étiolent dans leur cellule / ou s'éteignent piégés au *nowhere* des rues » (*SAT*, p. 55), il rappelle la proximité de l'anglais tout en utilisant le français tel qu'il se parle ici et maintenant.

Si, d'une part, chacun des trois sujets lyriques résiste à l'envahisseur en affirmant son appartenance à une culture, d'autre part, ils entendent affirmer leur individualité en remodelant la langue commune. Il lui faut déjouer le discours ambiant et les formules consacrées. Dans *Il y a quelqu'un?*, le sujet travaille incessamment la langue et c'est « [à] cheval

---

20 « [J]'habite ici, un peuple sans histoires » (*VS*, p. 20).

sur la détresse, bien en selle sur la paresse / désarçonnée par la parole donnée, la phrase de trop / le poison des mots » (*QU?*, p. 241) qu'il s'y attaque. Il enfile des formules éculées et archi-connues : « je ne donne pas le change non plus/on roule plutôt sur un dix sous / je mettrais une piastre là-dessus » (*QU?*, p. 196), prenant soin de les modifier légèrement afin d'en faire bifurquer le sens. Le sujet résiste ainsi à la doxa sans renier ses origines. Afin d'exprimer son expérience du monde, Monette ne se contente pas de modifier les formules<sup>21</sup>, elle crée le mot dont elle a besoin. Le mot « inamour », dans « l'inamour n'est pas pour tout le monde une solution injuste » (*QU?*, p. 203), représente l'absence d'amour que les termes haine ou désamour n'auraient pu exprimer avec autant de justesse.

À la langue commune, Desgent oppose la forme. « J'aurais aimé briser le monde avec un objet lourd et nouveau » (*VS*, p. 58) fait référence aux strophes compactes et chargées de violence que le sujet amalgame à partir d'objets hétéroclites. Chaque strophe est à l'image de la démesure du monde, de sa folie et les formules convenues, tout comme chez Monette, servent de moteur à l'activité créatrice :

En conclusion, on peut abattre du travail, abattre un arbre, on peut abattre quelqu'un, c'est comme on veut, c'est personne, c'est sans conséquences, ce n'est pas suicidaire, c'est occidental, ce n'est pas curieux, c'est peut-être de l'argent, c'est le pays, c'est le drapeau. (*VS*, p. 64)

### « Big Brother » et autres catastrophes

La principale menace qui pousse les trois poètes à dire est la menace écologique qui touche tous les humains de la planète et qui les désespère. La terre a été altérée et continue d'être ruinée par l'avidité humaine. Si tous trois font consensus sur

---

21 « [P]arfois la parole est d'argent et le silence mord » (*QU?*, p. 205).

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

la primauté des catastrophes écologiques, ils n'identifient pas tous aussi clairement la source du « mal ». Pour Chamberland, le manque d'humanité de l'homme le rend responsable des désastres déjà en cours :

La fin ne vient pas d'ailleurs que de nous. [...] Le reste, catastrophes et boucheries en chaîne, ce sont des *conséquences* – inévitables si CE QUI ARRIVE est une exténuation, une disparition de l'humain dans l'homme<sup>22</sup>.

Même constat chez Monette : « nous avons tous déclenché cette guerre » (*QU?*, p. 143). Le sujet s'accuse d'une faute qui, paraissant dérisoire, démontre qu'il est conscient du lien reliant ses actes et leurs conséquences : « je reconnais, j'avoue que j'ai acheté une pochette / de rasoirs Schick Extrême 3 à trois lames, pour femmes / rasage de près, performance supérieure, jetables » (*QU?*, p. 216). Il avoue surtout ne pouvoir résister aux pressions que la société impose à chacun de ses membres (particulièrement aux femmes dans ce cas) : « si vous saviez à quels conditionnements on est vouées! / quelles règles impériales commandent » (*QU?*, p. 216).

Dans *Au seuil d'une autre terre*, le sujet éprouve la souffrance avec les autres humains, mais se pose plus en témoin qu'en responsable de la débâcle qu'il constate. Sans l'identifier explicitement, il accuse l'actuel président américain d'entraîner le monde vers sa *fin* : « Un autiste meurtrier règne à présent / et commande qu'on le craigne » (*SAT*, p. 31). S'il est aisé de comprendre qu'il s'agit du président américain, c'est que Chamberland le nomme et l'accuse ouvertement dans *Une politique de la douleur* : « George W. Bush est un histrion poussé sur le devant de la scène<sup>23</sup> » faisant croire aux Américains qu'ils représentent le bien. Il devine la logique du président, logique qui, selon lui, peut mener aux pires dérapages :

22 Paul Chamberland, *Une politique de la douleur*, op. cit., p. 25.

23 *Ibid.*, p. 212.

Il est bon du reste que nous ayons des ennemis et qu'ils nous envient, la rage au cœur, nous attaquent. Ils nous rappellent opportunément notre grandeur et nous donnent l'occasion d'affermir notre suprématie<sup>24</sup>.

Tout comme Chamberland, Monette voit la menace venir du côté des États-Unis et y multiplie les références : « Big Brother », « farce américaine », « aigles américains » et « impérialisme *mondial* » notamment. L'auteure croit que nous sommes pris dans l'étau américain : « Il y a le système solaire et le système nerveux / entre les deux, il y a le système. // Toutes les autoroutes mènent à la planète américaine » (*QU?*, p. 168). Et elle ajoute :

Toutes ces autoroutes avec une seule sortie : la planète américaine de bord en bord, dégâts irrémédiables qui grugent la planète hors d'elle-même et l'ancienne, la déjà saccagée qui gît sous la planète américaine. (*QU?*, p. 169)

Mais comment résister quand on est devenu des « autruches numériques », comment résister aux « mercantiles mécréants », à « Big Brother » et à son « saint commerce » autrement qu'en disant « Fuck Big Brother Fuck la terreur » (*QU?*, p. 179)?

Conscient d'une menace<sup>25</sup>, Desgent n'en identifie pas précisément la source. Croyant la violence inhérente à l'humain, il constate plutôt ses effets : « les tueries semblent nécessaires au milieu des événements du monde... » (*VS*, p. 57) Il n'ignore cependant pas les dommages que les humains font subir à la Terre, mais il choisit de s'y fondre, de les vivre de l'intérieur : « j'ai la maladie de la Terre » (*VS*, p. 13). Dans l'univers déhiérarchisé qu'il expose, il n'ignore pas que

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>25</sup> « [L]'avenir sera encore le pire des hivers » (*VS*, p. 11).

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

« ça crie dans les pays qui ne valent plus rien » (VS, p. 12), se gardant toutefois de nommer la puissance américaine qui pèse de tout son poids sur les autres nations. S'il lui arrive « de ne pas parler clairement » (VS, p.15), c'est que le monde n'est pas clair et que les problèmes sont difficiles à cerner et à analyser. Lorsqu'il dit : « Je ne suis pas un ouvrage facile, je fais du labyrinthe, des cercles, des spirales » (VS, p. 26), il semble parler depuis le texte qui prend forme et qui est le miroir du monde. Dommages à la planète, problèmes de l'humanité et sujet lyrique ne font qu'un dans ce qu'il nomme « [son] existence brouillonne » (VS, p. 34).

### Ce sujet qui résiste

Le sujet qui s'exprime chez Chamberland, Monette et Desgent ne dit pas *je* au sens identitaire du terme. Ce *je* est un sujet désindividualisé, c'est-à-dire projeté hors de soi dans l'expérience de dire le monde. Et cette expérience est tout à la fois l'expérience de l'autre et celle de dire le monde *avec* cet autre. Comme l'explique Pierre Ouellet au sujet du *sensus communis*, le sujet expérimente alors « le sens *du* commun et *du* collectif<sup>26</sup> ».

Je dois en quelque sorte me mettre à la place de n'importe qui pour qu'il se réalise en libérant ou en quittant ma propre place, en sortant de mon lieu propre, bref, de mon identité personnelle, de nature psychologique, qui se trouve ainsi transcendée par une subjectivité non égoïque, de nature anthropologique, liée aux conditions communes de l'existence individuelle, c'est-à-dire à l'*ethos* propre à l'expérience partagée du monde sensible<sup>27</sup>.

---

26 Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 185.

27 *Ibid.*, p. 185.

Le sujet se met donc à distance des « *je-me-moi* / qui se racontent à toute vapeur, frénétiquement » (*QU?*, p. 217) pour faire place à un « *être-avec*<sup>28</sup> » afin de permettre à un *nous* d'advenir.

D'une part, il y a cette expérience *du* commun et d'autre part, il y a cette rencontre du plus intime qui s'y déploie. C'est que dans l'expérience artistique, « [le] "sens intime" s'accroît ainsi d'être transformé en sens collectif, en communauté de sentiment<sup>29</sup> ». De plus, « l'expérience esthétique nous montre que le sujet vit un surcroît d'être précisément lorsqu'il perd son identité<sup>30</sup> ».

De cette double rencontre du soi et de l'autre naît un mouvement constant où le sujet, en se tenant à l'écart de lui-même, se retrouve au plus intime de soi et du monde. C'est l'amour issu de cette proximité qui résiste aux blessures infligées aux hommes et à la terre. « Cette Terre pure existe / là, tout de suite » (*SAT*, p. 31), « il y a je ne sais quelle beauté qui persiste » (*QU?*, p. 190) et « [j]'aime une femme et tous ses habitants » (*VS*, p. 9), écrivent respectivement Chamberland, Monette et Desgent en signe de résistance au désespoir.

## L'abîme de l'être

En perdant son identité personnelle, le sujet devient une figure mobile qui se cherche et se perd constamment. « [Je] rentre chez qui / au juste / si je ne suis pas moi? » (*QU?*, p. 34) s'interroge la narratrice d'*Il y a quelqu'un?*. S'adressant à un *vous*, par le chiasme formé des vers suivants : « loin de moi qui peine à être ici / loin d'ici, là où je peine à être moi » (*QU?*, p. 145), elle exprime la difficile rencontre avec l'autre autant qu'avec soi.

28 La formule est de Pierre Ouellet. Voir le chapitre intitulé « L'expérience de l'autre : esthétique de l'empathie », *Le sens de l'autre*, op. cit., p. 183-201.

29 *Ibid.*, p. 190.

30 *Ibid.*, p. 183.

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

Scindé<sup>31</sup>, maquillé<sup>32</sup> ou encore absenté<sup>33</sup> de lui-même, le sujet exprime à la fois le vide et la potentialité qui habite ce vide. « La personne est surtout un abîme » (*VS*, p. 17), lit-on dans *Vingtièmes siècles*. Dans ce « cul-de-sac de l'identité » (*QU?*, p. 235), le sujet lyrique déploie un horizon où dire le monde qui le travaille : « il y a des persifleurs souriants, une brochette de parents, des dessins d'enfants chassés par le vent [...], un soleil exagéré au grand bonheur des figurants engagés pour l'occasion » (*QU?*, p. 235). Dans cette absence de soi, il accueille le monde, il en recueille les événements qui deviendront forme.

En s'adressant à un « ami lointain », Chamberland établit une relation plus proprement duelle et intime. Cependant, c'est d'une multitude de relations duelles qu'il s'agit puisque cet ami lointain peut être tout à la fois l'autre du sujet lui-même, le lecteur ou la figure idéalisée de l'être éveillé avec qui il communique. Ce qui semble importer pour lui, c'est le lien individuel qu'il entretient avec chaque membre de l'humanité : « Tu te creuses, / toi, toi et toi » (*SAT*, p. 80). Et lorsqu'il s'adresse à un *tu*, c'est à chaque membre du *nous* qu'il entend s'adresser. De plus, grâce à cette intimité, il accède à sa propre intimité d'où émerge la douleur qu'il ressent face à la terre et à l'humanité bafouées : « Tu me souffles : laisse laisse / monter en toi ces plaintes, ces cris » (*SAT*, p. 21)

### Multiplicités

Cet horizon ouvert qu'est devenu le sujet lyrique en perdant sa subjectivité délimitée et fixe laisse place à l'expérience sensible du monde. Il se projette dans les objets et les êtres avec qui il entre en relation. Il se multiplie et se démultiplie dans la confusion et la fusion avec la communauté des humains. « [Il] y a toujours quelqu'un / et elles toutes en moi » (*QU?*, p. 42), constate Monette.

---

31 « [Vous] vous dépêchez sans vous » (*QU?*, p. 226).

32 « Pseudo-Moi-Même » (*VS*, p. 24).

33 « [Je] deviens impersonnel » (*VS*, p. 58).

## LILIANE FOURNELLE

L'autre avec qui le sujet entre en relation ne représente pas uniquement une figure humaine, il devient chez Monette poisson qui suffoque dans les nappes de pétrole et les déchets industriels ou poisson de rivière empoisonné par les eaux usées et emprisonné par les barrages. Il devient également falaise, roc, brin d'herbe autant que poussière de roche, atmosphère et pluie. Même phénomène chez Desgent lorsque le sujet change d'identité : « le froid, c'est moi au bord de la route » (*VS*, p. 48), tandis que chez Chamberland, c'est « [un] moi envahi / d'hommes / et terrorisé / (n'importe quel moi) » (*SAT*, p. 64) qui se substitue à un sujet unique et stable.

Le sujet lyrique se disloque et se fractionne à l'infini semble-t-il. Tant bien que mal, il tente de se maintenir unifié : « je me répète / que je suis tout d'une pièce / pour tenir bon » (*QU?*, p. 133). Mais, hors de la forme, l'unité s'avère impossible et le fractionnement reprend sans cesse le dessus : « et je m'effrite dans le vent chagrin / comme un caillou / quand les vagues reviennent / frapper » (*QU?*, p. 234). De plus, avec cette multiplicité et cette fragmentation vient l'isolement de chaque être et « si on rencontre l'être, il disparaît » (*VS*, p. 32), écrit Desgent. L'appel de Monette (« Il y a quelqu'un? ») exprime avec justesse l'espace de solitude d'où le sujet tente de rejoindre l'autre de l'humanité.

Ce qu'oppose au monde qui le blesse le sujet fragmenté et sans cesse multiplié, c'est son désir d'unité et de fraternité. « Accueilli, / tu le seras » (*SAT*, p. 42), assure Chamberland. Et le poème suivant, fractionné sur le blanc de la page, agit comme un cri d'autant plus éloquent qu'il est le seul poème d'*Il y a quelqu'un?* à présenter cette disposition :

Je te propose  
un contact  
extrême  
les autres  
en ont besoin

(*QU?*, p. 281)

## Amour et compassion

Si l'amour et la compassion peuvent sembler dérisoires face à la force dévastatrice qui secoue le monde et au désespoir qu'elle engendre, c'est toutefois ce que Chamberland, Monette et Desgent, chacun à leur manière, opposent au monde qui les trouble. La distance critique que le sujet lyrique prend face au monde et à sa propre désindividualisation<sup>34</sup> lui permet d'accueillir l'autre avec amour et compassion. Par ailleurs, écrit Martine Broda, « la compassion est sans doute la dimension la plus importante de l'attention à autrui que requiert le poème<sup>35</sup> ». Qu'il accueille l'autre en lui ou qu'il s'y projette, c'est cette alliance abstraite mais puissante que le poète entend opposer au monde.

Lorsque Monette écrit : « Je suis une grosse femme pas évidente / remplie des misères que je n'ai pas vécues » (*QU?*, p. 77), la compassion s'imprime alors dans le corps propre du sujet. De même que ce dernier se fragmente et se multiplie, son empathie est sans limites :

charité boursoufflée  
 commence par les autres  
 les autres qui souffrent  
 ont faim  
 ont faim de moi  
 ont soif d'espace  
 et je les prends  
 ingurgite l'horreur  
 [...]

car je n'oublie rien  
 l'horreur est sans proportion  
 (*QU?*, p.77-78)

34 « [Le] sujet de l'expérience artistique, énonciateur ou énonciataire, perd ses propres figures, notamment celle de l'*ego* ou du *moi*, dès lors qu'il se trouve désobjectivé » (Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre*, *op. cit.*, p. 189).

35 Martine Broda, « Éthique et politique du poème », dans Georges Leroux et Pierre Ouellet [éd.], *L'engagement de la parole. Politique du poème*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005, p. 199.

Tout comme Desgent, elle se situe autant du côté du bourreau que du côté de la victime : « barbares, nous le sommes » (*QU?*, p. 97).

Parce que le sujet chez Desgent exacerbe l'horreur du monde et s'y épanouit, il semble dénué de tout sentiment d'empathie. Il agit à la manière de la littérature engagée décrite par Adorno :

[Elle] finit toujours par laisser voir, volontairement ou non, que l'humain peut s'épanouir jusque dans ce qu'il est convenu d'appeler les situations extrêmes [...], il en résulte parfois une métaphysique trouble qui va peut-être jusqu'à approuver l'horreur maquillée en situation-limite dans la mesure où elle y apparaît comme l'authentique de l'humain<sup>36</sup>.

Mais lorsqu'il dit : « j'ai la maladie de la Terre, j'ai l'amour habité qui est des routes d'effondrements » (*VS*, p. 13), il *est* douleur. Et avec le vers suivant : « Très malade maintenant et fréquentations assidues des médecines de brousse, je suis parlé, je suis donné, je suis mal-pensé, et chose niée » (*VS*, p. 26) ou encore : « J'ai les bras meurtris des autres » (*VS*, p. 55), il ressent dans son propre corps la souffrance de l'autre.

Chez Chamberland, l'utilisation d'informations tirées de l'actualité mondiale contribue notamment à manifester la compassion que le sujet éprouve pour ses semblables. Cependant, il prend soin de diviser le monde entre « bons et méchants » : « Ton semblable / te rature sans trop s'émouvoir, il dit que c'est la vie » (*SAT*, p. 49). Il réserve ainsi sa compassion pour la part de l'humanité qui la mérite. Son amour de l'humanité, malgré son désir de fraternité, se tient dans un rapport amour / haine, inclusion / exclusion.

---

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, « Engagement », *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 299.

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

La question « Quelle est votre stratégie de résistance aux conditionnements idéologiques et sociaux? » (*QU?*, p. 213), placée en épigraphe du poème « L'usure du matériau » d'Hélène Monette, semble, sans y être explicitement posée, également à l'œuvre dans les textes de Paul Chamberland et de Jean-Marc Desgent. En effet, choisir le poème comme forme, c'est déjà opposer à une langue instrumentale une langue inconnue, multiple et ouverte sur l'« événement de l'Être<sup>37</sup> ». De plus, la poésie se réduit difficilement à la culture de l'image et à l'économie marchande qui sous-tend les relations humaines.

Outre les stratégies de résistance spécifiques à ces trois poètes, l'imagination et le ralenti propres à la poésie offrent des résistances naturelles face au monde. En effet, chacun d'eux oppose l'imagination à un monde fermé sur le réel. « Le poète ou l'artiste n'accepte pas que le réel soit tout entier réalisé ni même réalisable<sup>38</sup> » affirme Pierre Ouellet. L'imagination reste ouverte sur le possible et opère en tant que « pure puissance qu'on ne domestique jamais, qu'on ne transforme pas en potentat<sup>39</sup> ». Ainsi,

[l]'imagination est [...] l'antonyme du politique [...], non plus mode d'habitation du monde et de navigation d'un monde à l'autre, mais « chosification » du bien public, y compris de la cité devenue État, lieu commun domestiqué ou transformé en « propriétés », à vendre ou à acheter, à échanger avec plus ou moins de profit dans une structure de commerce généralisée, globalisée, mondialisée<sup>40</sup>.

---

37 Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon, coll. « Recueil », 1995, p. 70.

38 Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre, op. cit.*, p. 13.

39 *Ibid.*, p. 11.

40 *Ibid.*, p. 11.

En second lieu, la distance critique d'où le poète (ou le sujet qu'il met en scène) observe le monde produit un ralenti qui permet un moment de présence au cœur de l'agitation continue de ce monde. Paul Chamberland remarque que

[l']artiste [...] se soustrait à la communicabilité inarrêtable de tout, cette commutation sans fin, sans frein, des informations-marchandises les unes des autres. Il interrompt moins le flux qu'il ne le *ralentit*<sup>41</sup>.

Il filtre donc les événements du monde dans un ralenti qui permet « [une] perception sélective, active [et] génératrice de permutations<sup>42</sup> ». Il est à noter que même chez Desgent où foisonnement, agitation et vitesse caractérisent l'écriture, il y a un ralenti du monde en ce qu'il le donne à voir dans une forme libérée du réel.

La poésie est, en quelque sorte, elle-même une stratégie de résistance tout en

n'[ignorant] pas que son langage indirect n'explique rien, n'enseigne rien, n'apporte aucune solution, mais devient souvent le langage le plus direct, le plus immédiat, le plus actif et aussi le plus durable<sup>43</sup>.

Toutefois, nous avons été à même d'observer que malgré le caractère ambigu de la poésie, un enjeu éthique sous-tend chacune des œuvres étudiées. Chamberland énonce cet enjeu dans le tremblement et la fragilité même du dire : « Se pourrait-il – déjà! – que plus un homme / ne parvienne à dire à un autre / son humanité? » (*SAT*, p. 103) Chez

---

41 Paul Chamberland, *En nouvelle barbarie*, Montréal, Typo, 2006, p. 60.

42 *Ibid.*, p. 61.

43 Roberto Juarroz, « Culture, poésie et écologie », dans Michel Cazenave et Basarab Nicolescu [éd.], *L'homme, la science et la nature. Regards pluridisciplinaires*, Provence, Le Mail, coll. « Science et conscience », 1994, p. 230-231.

## UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

Monette, la question de l'humanité prend la forme suivante : « avons-nous assez d'amour / pour en inventer / en dilapider par-delà les frontières? » (*QU?*, p. 280) où s'entremêlent espoir, exubérance et ironie. Enfin, Desgent, au-delà du chaos constaté et utilisé comme matériau de la parole, aspire à un monde meilleur : « Avec quel genre d'être faut-il dormir / pour tout transformer? » (*VS*, p. 56) De plus, « [l]'éthique a pour conséquence l'ouverture du poétique au politique – ce qui généralement advient quand il devient impossible de faire autrement<sup>44</sup> ».

S'il y a bien un contenu sémantique fortement connoté qui relève de l'éthique ou de « l'ouverture du poétique au politique » chez Chamberland, Monette et Desgent, il n'en demeure pas moins que le véritable enjeu est la parole poétique elle-même, parole singulière qui s'offre comme horizon de rencontre avec l'autre qu'est le lecteur. Le poète, lorsqu'il s'engage dans le texte, « présuppose un partage avec l'autre de [ses] expériences perceptives [...] où ce [qu'il voit] peut *a priori* être montré, donc énoncé, et ce qui [lui] est montré peut *a priori* être vu, donc co-énoncé<sup>45</sup> ». Le poète et le lecteur se rencontrent donc dans l'horizon du texte, lieu singulier où un véritable partage est encore possible. Cependant, le poète engagé dans une éthique de la compassion, tout en revendiquant l'autonomie du poétique, ne peut dire « n'importe quoi sans se soucier de la portée ni de la teneur de ses énoncés<sup>46</sup> » car « [qui] écrit un poème ne peut en faire un tel acte de résistance que s'il se confie à l'écoute de cet inconnu qui vient à lui dans le poème et qui, ainsi, l'enjoint à la vigilance<sup>47</sup> ».

---

44 Martine Broda, « Éthique et politique du poème », dans Georges Leroux et Pierre Ouellet [éd.], *op. cit.*, p. 198.

45 Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre*, *op. cit.*, p. 198.

46 Paul Chamberland, « Une parole réfractaire », dans Georges Leroux et Pierre Ouellet [éd.], *op. cit.*, p. 188.

47 *Ibid.*, p. 192.

Jonathan Lamy  
Université du Québec à Montréal

## Benoit Jutras, l'apaisante violence de l'intime

Le paysage poétique québécois actuel nous donne à lire des œuvres où le corps est mis à mal. On l'inquiète, on remet en cause son intégrité, on en doute, on le place en situation de danger, de déséquilibre, on le configure autrement, on en arrache parfois des bouts. Bien qu'il serait ridicule de parler, à propos de ces recueils récents, d'un nouveau « courant » de poésie, on peut mettre en relation, au sujet de cette voie éclatée empruntée pour représenter le corps, son intimité et son identité, les livres de jeunes poètes comme Mélanie Grenier<sup>1</sup>, Karine Hubert<sup>2</sup> et Alexandre L'Archevêque<sup>3</sup>. Les deux livres de poèmes en prose de Benoit Jutras, *Nous serons sans voix*<sup>4</sup> et *L'étang noir*<sup>5</sup>, s'inscrivent dans cette mouvance poétique

---

1 Mélanie Grenier, *Entre les vertèbres*, Montréal, Les Herbes rouges, 2004, 64 p. et *121 cafards et un fusil*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, 80 p.

2 Karine Hubert, *Je ne devrais pas voir*, Montréal, Triptyque, 2005, 92 p.

3 Alexandre L'Archevêque, *Morts du ciel*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007, 60 p.

4 Benoit Jutras, *Nous serons sans voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, 80 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention NSV. Ce recueil a reçu le Prix Émile-Nelligan et a été finaliste au Prix Alain-Grandbois ainsi qu'au Prix du Gouverneur général du Canada.

5 Benoit Jutras, *L'étang noir*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, 112 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses

## L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

dont l'un des aspects consiste à déranger le sujet et son corps. Comme ces deux recueils ont été publiés un peu avant ceux mentionnés plus haut, on pourrait avancer que Jutras a en quelque sorte donné le coup d'envoi d'une autre manière de mettre en scène, au vingt-et-unième siècle, la corporéité du sujet poétique.

Si les écritures de la féminité et les littératures migrantes ont eu besoin de réaffirmer, de se réappropriier ou de reconstruire le corps, la poésie québécoise actuelle semble aller en sens inverse. Il ne s'agit plus, pour le sujet, de panser ses blessures, parfois en les exhibant, de se réparer par l'écriture en rétablissant une relation à son corps où il peut être, enfin, bien dans sa peau. Au contraire, ce qui se trame, aujourd'hui, chez Benoit Jutras et quelques autres, entretient le morcellement corporel du sujet qui écrit. *Je* est cassé. Il cultive les failles et la faillibilité de son intimité et de son identité. Il s'inscrit et inscrit son corps d'une façon lucide, assumée, parfois étrangement sereine, dans une esthétique du bariolage et du bricolage, de la violence et de l'arrachement.

Un rapport étroit s'établit entre un sujet, son corps, son intimité et son identité. Je suis fait de corps, mon corps est ce que j'ai de plus intime, mon identité est inscrite sur mon corps, cela va de soi et en même temps cela ne va pas du tout de soi. Plusieurs ont introduit un trouble dans cette relation complexe : de Bosch à Orlan, en passant par les écrits de Lautréamont et d'Artaud ainsi que les performances d'Hermann Nitsch, de Gina Pane et de Sterlac, on apprend que le corps n'est pas une chose simple, unie et neutre. Ce qui compose l'intime demande constamment à être dérangé, repensé. Chez Benoit Jutras, ce dérangement touche la façon dont le sujet se représente dans son intimité. Tant le décor ou l'environnement dans lequel se trouve le sujet que son propre corps sont inquiétés et malmenés.

---

suivant la citation, précédées de la mention *ÉN*. Ce livre a lui aussi été finaliste au Prix du Gouverneur général du Canada, de même qu'au Prix Estuaire des Terrasses St-Sulpice.

## Le bric-à-brac autour

Le dérangement du sujet – proche de l'« inquiétante étrangeté » freudienne ou de l'« intranquillité » de Pessoa accompagne les gestes de tous les jours, fait partie du mobilier de l'intimité. Les poèmes de Benoit Jutras sont généreux de descriptions de décors étranges, d'une tranquillité inquiétante :

Un chapelet, une citrouille, des cannettes, des oiseaux, des bottes d'hiver, un vieux matelas : tu recueilles des choses mortes, les laves, et les ranges dans la cour. Je ne regarde plus dehors, c'est une obscénité, une damnation. Quand je te dis que tu perds la tête, le sang s'arrête dans ta voix, tu me réponds chaque fois la même chose : *justement, je lui ai réservé une place, entre la photo de ma mère et les boîtes de conserve*<sup>6</sup>.  
(NSV, p. 10)

L'intime est formé de débris. Souvenirs et déchets sont recueillis et s'y confondent en un ramassis hétéroclite. C'est un album non pas de photos, mais d'objets, de choses inertes. C'est une collection de rien en particulier. C'est un peu n'importe quoi, c'est un peu répugnant. Voilà ce qu'est « dehors ». Un dehors intime, patiemment construit. On y perd la tête, au propre comme au figuré. Mais on prend soin de lui réserver une place, car, même si c'est dans un ordre sans logique, qui ne fait vraiment de sens pour personne, chaque chose a sa place, on le sent. Dans ce cas, ce sera « entre la photo de [l]a mère et les boîtes de conserve ».

*Nous serons sans voix* est jalonné d'évocations de photographies. Ici, un portrait côtoie des boîtes de conserve, des cannettes et des oiseaux morts. Plusieurs poèmes du recueil débutent par la mention d'un lieu et d'une date, suivie

---

<sup>6</sup> Tous les passages qui sont ici en italiques le sont dans les textes de Benoit Jutras.

## L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

d'une description de ce que le sujet voit sur l'image, dans sa mémoire : « *Ponoka Drive-In, 1996* » (NSV, p. 44), « *Paula, Diamond Hotel, 1999* » (NSV, p. 47), « *Centre-Sud, Montréal, 1998* » (NSV, p. 68). Contrairement à ce que l'on pourrait appréhender, il n'y a rien de complaisant, rien de nostalgique ou d'anecdotique dans cette introspection. Il s'agit d'autre chose :

Des mois sous le lit, tes photos, parmi les monstres et la poussière des après-midi. Tu ne sais pas ce que tu protèges; les lieux, les visages tombent en feu, épuisés au fond de ta voix. Tu resteras ici ce soir, le mot adoration dans les mains, tâchant de comprendre que le silence maintenant est un animal qui n'a plus besoin de toi. (NSV, p. 29)

Dans les poèmes de Benoit Jutras, les monstres et la poussière vont de pair. Ce qui fait peur et ce qui ennuie cohabitent. Il y a là plus qu'une simple rencontre de contraires ou un jeu d'oxymorons. Ce qui se trame, c'est la mise en place d'un univers incertain, fuyant, mais aussi très concret. On ne sait pas trop quoi, on ne sait pas trop pourquoi, mais il faut recueillir les choses, les laver, les protéger. L'intimité du sujet se montre fragile, menacée. Et la voix devient un espace de combat, une friche « où le sang s'arrête » et où « les visages tombent en feu ». L'inquiétude qui étreint le sujet empreint tout ce qui se trouve autour. Cela se poursuit tout au long du livre :

Les cendriers sont pleins, les fenêtres ouvertes. La neige forme des flaques sur la table, puis s'égoutte sur tes cuisses. Tu ne bouges pas. Trois semaines que tu ne parles plus. Bientôt, l'hiver sera dans ton sang, une magie aveugle qui te brûlera. La crèche, les ampoules de Noël, les robes, les vieux carnets de ta mère, et toi, ton ombre sur le gyproc : ce sera un massacre, un vrai. Le souffle court dans un nuage de poussière, tu éteindras, et ce sera tout. (NSV, p. 64)

Sur le mode descriptif, le poème débute comme un regard parcourt une image. Nous faisons face à une scène d'intérieur, de ménage (pas fait). Ce pourrait être une photographie de Jeff Wall<sup>7</sup>. On entre quelque part, chez quelqu'un, dans son intimité. Mais cette intimité est trouble, désordre. Elle nous fascine et nous inquiète. Comme le notait Tristan Malavoy-Racine, « on avance méfiant mais comme aimanté<sup>8</sup> » dans cette écriture. Le poème s'adresse à l'œil, notamment pour le déranger, et pour déranger ce qu'il croit voir. On entre dans l'intimité d'un sujet et cette intimité à son tour nous rentre dedans. Comme le dehors ici sous la forme de vent et de neige pénètre l'appartement, se glisse entre les signes de la vie de tous les jours (cendriers, fenêtres, table) et glace le sang du sujet. Le décor des Fêtes est vidé de toute joie, de toute euphorie enfantine. Il n'y a pas un bruit, la désolation règne, « s'égoutte sur []es cuisses » de ce *tu* comme de la neige fondue. Ici aussi, la tranquillité s'avère inquiétante. Pire encore, elle constitue un lieu propice à l'avènement d'« un massacre, un vrai ».

Dans le second recueil de Benoit Jutras, *L'étang noir*, le côté bric-à-brac du décor semble s'estomper, laissant plus de place encore à la désolation :

Théière de fer, icônes, scène d'hiver, scène de  
chasse. Dans le vieux séjour, les rideaux sont  
tirés depuis longtemps.

De nulle part sur la table vide, la table basse, une  
ombre, sans paysage.

Je ne fais pas de bruit quand je meurs.

(*ÉN*, p. 24)

Le sujet est tout à fait seul, avec lui-même, dans son intimité. Et il s'agit d'un *je*, contrairement aux poèmes cités

---

7 Peut-être « The Destroyed Room » (1978), qui donne son titre à un récent album de Sonic Youth.

8 Tristan Malavoy-Racine, « Plongée en apnée » (compte rendu de *L'étang noir* de Benoit Jutras), *Voir*, 5 janvier 2006, p. 16.

## L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

jusqu'ici, qui mettaient en jeu un *tu*, tantôt seul, tantôt en relation avec *je*. Peut-être que l'absence d'un autre crée aussi une absence de dérangement. Ici, « les rideaux sont tirés depuis longtemps » alors que, dans le texte précédent, « les fenêtres [étaient] ouvertes ». Rien ne dérange l'intimité du sujet, et sa mort, sans bruit, ne dérange rien ni personne.

### Malmener l'intimité

La présence de l'autre trouble l'intimité. À deux, l'intimité prend un tout autre sens. Il n'est plus question d'un seul sujet et de ce qui l'entoure ou de ce qui composerait son chez soi. À deux, l'intime devient relation, co-présence, mélange ou confrontation d'intimités. Dans *Nous serons sans voix*, le rapport à l'autre (ce qui pourrait être une relation amoureuse) entre le sujet du poème et un *tu* incertain, malléable, participe du bariolage du réel, qui reflète l'inquiétude et l'étrangeté. Sans mièvrerie, cette relation à deux déchire l'intimité très délicatement, en des endroits choisis. On l'oublie parfois, être en compagnie de quelqu'un, c'est faire une expérience complexe :

Quand je t'embrasse, j'ai le sentiment de manger des esprits. Je me réfugie alors sur le balcon et me tiens droit, je chante par-dessus le fléau pour qu'il s'efface. Mais depuis quelque temps, j'entends des cris de bœuf sous la grêle, les morts imitent le vent dans les rues. Comprends-tu ce que je te dis? Entre moi et le désastre, il n'y a plus que ma peau. Je suis noir d'amour. (*NSV*, p. 37)

Il faut parfois se sauver de l'autre, retrouver son intimité, ou du moins tenter de le faire. Sur le balcon, dans un espace qui est à la fois à l'intérieur et au dehors, le sujet chante. Par sa voix, il tente de conjurer le fléau. Mais le désastre lui revient, comme un écho. La voix ne guérit de rien, ne peut rien effacer. Quelque chose ne va pas. L'inconfort est partout, insatiable, et colle à la peau. Le poème y fait son nid. Il n'y a pas d'autre

choix, il n'y a pas d'autre endroit où l'intimité peut loger. Qu'une fissure dans le réel, une fissure qui est le réel. Une fissure à agrandir, où enfoncer ce qu'il nous reste de voix :

Avec ce vœu de ténèbres et ces marques de pioche sous la peau, de toutes mes forces, je chante faux. Les poèmes, déchire ça, je ne sais pas aller vers toi. Il faudrait que le ciel quitte le ciel pour que j'apprenne à vivre. (NSV, p. 67)

Le sujet dans *Nous serons sans voix* ne cache pas sa faiblesse, sa défaillance. Devant le réel, devant l'autre, il formule des vœux qui n'avouent que son impuissance. Comment pourrait-il en être autrement? Les poèmes énoncent ce vacillement, cette lutte en vain, les prennent à bras-le-corps. C'est encore ce qu'il y a de mieux à faire. Malmené dans son corps et dans sa voix, le sujet du poème ne peut rien effacer avec sa voix, doute que l'autre comprenne ce qu'il dit, chante mal. Il faudrait l'impossible pour que des actes somme toute simples comme un baiser ou une chanson soient réalisables. Quant aux poèmes, ils sont pour le sujet d'une impuissance encore plus criante. Ce n'est pas par eux que la rencontre avec l'autre peut avoir lieu. Ils constitueraient même une barrière entre le *je* et le *tu*. C'est pourquoi le sujet demande à l'autre de les déchirer.

Avec « ces marques de pioche sous la peau », il ne lui reste qu'à écrire au couteau pour s'adresser à l'autre :

*Ce soir, mon Père, je vous écris au couteau, cela m'est inutile, je multiplie les orages, je ne sais pas mourir. Je flambe et je ne dis rien, j'ignore quoi donner pour apprendre. Chaque jour, mes premiers pas, je les perds. J'irais en paix si j'avais une voix, une colline déserte dans mon sommeil. Mais je ressemble trop à la nuit pour être vraie, je vous en prie, lâchez les chiens. (ÉN, p. 42)*

## L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

Qu'il soit écrit au couteau ou qu'il demande à être déchiré, le poème est inutile. En dépit de lui, le sujet « ne sai[t] pas aller vers toi » et « ne sai[t] pas mourir ». Mais il voudrait apprendre. Que son chant efface le fléau, ou du moins qu'il n'est pas faux. Et que s'il ne peut apprendre à chanter ou à vivre, qu'il puisse au moins apprendre à mourir ou, en dernier recours, qu'on « lâch[e] les chiens ». Un sentiment d'impuissance s'ajoute à celui d'« intranquillité ». Il n'y a plus rien à faire. La délivrance est urgente.

Comme le fait de perdre la tête dans un texte cité plus tôt<sup>9</sup>, l'action d'écrire au couteau est ici à prendre au propre comme au figuré. On imagine le sujet, couteau en main, lacérant le papier, gravant dans le bois de sa table d'écriture les mots qu'il adresse au Père. En même temps, le texte tranche, fonctionne comme une arme blanche qui prend la place de la page. Le poème blesse, devient lui-même blessure. Il fait mal. Chaque image arrive comme un coup de couteau qui, en s'enfonçant dans la chair du désastre, rend la mort de plus en plus près. Le sens s'ouvre comme on écorche un animal. Il faut saigner l'intime.

### Des voix de bêtes

Il y a chez Benoit Jutras une violence et une animalisation de l'intime. Dans les poèmes cités précédemment, il est question de « crèche », de « scène de chasse », de « cris de bœuf » et du silence décrit comme « un animal qui n'a plus besoin de toi ». Dans *L'étang noir*, la relation conflictuelle au silence se poursuit : « Toujours ce silence, une pierre laide, une bête couchée dans ma voix; je ne dors pas. » (*ÉN*, p. 19) Au lieu d'avoir un chat dans la gorge, comme on dit, la bête est tapie dans la voix. À l'évidence, le sujet ne glorifie pas le silence. Parfois, il peste contre lui. À d'autres moments, il le

---

9 « Quand je te dis que tu perds la tête, le sang s'arrête dans ta voix, tu me réponds chaque fois la même chose : *justement, je lui ai réservé une place, entre la photo de ma mère et les boîtes de conserve.* » (*NSV*, p. 10)

souhaite : « Il me faudrait la plus vile des chansons, la rage d'une tireuse d'épine pour m'abstraire, tendre mon cœur, de l'autre côté des pluies. / Il me faudrait perdre la voix. » (*ÉN*, p. 95)

Le silence ici n'est pas une condition mystique du rapport intime du sujet au sacré, à la vie et à la mort, comme c'est le cas chez de nombreux poètes. Il n'est pas non plus l'origine de la parole poétique<sup>10</sup>. Le silence chez Jutras s'articule plutôt comme un obstacle, ou encore une destination : ce vers quoi la voix, le poème s'en vont. L'idée de « perdre la voix » s'impose comme un besoin pour conjurer le désastre. Voilà ce qu'il faudrait faire. C'est en quelque sorte ce qu'affirme le titre *Nous serons sans voix*. Pour le moment, les sujets ont une voix. Bien qu'elle vacille et qu'elle pose problème, elle reste possible. Le recueil commence d'ailleurs par ce vers : « Tu prononces le mot nuit. » (*NSV*, p. 9) Mais, vers la fin du livre, nous lisons : « Éteins la lampe, ne dis rien. La nuit t'a entendue. » (*NSV*, p. 70) Le trajet qui s'opère vise à ne plus avoir besoin de parler. L'objectif n'est pas d'atteindre le silence, de l'étreindre, mais de pouvoir se passer de voix.

Être sans voix, ce n'est pas nécessairement être muet, silencieux, c'est aussi être bouche bée. Les lèvres remuent mais n'arrivent pas à produire de parole. La langue est tout simplement clouée. Tant le silence que les bruits de l'intimité font mal. Et ce que le sujet entend ne lui écorche pas que les oreilles. C'est bien pire : « Nous nous écorchons rien qu'à respirer » (*ÉN*, p. 45), lit-on dans *L'étang noir*. Dans ces conditions, nous sommes tout à fait sans voix. Étant donné l'effet causé par la respiration, on redoute quel désastre causerait la parole. Le paradoxe de la voix chez Benoit Jutras s'apparente à celui de la bête. Comme la bête est tour à tour toute petite et menaçante, inoffensive et dangereuse pour

---

10 Comme c'est le cas notamment chez Michel Camus, qui écrit : « Le silence contient tous les mots, / tous les livres passés et à venir » (*L'arbre de vie du vide*, Paris, Le Taillis Pré, 1998, p. 22).

## L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

quiconque l'approche, la voix est à la fois fragilité et violence. Elle va de soi (nous sommes des êtres de parole) mais elle est aussi une bombe potentielle.

L'acte d'écrire s'inscrit dans cette dynamique. D'un côté, il y a une imposture du sujet qui fait acte de voix. Jutras note dans une réflexion sur son travail d'écriture : « et ces poèmes que j'ai écrits, pourquoi me donnent-ils le sentiment d'être un *cheap*, un tapageur embrouillé dans un territoire de silence qui ne demande qu'à rester fantôme<sup>11</sup> ». Écrire fait du bruit. Un tapage comme ces quelques mots qu'on dit parfois en trop. Un tapage comme un viol du silence, un viol d'intimité qui fait résonner des choses alors qu'on a l'impression qu'elles auraient dû demeurer silencieuses. Le sujet a parfois le sentiment qu'écrire fait trop de bruit, qu'écrire viole ce qui n'est pas écrit, donne à entendre des choses tout simplement horribles, des choses qu'il vaudrait mieux ne pas entendre.

D'un autre côté, la parole apporte le seul réconfort possible. Un peu à la manière de ce que décrit Léon Guy Dupuis : « C'est dire que j'écris un poème comme un enfant parle seul dans la noirceur pour se réconforter<sup>12</sup> ». Le sujet aussi « parle seul dans la noirceur ». C'est le lieu de son intimité. Sa voix, comme ces photos dans un texte déjà cité<sup>13</sup>, se mêle à la poussière et aux monstres tapis sous le lit. Les poèmes de Benoit Jutras mettent d'ailleurs souvent en scène le sujet au moment de s'endormir. Par exemple, dans *Nous serons sans*

---

11 Benoit Jutras, *Nous serons sans voix* suivi de *Home*, mémoire-crédation de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2003, f. 67.

12 Léon Guy Dupuis, « Le corps/Le langage », dans *Atelier de l'écrivain I*, collectif sous la direction du groupe Interligne, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », n° 11, 2004, p. 158.

13 « Des mois sous le lit, tes photos, parmi les monstres et la poussière des après-midi. Tu ne sais pas ce que tu protèges; les lieux, les visages tombent en feu, épuisés au fond de ta voix. » (*NSV*, p. 29)

voix, un texte commence par : « *La dernière chose que je vois avant de m'endormir, c'est la pochette du premier 33 tours de Venom sur ma table de chevet, un groupe métal des années 80.* » (NSV, p. 36) Et dans *L'étang noir*, il écrit : « Sur le mur en face du lit, un tableau d'ardoise. Avant de m'endormir, j'efface, je recommence » (ÉN, p. 46).

Comme un enfant, le sujet craint les ombres, les fantômes, surtout ceux qui font du bruit. Alors il parle, comme d'autres prient, il s'adresse désespérément à l'autre. C'est ce qui se passe dans la première des « Lettres au Père Falaise » :

*Mon Père, j'ai décroché le fusil du réservoir d'eau chaude, les clichés sépia du miroir, lavé vos vêtements, le sang de vos draps, tout est au pied du jeune mélèze, sous terre, depuis des semaines. J'ignore où et qui vous êtes, quel rêve de faïence vous a avalé, mais je vous en prie, je vous entends la nuit, l'écho des sacres, les bêtes qui pleurent, pour l'amour du ciel, quittez cet endroit.* (ÉN, p. 35)

La présence de l'autre mine l'intimité du sujet. L'autre fait du bruit. On a beau laver et enterrer les traces de sa présence, la nuit, il nous hante toujours les oreilles. La solution reste ici encore la disparition, l'abolition. Pour ne plus entendre « *les bêtes qui pleurent* », on arrache « *les clichés sépia du miroir* ». Comme ces photos accrochées sur le miroir, l'autre se juxtapose à la représentation du sujet. Il faudrait sans doute y mettre le feu, jeter le miroir, perdre la tête, ou bien s'en fabriquer une autre.

## Se refaire un visage

Le miroir dans lequel le sujet se regarde le déforme, le redéfinit. Mais pour donner un nouveau visage, une autre face, les miroirs sont bien impuissants. Il faut alors employer la manière forte : « Je ne compte plus les années, les imprécations,

## L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

combien j'ai brûlé de mes visages pour ressembler à une promesse. » (ÉN, p. 22) Le sujet recompose sans cesse son allure, son identité. On pourrait dire de lui qu'il n'a pas d'allure, qu'il a toutes les identités. Sa représentation est un acte de bricolage, quelque chose comme un *work in progress* rituel. Dans un poème qui porte d'ailleurs le titre de « Rites 3 (Autoportrait) », Benoit Jutras écrit :

Le matin de mon anniversaire, je sors les  
aiguilles et la cueillette de nuit. Je commence  
habituellement avec des fleurs mortes d'hibiscus  
pour les mains, les pieds et les seins. Le reste du  
corps change à chaque fois : j'épingle des tiges  
d'achillées, des séries de mégots, n'importe quoi  
en guise de bras, de jambes; je prends un cœur de  
pomme ou une balle brûlée, une plume d'effraie  
pour marquer le tronc. En tout, sur le mur du  
fond, six portraits de moi. Sans visage, toujours.  
Il n'y a plus de miroir ici. (ÉN, p. 54)

Si le bricolage, depuis Lévi-Strauss, a abondamment été utilisé comme métaphore de la dynamique identitaire, il faut prendre ici cette métaphore au pied de la lettre. Le bricolage n'y est pas une façon de dire une forme de métissage ou de réunion de plusieurs identités, mais une série de gestes concrets, qui rappellent ceux d'un enfant travaillant à un projet d'art plastique qui se ferait dans l'urgence et l'imperfection. C'est à la fois *botché* et cérémoniel.

À la manière de la voix dans certains textes du premier recueil de Jutras, le visage dans ce poème pose problème. On marque son absence, son impossibilité. Un visage, c'est compliqué. C'est difficile à dessiner, à sculpter, et encore plus à bricoler. Contrairement au reste du corps, qui peut n'être qu'esquissé ou suggéré, le visage demande de la ressemblance, ce qui ne pourrait résulter de l'agencement du matériel de fortune déniché par le bricoleur. C'est donc en changeant d'outils et en délaissant l'exigence du portrait

que le sujet parvient à sculpter quelque chose qui ferait office de face dans cet autre poème de *L'étang noir* intitulé « Compagnie » :

J'ai construit une tête avec de la dinde et du fromage. Je l'ai enrobée de glaise puis fixée sur une tige de métal. J'ai exposé les vivres en taillant une fente à la hauteur de la bouche. Ce soir, peut-être demain au réveil, la tête sera vide. Les fourmis travaillent depuis cinq jours. Je ne les dérange pas, je les observe de mon lit. La ligne brisée de leur procession disparaît sous ma porte, comme une poussée de gouttes noires dans un corps sans nom. (*ÉN*, p. 60)

Le caractère bricolé de l'identité peut se montrer viscéralement inquiétant. Cette scène, similaire au travail artistique de Sam Taylor-Wood<sup>14</sup>, rappelle la violence de l'intimité à l'œuvre chez Benoit Jutras. Celle-ci attaque directement le corps et sa représentation. Et le mieux est encore de viser la tête. Qu'elle se perde, se bricole, se vide. Dans une étrange tranquillité, l'intimité se résume à la compagnie d'une horde de fourmis. Remplacé par de la glaise et du métal, il ne reste du sujet qu'« un corps sans nom ». En finir avec soi. Cette perspective a quelque chose d'apaisant. Nous serons sans voix, nous serons sans visage, et ce sera bien comme ça. Il ne faut pas déranger les insectes qui travaillent à notre disparition.

---

14 En particulier les vidéos « Still Life » (2001) et « A Little Death » (2002), qui montrent, en accéléré, la décomposition complète d'un bol de fruits, dans le premier film, et celle d'un lièvre dans l'autre.



Antoine Boisclair  
Université Laval

## **Le sujet lyrique en ventriloque. Les proses poétiques de Jean-François Dowd**

Pour mieux comprendre les enjeux qui ont orienté les réflexions sur le sujet lyrique au Québec depuis les années 80, il peut être utile d'effectuer un bref retour au milieu des années 60, au moment où Jacques Brault entreprend une critique de l'éloquence, de cette parole qui « débride les passions », comme il le dit dans son texte de 1964 intitulé « Notes sur un faux dilemme », et « ne vit que de l'inconditionnel et de la croyance<sup>1</sup> ». À contre-courant du lyrisme de « l'âge de la parole », il vaut la peine de le rappeler, Brault a suggéré très tôt dans son parcours de consentir à « l'habitation prosaïque du quotidien<sup>2</sup> », de cultiver ce qu'il nomme, en se référant au théâtre de Bertold Brecht, une « distanciation » critique : « Je tiens pour trompeuse et mythique toute poésie qui se prétend engagée et dont la réussite n'est que l'envers de la prose » ; « la littérature québécoise compte décidément trop de *poétiseurs* et pas assez de prosateurs<sup>3</sup> ». Cette réticence envers l'éloquence, nous le savons, orientera plus tard l'auteur des *Moments fragiles* vers une poétique de l'humilité, du

---

1 Jacques Brault, « Notes sur un faux dilemme », *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994 [1964], p. 73.

2 *Ibid.*, p. 76.

3 *Ibid.*, p. 81.

Antoine Boisclair, « Le sujet lyrique en ventriloque. Les proses poétiques de Jean-François Dowd », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 71-88.

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

murmure et du silence : loin du désir d'affirmation identitaire dont se réclament certains poètes de la Révolution tranquille, Brault a développé une conception du sujet lyrique fondée sur le doute et la précarité, sur l'intimisme, la prose – au sens formel du terme – et le « prosaïsme », entendu comme un moyen d'atteindre « l'épiphanie du mystère quotidien<sup>4</sup> ». « Le poète intimiste garde la voix posée<sup>5</sup> », peut-on lire dans *Au fond du jardin*, il mise sur le « presque rien, sur la tonalité affective d'un lyrisme tempéré jusqu'à l'effacement<sup>6</sup> ».

Si l'intimisme des années 80 et 90 a permis de reconfigurer le sujet lyrique, le prosaïsme, entendu comme un moyen de se confronter au monde concret des choses – de se détourner de la métaphore, pour reprendre la définition canonique de Hegel, au profit du « sens en soi », de « l'intelligence nette et précise<sup>7</sup> » –; le prosaïsme, donc, et plus largement la poésie narrative dont Gaston Miron saluait l'avènement en 1983<sup>8</sup>, a sans aucun doute contribué à cette reconfiguration. Héritier direct de Jacques Brault, chez qui il reconnaît une « patience » et une « volonté de se livrer au détail significatif<sup>9</sup> », Jean-François Dowd participe de cette

---

4 Jacques Brault, « Quel jour êtes-vous? », *Au fond du jardin*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996, p. 52.

5 *Ibid.*, p. 50.

6 Jacques Brault, « Tout bas », *Au fond du jardin*, *op. cit.*, p. 105.

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome II, trad. Charles Bénard, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1997, p. 450-451.

8 Dans un de ses « poèmes épars », « Pour saluer les nouveaux poètes », Miron écrit : « Adieu métaphores dont j'ai fait le tour / Du fond des mots de nouveaux poètes me parlent / les narratifs du monde enchevêtrés / dans ce qui n'avance qu'avec peine, l'homme » (Gaston Miron, *Poèmes épars*, Montréal, l'Hexagone, 2003, p. 54).

9 Jean-François Dowd, *Le briquetier et l'architecte*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2000, p. 78. Désormais, les références à ces textes seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention BA.

mouvance tout en repoussant les frontières de l'intime. « C'est que l'intimisme », propose-t-il dans son essai consacré à Brault, « ne colle à aucun procédé ni artifice, il ne naît pas d'une méthode mais d'une sensibilité. Il s'agit d'épouser au plus près une expérience partageable et transfigurante, d'établir entre les familiers une sorte de complicité rêveuse » (BA, p. 78). Dans un certain sens, on ne saurait mieux décrire le recueil de Dowd intitulé *Retirons de prose*, publié au Noroît en 1999 et repris en 2007 dans une nouvelle édition accompagnée d'une autre série de poèmes en prose, *Petites morts à fredonner*. Ajoutées à d'autres textes publiés en revues et à un recueil d'essais paru également au Noroît, *Le Briquetier et l'Architecte* (2000), ces deux suites de poèmes forment à ce jour l'ensemble de la production poétique de Dowd. Celle-ci ne possède évidemment pas encore l'ampleur d'une « œuvre » – bien peu d'auteurs peuvent d'ailleurs se targuer d'avoir produit une « œuvre » –, mais la rigueur et le projet de cette écriture donnent suffisamment à voir pour qu'on s'y intéresse de près, d'autant plus que Dowd rappelle avec raison, dans *Le briquetier et l'architecte*, que « la qualité d'un écrivain ne se mesure pas seulement à son œuvre, aux pièces de vers ou de prose qu'il a écrites [...], mais aussi à ce qu'il a résolu de ne pas livrer au public » (BA, p. 13). Aux yeux de Jean-François Dowd – et en cela il s'inscrit encore une fois dans l'héritage de Jacques Brault –, l'art de l'écrivain repose sur la lenteur et la patience; il est comparable à celui du travailleur manuel, de l'« artisan » (BA, p. 28), de l'« orfèvre » (BA, p. 44) ou du « briquetier qui veille seul à l'élaboration de l'œuvre » (BA, p. 30).

### Petites et grandes morts

La poésie en prose de Jean-François Dowd témoigne à la fois d'une grande humilité et d'une grande ambition. Humilité, tout d'abord, parce qu'elle jette un regard détaché sur elle-même. « C'est naturellement que ce livre a pris la forme d'un recueil – petites choses liées par rien d'autre que l'application

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

du tâcheron<sup>10</sup> », nous prévient le texte liminaire de la deuxième édition de *Retirons de prose*. Le titre même de ce recueil, il faut le souligner avant d'aller plus loin, suggère l'humilité, le mot « retirons » se rapportant à des « bourres de laine restées dans les peignes après le peignage » (*RP*, p. 15). Plus largement, le rôle de l'écrivain consiste selon Dowd à s'attacher au plus simple, à des « presque rien » (encore un autre mot hérité de Jacques Brault) ou à des « vétilles exhaussées à la dignité d'événement » (*RP*, p. 55). Enfin, et c'est dans cette perspective qu'elle problématise le sujet lyrique, la poétique de Dowd repose sur l'humilité en ce qu'elle coupe court à toute forme d'emportement. S'il fallait ici convoquer la figure d'Icare, indissociable comme on le dit souvent de l'élévation lyrique, ce serait un Icare d'après la chute, un Icare prosaïque et ironique<sup>11</sup>. Et s'il fallait se référer à Orphée, celui-ci, hanté par la conscience de la perte, deviendrait soudainement railleur. « Lance-la à bout de bras, ta lyre : elle devient charrette pour empiler les morts » (*PM*, p. 85), conseille le poète dans *Petites morts à fredonner*. En revanche, « l'application du tâcheron » ou du « briquetier » qui construisent leur palais fragiles de paroles, le travail effectué sur la langue, le soin accordé à la réécriture des poèmes, accompagnés dans la dernière édition par les images de Marc-Antoine Nadeau, tous ces éléments témoignent d'un souci d'achèvement peu commun dans la poésie québécoise contemporaine. En associant le travail de l'écrivain à la patience de l'orfèvre ou du tisserand – le texte est un « tissage, puis une reliure » (*BA*, p. 71) –, Dowd évolue à contre-courant des pratiques actuelles orientées vers la « performance » et permet à l'intimisme, qui repose

---

10 Jean-François Dowd, *Petites morts à fredonner*, précédé de *Retirons de prose*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007, p. 9. Désormais, les références à ces textes seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *RP* pour *Retirons de prose* et *PM* pour *Petites morts à fredonner*.

11 À propos des poèmes de Samuel Beckett, Dowd parle en ce sens d'une « sagesse icarienne », laquelle reposerait sur l'absence d'exubérance et d'élans dionysiaques (*BA*, p. 68).

généralement sur le minimalisme, de renouer avec une certaine richesse de la langue. Contrairement à plusieurs poétiques des années 80 et 90, la parole se fait ici luxuriante, abondante en substantifs et épithètes rares, en phrases complexes que raccorde une ponctuation faite de « demi-pauses ambiguës » et de « hoquets<sup>12</sup> ». Comme en témoigne « Le presque-rien et le justaucorps », les lieux communs de la poésie intimiste des années 80-90 – ici le motif de la fenêtre, que Pierre Nepveu envisage comme un moyen de cadrer le paysage, de le mettre à distance<sup>13</sup> – acquièrent une ampleur qui transcende la simple poésie du quotidien :

Le ciel paraît plus long que large – peu profond –, ce soir, par la gravité des rideaux. C'est que du fauteuil où tu songes le vent a fait s'approcher de la neige qui met ses fossettes sur les pierres. Ce n'est plus la grêle d'août qui pérore sur la vitre, tu n'es plus celui qui rêve de travers mais voilà que tu es pris par cette houle, par cette sorte de magie blanche. Tu avances vers la fenêtre et c'est la brunante, soudain, qui s'étire sur la rocaille. Une fille beaucoup plus jeune que toi t'a pris la main et tu veux tout connaître d'elle, et sa pointe et le petit ruban de sa taille. Ensemble, vous écoutez le halètement des feuilles sur leur tige. Vous regardez les girations du vent dans les cultures. C'est la fin de l'été. On dirait du bonheur, cette chaude raison dans le cœur qui ne dure rien que pour vous. (*RP*, p. 17)

---

12 Ces remarques sur le point-virgule, dans *Le briquetier et l'architecte*, sont à cet égard édifiantes : « Le point-virgule [...] ne s'impose-t-il pas comme étant le meilleur symbole imaginable de la vie – demi-pause ambiguë, hoquet, durée trop brève pour être conséquente, trop longue pour être oubliable [...]? » (*BA*, 68-69)

13 Lire à ce sujet Pierre Nepveu, « Paysages de la poésie québécoise actuelle », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 219-233.

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

Mais ce bonheur précaire – ce « moment fragile », à certains égards – est rapidement contaminé par la conscience du temps. « Ton visage », constate le poète en s'adressant à lui-même, « tandis que ta main rase la vitre, ce n'est pas long qu'il est repris par l'âge » (*RP*, p. 17). Ce dédoublement du sujet, ce *je* qui devient *tu*, constitue d'ailleurs un autre rempart au lyrisme : en transposant par le biais du mode vocatif le sujet à la deuxième personne, Dowd endigue l'émotion poétique (représentée ici par la « houle ») et atteint cette « distanciation » dont Jacques Brault se réclame également dans les textes épistolaires de *Trois fois passera* ou de *Ô saisons, Ô châteaux*. Dans un autre ordre d'idées, ce texte évoque la présence d'une « fille beaucoup plus jeune », laquelle vient hanter l'instance énonciatrice à plusieurs reprises dans *Retirons de prose* et *Petites morts à fredonner*. Il serait évidemment réducteur d'associer cette figure à une simple attirance pour les corps juvéniles : si Dowd insiste autant sur cette *persona*, c'est avant tout dans le but de mettre en relief la vieillesse du poète, non pas nécessairement celle de l'auteur au sens biographique (Jean-François Dowd est né en 1964), mais celle d'un sujet dont le vécu ou l'expérience freine constamment l'enthousiasme, celle d'un « poète tardif », pour reprendre la formule de Philippe Jaccottet, qui « parle encore *néanmoins*<sup>14</sup> ». « Le poète tardif », écrit Jean-Michel Maulpoix à propos de Jaccottet, est « en quête d'un *savoir du crépuscule*, d'une connaissance de la disparition<sup>15</sup> ». La remarque pourrait s'appliquer également à Dowd, dont les proses sont hantées par la conscience de la mort. Mais il existe aux yeux du poète deux types de mort ou de disparition : celle que l'on « fredonne » et qui s'adapte au rythme du monde, et celle dont l'altérité s'avère radicale :

Un mort n'est qu'une chose du paysage, bientôt  
rendu à celui-ci par la trame de l'herbe et le  
battement de quelques saules. Un mort avec un

---

14 Voir à ce sujet Philippe Jaccottet, « Le poète tardif », *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994 [1983], p. 167-170.

15 Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2002, p. 293.

vivant – même indifférent – à côté prend tout son poids d’absence. Il fait peur, maintenant, avec sa forme si proche de la nôtre, épousant le sol – sa forme devenue *preuve*. (BA, p. 74)

La poésie de Dowd s’attache souvent à cet « instant d’après<sup>16</sup> » qui fait suite à l’émotion poétique : comme si la présence au monde ne pouvait s’éprouver que sur le mode de la perte ou du deuil, les réflexions ou les interrogations du poète ont souvent un caractère rétrospectif. « Où est-il, ce soir, le pont d’étoiles à traverser ou portant la marque fraîche des pas? » (RP, p. 18) demande en ce sens le poète dans « Le presque-rien et le justaucorps ». Le poème intitulé « Dernier bras de la haie », qui s’attarde aux « carouges du crépuscule » (RP, p. 39), commence également au moment où la poésie fait défaut : « Après t’être bercé une dernière fois de poésie et tes habitudes te requérant, tu pris un bâton de promenade » (RP, p. 39). Il existe dans les proses de Dowd, poèmes et essais confondus, une poétique de la maturité – voire du vieillissement – symptomatique de l’état d’esprit dans lequel se trouve le sujet lyrique au Québec depuis les années 80. Loin de la toute puissance de l’enfant – l’enfant de Saint-Denys Garneau, d’Anne Hébert ou de Réjean Ducharme –, la figure du poète tardif, hantée par la conscience du temps et de la finitude, ne prétend plus réinventer le monde ou le transfigurer. Au lieu d’être orienté vers l’ode ou la louange, si l’on se réfère aux paramètres de Jean-Michel Maulpoix<sup>17</sup>, le lyrisme de Dowd relève dans cette perspective de l’élégie, du « chant de deuil », selon l’étymologie grecque du mot (*elegeia*). On pourrait à cet égard citer des titres éloquentes – « Élégie pour un quincailleur », « Déploration sur la fin d’une amourette » –, mais les motifs de la perte, du deuil ou de la vieillesse sont

16 « L’instant d’après » est le titre d’une section du livre de Jacques Brault intitulé *Trois fois passera* (Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981, p. 55-68).

17 Voir Jean-Michel Maulpoix, « De l’ode et de l’élégie », *Du lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, p. 149-218.

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

présents dans presque tous les poèmes de *Retirons de prose* et de *Petites morts à fredonner* :

A-t-on jamais mieux conscience de son âge que pendant ces promenades d'automne, lorsqu'on s'avance dans le léger empêchement des feuilles, dans la folie chevrotante des feuilles en octobre? Combien y a-t-il de pommes qui vous regardent, à la lèvre de la lune naissante, lorsque vous traînez vos repères aux blessures du jardin, lorsque vous lissez sous vos bottes la pelouse qui a pris la couleur de l'étain? Où êtes-vous, reliques blondes – et l'épaulement d'Orion? Où êtes-vous, paroles souples de l'été [...]?

(*PM*, p. 89)

« Où êtes-vous »? – *ubi sunt*, selon le *topos* médiéval – : telle est en effet la question centrale de l'élégie. Du point de vue de l'énonciation lyrique, cette interrogation sous-entend une fracture entre le sujet et le monde, un manque ou une absence qui l'empêche de prétendre au plain-chant. Il y a bien une musicalité lyrique dans ces proses – et il y a bien une présence insistante des oiseaux, nous le verrons, qui prennent le relais du chant –, mais jamais la voix ne semble s'accomplir pleinement. À cet égard, l'humour ironique agit souvent comme un autre moyen de contrer les excès lyriques, comme une autre forme de « distanciation ». « C'est la nuit régnante de janvier », peut-on lire par exemple à la suite d'une longue rêverie poétique, « tu t'avises qu'il fait moins vingt degrés et que le bonheur doit bien exister, quelque part, mais tu ne trouves pas ton justaucorps. » (*PM*, p. 19) Que vient faire ici ce « justaucorps », cet habit appartenant à une autre époque dont le nom même – « justaucorps » – fait sourire par son aspect suranné? Les proses poétiques de Dowd finissent souvent par cette sorte de revirement qui nous fait basculer d'un univers poétique à un monde essentiellement pratique, qui nous fait voyager des lumières lointaines d'Orion – étoile qui par ailleurs revient souvent dans cette poésie – aux retirons d'un

peigne. C'est en orchestrant des rencontres entre le grandiose et l'anodin – entre le sublime et le grotesque, les sujets graves et les sujets légers – que la poésie et la prose parviennent à cohabiter :

Ce peigne couleur de nacre à ton chevet, jamais plus il ne rira dans la chevelure de personne. Te voilà claquemurée dans ta peau définitive, maintenant, avec la trinité de tes os visibles sous la chemise et tes jambes qui se font d'elles-mêmes un espace loin du reste. Renvoyées, toutes les plaintes qui te retenaient au jour. Ce soir, il n'y a plus que ta nouvelle paume dans la main de celui qui t'a devancée au croisillon, tandis que je tiens l'autre, moi, celle devenue muette. Mais, dites, aidera-t-on cet œil blanc à dormir, et cet autre à côté qui fredonne plus bas encore – et menace ruine? (RP, p. 25)

Si la prose poétique de Dowd exploite volontiers la métaphore, c'est dans la majorité des cas la métonymie qui structure ses textes, leur donne une unité et une cohésion. Chacun des « retirons » contient la présence d'un être disparu, pourrait-on dire; chaque partie mène à un tout, porte en lui la « puissance » du poème<sup>18</sup>. Sous cet angle, le sujet poétique semble vouloir recoller les morceaux d'un casse-tête, ou à tout le moins rassembler le plus grand nombre d'indices métonymiques afin de restituer une totalité perdue. Cette poésie regorge en effet d'indices, de traces, d'énigmes et d'augures. Outre les motifs du peigne et du retirons, le symbole de l'oiseau mort ou blessé revient également à quelques reprises pour signifier quelque chose d'étrange et d'inquiétant. « Un matin que nous

---

18 J'emploie ici le mot « puissance » au sens où l'entend Giorgio Agamben : « la puissance est d'une part, *potentia passiva*, passivité, passion pure et virtuellement infinie, d'autre part *potentia activa*, tension irréductible vers l'accomplissement, passage à l'acte » (Giorgio Agamben, « Idée de l'étude », *Idée de la prose*, trad. Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2006, p. 46).

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

nous promenions ensemble sur la grève, nous avons découvert un oisillon, les ailes repliées comme en un signe bizarre » (*RP*, p. 22). À l'instar du moineau pendu de Gombrowicz dans *Cosmos*, l'oisillon préfigure souvent chez Dowd un événement qui n'advient jamais. C'est le cas du « roselin [qui] s'est mépris aux murs jaune soleil du living » (*PM*, p. 63) et qu'une jeune fille ramasse pour l'offrir « à la pitié de ses parents », « convulsé, méconnaissable, petit corps moulé qui va se figer, bientôt, dans sa main » (*PM*, p. 64).

On le devine ici, l'oiseau blessé pourrait très bien se référer au poète dont les ailes ont été coupées, au poète inapte à l'élévation lyrique, contraint à demeurer au plus près de la réalité rugueuse. « L'oisillon qui a dégringolé de la gouttière », dit le poème intitulé « Quelques oiseaux frontaliers », « s'est réaffirmé par tout le corps. Il a donné, pendant plus de quatre heures, de ses petits membres avec un fort commerce de prières » (*RP*, p. 52). Dans la mesure où les origines de la poésie sont indissociables de la prière – « qui ne dira que le poème partage avec la prière une certaine qualité liturgique, une vérité canonique? » (*BA*, p. 38) demande Dowd à ce sujet dans une note du *Briquetier et de l'architecte* –, on comprend que le motif de l'oiseau puisse se rapporter à la figure du poète. Cela devient plus explicite quand, dans « Autour de Burtonville », le locuteur semble décrire sa propre maison où « habite depuis son enfance un drôle d'oiseau » (*RP*, p. 54). Dans « Quelques oiseaux frontaliers », l'évocation du merle, qui rappelle à certains égards les descriptions d'oiseaux d'Emily Dickinson, renvoie sous cet angle le poète à lui-même, le merle dont « le nid est le plus fragile de tous » ayant « l'air de se chercher, ahuri, désarmé » (*RP*, p. 50). « Une chance qu'il y a des merles pour contenir le paysage, avec les nœuds de vent qui se multiplient sur l'herbe », poursuit Dowd en parlant du poète à mots couverts.

## Une poétique des lieux

Cette poésie en prose, nous venons de le mentionner, fourmille d'indices, de signes ou de symboles métonymiques que le poète tente de déchiffrer afin de restituer une présence au monde. Dans un certain sens, c'est à une « lecture des lieux », pour reprendre le titre du livre de Pierre Nepveu cité précédemment, que nous convient certaines proses. Pour donner un sens au paysage, pour le rendre visible, Dowd emploie parfois un ton descriptif, mais sa manière de s'approprier l'espace repose moins sur l'*ekphrasis* que sur la suggestion, moins sur une « parole bavarde », dirait Jacques Rancière, que sur une « parole muette » transposée sur des objets qui « portent sur leur corps le témoignage de leur histoire<sup>19</sup> ». Il existe à cet égard une poésie des noms propres dans les proses de Dowd, noms qui viennent en quelque sorte suppléer la description en ce qu'ils portent en eux la poésie du pays. D'où les titres qui renvoient à des villages de l'Estrie ou de la Montérégie – « Autour de Burtonville », « Le pont Freligh » –; d'où également l'intérêt pour les écriteaux et les pancartes qui tiennent lieu d'indices, pour ces « peintures idiotes [et] dessus de portes », dirait Rimbaud; pour ces « enseignes [et] enluminures populaires<sup>20</sup> » :

De proche en proche, les noms sur les silos,  
les signes sur les portes décolorées des granges  
commencent d'être plus familiers : c'est le Pays  
– un carré attenant à la frontière américaine,  
délimité à l'est par la rivière Richelieu, à l'ouest,  
par quelques comtés agricoles [...]. (*RP*, p. 53)

Il s'agit bien ici d'une description comme on en retrouve chez plusieurs poètes québécois contemporains (Pierre Morency, Robert Melançon, Louis-Jean Thibault, pour

---

19 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 23.

20 Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, p. 139.

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

en nommer quelques-uns), mais la signification qui s'en dégage provient moins des interventions du locuteur que des objets décrits, des objets qui, en dépit de leur silence, s'avèrent porteurs de sens. Ainsi dans « Envoûtement à La Gueulardière », où est décrit un hôtel du Vaucluse, l'ambiance et le sens général du poème semblent se condenser dans ces rideaux ou ces quelques « motifs d'animaux » accrochés aux murs :

Chacun porte sa blessure dans un verre à liqueur,  
dans un bock à large embouchure. Le rideau de  
l'arrière-boutique sourit, reprend son calme, se  
rouvre; il s'immobilise une bonne fois lorsque  
la patronne a disparu depuis quelques minutes.  
On voit les motifs d'animaux mythiques et  
les corsaires qui le composent, qui menacent  
jusqu'au carrelage. (RP, p. 44)

Ailleurs, en marchant sur le pont Freligh, ce sont des « étroites affichettes [et] des réclames en bois relevés » qui attirent l'attention du poète. Au « Café Beethoven », enfin, les objets contiennent une « vieille histoire » :

ce sont toujours les mêmes angles congrus, les  
mêmes allongements capitaux, c'est toujours  
le même mur de pierres longues, au fond, dont  
on s'imagine qu'il touche à quelque bonheur  
possible par-delà. (RP, p. 34)

Malgré leur clarté et leur précision lexicale, les proses de Dowd s'avèrent déroutantes si l'on cherche à leur assigner une signification ou une interprétation précises. Or c'est grâce à ces détails en apparence anodins que les digressions du locuteur – presque des monologues intérieurs lorsque le poète s'adresse à lui-même – acquièrent une cohérence d'ensemble. Dans le monde muet des « mur[s] de pierres longues », pour reprendre le dernier exemple, réside peut-être le thème principal de ce poème, à savoir le « bonheur possible » de l'amour.

Trois catégories de lieux intéressent particulièrement Jean-François Dowd : les lieux de passage (cafés, hôtels, squares); les paysages (surtout ceux de la vallée du Richelieu) et enfin les espaces d'intimité (chambre, living ou bureau de la maison). En ce qui a trait aux paysages, ils sont appréhendés par le biais des indices venant d'être évoqués, mais aussi par le recours à des déictiques ou à des verbes reliés au regard. Dans la mesure où le regard tend souvent à se confondre avec l'identité du sujet poétique moderne – et plus précisément avec le sujet parlant, le « voir » et le « dire », comme l'a souligné Michel Collot, étant intimement liés<sup>21</sup> –, le mode de visibilité à l'œuvre dans la prose de Dowd permet de préciser la nature du sujet lyrique. Ce serait là en effet une autre façon d'endiguer les houles de l'enthousiasme : en faisant de l'instance énonciatrice un regard impersonnel, Dowd prend acte de l'altérité du sujet lyrique, qui se détache ici du *je* romantique sans pour autant céder l'initiative aux mots. À la fin de l'« Envoûtement à la Gueulardière » – texte évoquant un poète de passage dans un hôtel du pays de René Char, le Vaucluse –, les verbes « apercevoir » et « distinguer », de même que les repères spatiaux, témoignent bien du caractère visuel de cette poétique :

Quelques fruits séchés, pris dans les brindilles, recueillent les éclats qui restent de cette journée rare. Un chien appelle, vers l'ouest, du côté de la Fontaine. On n'aperçoit plus, cernant les Busclats, que les squelettes profus des mélèzes, les mas au crépi neuf avec, à chacun, sa benne à ordures, son carré de pelouse, quelques autos inclinées en désordre sur les talus. À la pointe de chaque maison, on distingue, parmi les cèdres, une antenne parabolique gris acier qui rivalise

---

21 Lire à ce sujet l'étude de Michel Collot intitulée « Voir et dire », *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 261-281.

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

avec la lune. Dans la petite ville du Vaucluse, à cet instant précis, on jurerait que la rivière hésite à faire tourner ses roues à aubes. (*RP*, p. 45)

À défaut de l'« envoûtement » annoncé par le titre, il y a encore une fois ce « moment fragile » ou « cet instant précis » qui advient comme une épiphanie minuscule à la fin du texte, comme une « épiphanie du mystère quotidien », dirait Brault. Avec cette « rivière [qui] hésite à faire tourner ses roues à aubes », c'est le temps dans son ensemble qui semble ralentir son cours et offrir au sujet la possibilité d'habiter l'espace. Or c'est vers une telle présence que tend la prose poétique de Dowd, vers ce bonheur d'être malgré tout, malgré la durée, le temps, la vieillesse<sup>22</sup>. Si l'ironie permet au sujet lyrique de prendre ses distances vis-à-vis de lui-même, de révéler son altérité au point de s'apostropher (au *tu*), il n'en demeure pas moins une croyance en ce monde. Dans l'intimité des chambres, tout particulièrement, « lorsqu'un soleil indécent fait éclater les angles du mobilier, rayonne à partir du miroir ovale », « une joie » « s'anim[e] sur toutes choses » (*PM*, p. 77). Cette joie, nous l'avons vu plus tôt, dépend souvent d'une jeune femme, et plus largement du sentiment amoureux. « L'homme n'a point encore trouvé artifice plus propice, langage plus opportun que la poésie pour reproduire le frisson de l'amour » (*BA*, p. 62), écrit Dowd dans *Le briquetier et l'architecte*. Malgré l'ironie implicite ou explicite de ces proses poétiques; malgré le désenchantement certain du sujet lyrique, il reste ce « frisson d'amour », aussi éphémère soit-il.

### Le sujet lyrique et ses doubles

« Le nouveau lyrisme » : c'est en ces termes que des critiques ont défini, un peu moins d'un siècle avant le « néo-lyrisme » des années 90, la poésie orphique et prosaïque de

---

<sup>22</sup> J'emploie ici l'expression « malgré tout » en référence à un texte de Jacques Brault publié dans *Trois fois passera*, *op. cit.*, p. 21-31. Chez Brault autant que chez Dowd, l'espoir d'une présence au monde est indissociable d'une conscience tragique du temps.

Guillaume Apollinaire. Comme le souligne Marie-Louise Letengre dans un ouvrage consacré à l'auteur d'*Alcools*, ce « nouveau lyrisme » développé par différents poètes de l'Esprit nouveau (Romains, Cendrars, Larbaud, etc.) accorde aux sensations, et plus particulièrement à la vision, un rôle fondamental. « Lorsqu'il se présente textuellement comme poète, [Apollinaire] est d'abord celui qui voit, qui entend, qui traverse le réel activement pour mieux le saisir<sup>23</sup> ». Il a été possible de constater, en effectuant cette brève lecture des proses de Jean-François Dowd, comment le regard et les sensations en général permettent au sujet de s'inscrire dans les lieux et d'habiter les paysages. D'un autre point de vue, le lyrisme prosaïque de Dowd rejoint le « nouveau lyrisme » d'Apollinaire lorsque l'auteur s'apostrophe (« Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes / Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime<sup>24</sup> ») ou emploie le *tu* comme dans « Zone ». « Et toi, J.-F., qui te promènes dans les feuilles », écrit Dowd dans « Déploration sur la fin d'une amourette », « où vont-ils te mener, crois-tu, les délires de l'agonie » (*PM*, p. 89-90)? « Quoi de neuf J.-F. » (*RP*, p. 35), demande ailleurs une jeune femme du « Café Beethoven ».

Ce lyrisme hérité d'Apollinaire, nous le retrouvons également dans une série d'essais que Dowd a consacré à un poète fictif nommé André Darrieux. Ces textes bourgeois parus dans *Liberté* (comme chez l'auteur argentin, des notes en bas de page souvent loufoques viennent appuyer les propos du critique) contiennent des idées sur la poésie qui, par un savant jeu de miroirs, nous renvoient à certains thèmes et procédés de *Retirons de prose* et de *Petites morts à fredonner*. Associé aux poètes « fantaisistes » des premières

---

23 Marie-Louise Letengre, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996, p. 47.

24 Guillaume Apollinaire, « Cortège », *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 50.

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

années du XX<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>, Darrieux est en effet un auteur chez qui « l'ironie [...] vient atténuer les véhémences du cœur, les trébuchements de la raison »; chez qui un « sourire [...] vient mettre son liseré sur l'émotion avant que celle-ci ne tourne à l'émoi<sup>26</sup> ». Un peu plus loin dans le même essai, Dowd cite un commentaire critique sur Apollinaire, poète qu'il rapproche également de Darrieux et dont le lyrisme est jugé « définitif » et « insurpassable<sup>27</sup> ». Ce serait là une des nombreuses traditions dans lesquelles s'inscrit le sujet lyrique chez Jean-François Dowd. En revanche, nous avons vu qu'il est possible de le rattacher à d'autres poètes contemporains, dont Brault et Jaccottet, qui ont aussi favorisé la distanciation critique. *Retirons de prose* et *Petites morts à fredonner* contiennent à cet égard plusieurs intertextes qui instaurent un dialogue entre le poète et d'autres auteurs, si bien que les frontières entre l'essai, l'hommage et le poème sont parfois difficiles à délimiter. Dans « Petite mort 3 », pour prendre un exemple parmi d'autres, seuls les lecteurs avertis peuvent deviner que le « Celui » anonyme dont il est question s'avère Roland Giguère, auteur d'un recueil intitulé *Illumineures* qui a habité vers la fin de sa vie le quartier Ahuntsic :

Maintenant, forme tremblée, indécise  
– astre dont la taille est sur l'eau –, c'est lui qui  
monte aux berges avec le bois qui se revertèbre;  
lui, aux pluies de septembre, les rues d'Ahuntsic  
qui brillent sous leur peau ombreuse; lui, la neige  
rose dans l'eau, bleue, allongée à la place de  
l'ombre.

Allez, adieu! À un de ces quatre notre  
Illumineur! (*PM*, p. 86)

---

25 Jean-François Dowd, « Faut-il lire Darrieux? », *Liberté*, vol. 44, n° 258, novembre 2002, p. 155.

26 *Ibid.*, p. 155.

27 *Ibid.*, p. 159.

Que nous révèlent ces renvois à différents auteurs? Dans quelle mesure l'intertextualité constitue-t-elle un enjeu pour le sujet lyrique? À l'encontre des poètes de « l'âge de la parole », peut-on répondre en guise de conclusion, des auteurs comme Jacques Brault et Jean-François Dowd ne prétendent ni fonder quoi que ce soit – Pierre Nepveu parlait d'une « esthétique de la fondation » à propos de la poésie des années 60<sup>28</sup> – ni « refaire le paysage » comme l'entendait Roland Giguère. Plutôt, la poésie n'a lieu que dans un *après*, dans un « instant d'après » qui court-circuite toute prétention à la *tabula rasa*. « Aux bras des ombres », dirait Brault, le poète écrit avec le poids du passé de la poésie; les voix de Rimbaud, d'Apollinaire, de Char ou de Giguère l'accompagnent et contribuent à développer son esprit critique. Au « moi » souverain d'un sujet lyrique plein et uni se substitue ainsi une instance créatrice essentiellement poreuse, une instance « ventriloque », pour ainsi dire, à travers laquelle se font entendre plusieurs voix. « L'écrivain n'est qu'un interprète », écrit Dowd dans une note du *Briquetier et l'Architecte*, « le lecteur, celui qui se recueille, qui déclame ou joue, se trouve être l'interprète de l'interprète » (*BA*, p. 15).

« L'écrivain n'est qu'un interprète » : c'est ainsi que Platon, dans l'*Ion*, définissait la figure du rhapsode possédé par les dieux, du poète lyrique ou enthousiaste<sup>29</sup>. Mais la ventriloquie à l'œuvre chez Dowd ne renvoie plus au mythe de l'inspiration ou à la théorie de l'inconscient; plutôt, elle sous-entend que l'écriture est avant tout un travail d'accompagnement. Accompagnement de l'autre en soi – de ce *tu* si important dans *Retirons de prose* et *Petites morts* à

---

28 « L'esthétique de la fondation, écrit Nepveu, donne au réel comme une exigence, un impératif originaire : commencer, naître, créer » (Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1989], p. 212).

29 Voir à ce sujet les parties 533d à 534a de l'*Ion* de Platon, trad. Monique Canto, Paris, Garnier-Flammarion, 2001, p. 100-101.

## LE SUJET LYRIQUE EN VENTRILOQUE

*fredonner* –, mais aussi des autres poètes, comme si l'écriture était d'abord un travail de lecture ou de réécriture. Le sujet lyrique ventriloque est un postmoderne, pourrait-on dire dans cette perspective, mais un postmoderne ouvert au prosaïsme et à l'abondance du réel. Tandis que la posture postmoderne se traduit souvent en poésie par un minimalisme lexical et un recours parfois excessif aux archétypes, il y a dans les livres de Dowd une profusion d'images, de mots rares et de « vétilles » qui permet au sujet lyrique de renouer avec l'extériorité sensible et, par le fait même, de repousser « les frontières de l'intime ».

Virginie Harvey  
Université du Québec à Montréal

## La faille comme intervalle prolongé chez Hélène Dorion

Être poète, c'est-à-dire participer à cette aventure de sens à travers le langage qu'est le poème, demande de s'abandonner au vertige, à une fissure fondatrice de notre conscience d'être au monde<sup>1</sup>.

Hélène Dorion, *Entretien avec Stéphane Lépine*

Au cœur de la poésie d'Hélène Dorion : une faille. Au cœur de la faille : le sujet lyrique. Au cœur du sujet lyrique : une faille. Si cette formule gigogne peut presque à elle seule résumer la portée d'un des motifs les plus récurrents de l'œuvre poétique d'Hélène Dorion, la faille, dont les derniers recueils continuent de confirmer l'importance, il s'agira ici de questionner l'émergence de ce motif dans le tout premier recueil de Dorion, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, et de montrer comment cette « fissure fondatrice » peut y être pensée en tant qu'*intervalle*. À partir de cet intervalle, *prolongé* parce que sans cesse tout s'y recommence, nous réfléchirons à la possibilité d'habiter ce « lieu sans bord du poème<sup>2</sup> », à même cet intervalle cyclique

---

1 Stéphane Lépine, « Entretien avec Hélène Dorion », *Autre Sud*, n° 4, mars 1999, p. 40.

2 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Léméac, coll.

Virginie Harvey, « La faille comme intervalle prolongé chez Hélène Dorion », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 89-107.

## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

qui inscrit le sujet à la fois dans l'espace et le temps, dans une nécessité continuelle d'aller vers ce qui le fonde.

Si on ne peut en effet aborder les premiers poèmes de Dorion sans parler de la « fissure fondatrice » dans laquelle ils se tiennent, de cette « faille », mot qui se décline en de multiples synonymes dans toute son œuvre — « brèche », « fissure », « déchirure », « blessure », « plaie », « cassure », « fêlure », « rupture », etc. —, c'est que cette faille semble directement liée à cette expérience partagée du monde qu'est le *temps*, laquelle s'accomplit dans l'*espace*, et dont le sujet tente de rendre compte par le langage. Chez Dorion, la faille se donne comme point de départ du discours : elle le fonde, le construit, le crée, l'organise. Les mots du poème s'appuient sur elle, bien que la faille soit aussi celle qui ébranle le discours dans ses fondations les plus profondes, dans sa forme, c'est-à-dire qu'elle fissure le poème pour lui donner sa respiration, pour donner à voir : la faille agit comme principe d'ouverture — « la fissure tient lieu / de regard<sup>3</sup> », nous souffle le sujet dès les premiers vers de *L'intervalle prolongé*.

Comprise dans sa double nature de *structure* et d'*ouverture*, on pourrait dire que la faille, chez Hélène Dorion, se fait « structure d'horizon », pour reprendre une notion développée par Michel Collot :

L'horizon fait partie de la structure de l'expérience : il n'est pas, selon Husserl, un objet parmi tant d'autres de notre expérience; il en informe la « structure » même. Et cette « structure d'horizon » régit non seulement la perception de l'espace, mais aussi, entre autres,

---

« L'écritoire », 2003, p. 74. .

3 Hélène Dorion, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, Montréal, Éditions du Noroît, 1983, p. 13. Désormais, les références à ces textes seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *IP* pour *L'intervalle prolongé* et *CR* pour *La chute requise*.

## VIRGINIE HARVEY

la conscience intime du temps et la relation intersubjective. C'est l'ensemble du « monde vécu » qui revêt un « caractère d'horizon »<sup>4</sup>.

Nous verrons que c'est très exactement selon ces trois dimensions — spatiale, temporelle et intersubjective — que la faille agit sur le sujet, en plus d'œuvrer à même la forme des poèmes.

La faille est d'abord une ligne de tension, qui ne sépare ni ne lie, mais se tend, s'étend : elle est une étendue. Ligne horizontale de l'horizon, ou ligne verticale de la profondeur de la brèche, la faille est *spatiale*, un lieu en soi. Mais elle est aussi une fissure dans le *temps*, une déchirure dans la mémoire des origines. Ligne horizontale d'une historicité fuyante, ou ligne verticale d'un retour impossible aux commencements, le temps de la faille toujours se déchire et se renverse.

*L'intervalle prolongé* permet aussi de penser cette faille en tant qu'*intervalle*. Intervalle de lieu, intervalle de temps, l'intervalle est un espace dans le temps, un temps dans l'espace; il est plus encore un *espacement*, un écartèlement, une déchirure, une ouverture; un espace, toujours, en mouvement. Et c'est à même cet intervalle que le sujet lyrique ici s'écrit, à même cet intervalle cyclique qui se prolonge à la fois dans l'espace et le temps, dans la distance et l'attente de l'Autre, et ce, dans un mouvement d'éternel recommencement.

Si en musique l'intervalle ne peut qu'être *diminué, mineur, majeur, juste* ou *augmenté, simple* ou *composé*, l'intervalle du sujet est *prolongé*, incessant, puisque sans lui, plus de musique, plus de lieu où être poésie. Dans l'espace musical qu'est l'intervalle — lieu de résonance —, le sujet tend son corps, sa peau — caisse de résonance —, il étend son corps vibratoire, ce lieu où se tend, s'entend sa voix. Dans cette faille

---

4 Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 35.

## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

musicale qu'est l'intervalle prolongé — intervalle du *juste* ton, interligne de la portée — le sujet lyrique bat la mesure; le sujet se fait rythme.

Penser l'intervalle, c'est penser une structure de paradoxes. L'intervalle n'est pas le gris, ce n'est pas un compromis. Pour le sujet lyrique, être au cœur de l'intervalle, se placer au centre de ce qui est constamment décentré est une manière de travailler à même les contraires, à même les oppositions; une manière de travailler à la limite du visible, entre le noir et le blanc, le proche et le lointain. L'intervalle prolongé, qui se donne comme une sorte d'oxymore réunissant les contraires sans jamais les résoudre, permet au sujet lyrique de s'inscrire toujours « entre ». D'ailleurs, le mot « entre » participe de la même logique que celle de l'intervalle, préposition qui peut structurer à la fois le lieu et le temps — entre la table et la chaise, entre trois et quatre heures —, « entre » est aussi un verbe conjugué qui signifie passer à l'intérieur, pénétrer; un verbe qui appelle le passage, la traversée. Structure *et* ouverture, l'« entre » où se tient le sujet, à la fois centre et périphérie, est un *antre*, un lieu à proprement parler. Et ce lieu s'étire telle une frontière, comme l'explique Dorion dans son essai *Sous l'arche du temps*. « Ainsi touche-t-on par là au passage d'états successifs, à cette ligne qui sépare et relie, — frontière qui *est* l'espace même. Marque fragile, à peine perceptible<sup>5</sup>. »

Tenir lieu : foyer, passage, traversée

Entrons maintenant dans l'*intervalle prolongé* qu'ouvre la poésie d'Hélène Dorion, titre de ce premier recueil relativement abstrait, où le sujet semble à la fois partout et nulle part, flottant, alors qu'il tente ni plus ni moins de s'accrocher à des bris de lumières, de saisir l'ombre qui passe, d'enlacer, au passage, l'horizon du paysage. Dans la première partie du recueil, « Empreintes du jour », qui sera suivie de « Déchirures », « Rythmes d'ombre » et « Dans le tranchant », le

---

<sup>5</sup> Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, *op. cit.*, p. 46.

VIRGINIE HARVEY

sujet entreprend un voyage, part à la recherche des « empreintes du jour », des traces de la lumière, de ses apparitions, de ses « percées ». Réelle *traversée* — mot qui *traverse* les poèmes de Dorion, revenant cinq fois dans cette seule partie, et cela sans compter ses synonymes —, traversée lumineuse que fait le sujet en quête du « murmure des brèches / restreintes sous l'opaque » (*IP*, p. 22). Dans le poème suivant, par exemple, on assiste à une véritable *traversée du jour* :

la chambre  
sous le vibrant du jour  
restreinte *traversée*

sur le plâtre une fenêtre  
éparpillée l'ombre  
au-dessus du sol  
l'*averse*

une cage enserre  
l'oblique du temps

je rejoins la nuit infernale

au dehors l'embrasure  
je claque cette lueur  
sur l'*avers* de ta pupille

cette chambre bleue  
de l'autre côté  
du jour  
(*IP*, p. 14; je souligne)

Le sujet est d'abord placé dans la lumière, dans le « vibrant du jour », la « fenêtre », puis « rejoin[t] la nuit infernale », « l'ombre », « cette chambre bleue / de l'autre côté / du jour ». Parallèlement, le mot « traversée », qui se trouve au troisième vers, devient « averse » au septième, puis « avers » au treizième. Plus le poème avance donc, plus le mot « traversée » perd de ses lettres, il *traverse* comme la lumière; il passe dans l'averse et l'avers à *travers* le poème; il va *vers*.

## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

Le poème ci-dessous offre aussi un très bon exemple de traversée alors que la lumière, découvrant d'abord « l'adret », c'est-à-dire le versant éclairé d'une montagne, passe du côté de « l'inaltérable / versant ombré », pour ensuite aller rejoindre « au plus vif du tumulte / intact (e) / le foyer du jour » :

lumière  
éclatée des orages  
découvre l'adret

mailles de l'indicible  
à l'effluve même  
du chaos tracées

en étreinte  
la fulgurance du sol  
havre incrusté  
aux silences de la main

l'aube abrite  
l'inaltérable  
versant ombré  
aux contours austères  
je rejoins  
au plus vif du tumulte  
intact (e)  
le foyer du jour  
(*IP*, p. 19)

Le genre double de l'adjectif « intact (e) » marque justement le désir du sujet de converger avec le foyer du jour, alors qu'il tente incessamment de rejoindre la ligne d'horizon — l'« intact » point de fuite — dans une « soif » de réunion qui toujours « perdure » — rappelons-nous les tout derniers vers de *L'intervalle prolongé* : « soif qui perdure / à même l'horizon / me réunit » (*IP*, p. 61). Ce déplacement du sujet vers le foyer du jour, vers la source du rayonnement de l'univers, participe

VIRGINIE HARVEY

aussi de sa quête de l'origine alors que, orienté vers l'horizon, le temps toujours s'étend pour lui. Car si l'horizon structure, *enclôt* le monde, c'est toujours pour mieux l'*ouvrir* — point de fuite qui troue le temps à coup de *bouche* :

l'horizon  
enclos lumineux

bouche  
bue par la terre  
(*IP*, p. 20)

Traversant littéralement les poèmes devenus entonnoirs de lumière, le sujet lyrique toujours *va, va vers* dans l'envers et l'avvers qu'il parcourt<sup>6</sup>, cherche à dépasser les limites du visible. Hélène Dorion affirme que le « poème est en continuelle expansion. Son mouvement est mouvement d'ouverture : en marche vers son devenir, il cherche aussi à franchir toute limite<sup>7</sup>. » Ainsi, dans le mouvement que provoque la rencontre du temps et de l'espace, des limites du visible que sont le noir et le blanc, la lumière et la noirceur, le sujet ne peut qu'être toujours en marche — en marche *prolongée* :

derrière la cloison  
je multiplie l'approche  
prolongeant ces avenues  
infranchies  
(*IP*, p. 21)

L'intervalle est le lieu de sa marche incessante, ses pas scandent la mesure, déportent par leur rythme le sujet sur la portée musicale du poème :

le sol  
recommence  
sous les pas

---

6 Je m'inspire du vers suivant : « — envers que je parcours » (*IP*, p. 22).

7 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, *op. cit.*, p. 68-69.

## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

le mot se charge  
soudain  
de brèves lueurs  
clament son dernier heurt  
(*IP*, p. 47)

### Prendre corps : usure, mémoire, sédiments

Si le sujet lyrique est toujours *en chemin*, il cherche aussi toujours son chemin, sa « voi(e)x » poétique (« Cette voi(e)x que je cherche incessante » [*CR*, p. 67]), il est toujours à la recherche de son propre trajet, de la trace oubliée de ses origines. Le sujet sonde à plusieurs reprises les failles de son corps, et plus particulièrement celles de ses mains, les lignes de ses mains, pour tenter de se remémorer ses origines : « cette route / stigmates dans la paume » (*IP*, p. 17), « havre incrusté / aux silences de la main » (*IP*, p. 19), « sous le porche nulle trace / en mes paumes / nulle mémoire » (*IP*, p. 21). C'est que le sujet à la fois altère le monde et est altéré par lui, dans un double mouvement d'érosion et de sédimentation :

puis ce fut ma vie  
peaux *refaites*  
dans le tranchant  
ce refus de brûler  
au-dessous du sol  
semblable *érosion*  
fêlure extrême  
ce tissu *broyé*  
(*IP*, p. 61; je souligne)

Car si le temps par l'érosion modifie le paysage, s'il y laisse sa trace au creux des pierres, le temps érode également le corps, creuse les lignes de la main, ride le visage, use la peau, troue la mémoire : « à ma peau / l'usure / confondue au feu » (*IP*, p. 39), l'« usure des peaux intactes » (*IP*, p. 54). Dans l'« intervalle corrosif » (*CR*, p. 67), à même la faille, cet « enfoncement qui / ruine l'extrême / usage du jour » (*IP*,

p. 25), « la lumière / perpétue l'érosion » (*IP*, p. 27), le temps passe et gruge : « À l'insu l'érosion. Ce qui pourchasse le désir. Ravages extrêmes derrière l'œil. » (*CR*, p. 69) Les lignes de la main — érodée — se tracent ainsi comme des fissures qui ouvrent autant sur le temps, celui des « stigmates » incrustés de la mémoire, que sur l'espace, puisqu'elles dessinent une route, forment un *aller vers*.

Car *aller vers les empreintes du jour*, n'est-ce pas aller vers ses propres empreintes, celles de sa venue au monde? Si observer les « empreintes du jour », c'est voir la lumière, n'est-ce pas aussi une façon de *voir le jour*? Et si la faille est une manière d'être au monde, elle est aussi la manière dont on *naît* au monde.

La naissance est cette « première perte » qui sépare le sujet de l'objet maternel, et le définit à jamais comme incomplet. L'ombilic est la cicatrice de cette déchirure originelle, la trace de « cette fente pour elle-même toujours inaccessible » dont l'enfant est sorti, et que symbolise souvent l'horizon [...] plaie qui sépare l'homme du secret de son origine<sup>8</sup>.

L'intervalle prolongé est donc aussi l'espace d'une question, celle de l'origine, interrogation que le sujet lyrique sans cesse prolonge. Il ponctue l'attente d'une réponse à cette question, attente sans issue, puisque la question est vouée à demeurer sans réponse. C'est l'intervalle d'une faillite, celle de la mémoire qui oublie, qui ne fait qu'agrandir toujours plus encore la faille, repousser toujours « plus loin » la réponse.

### Recommencer : altérité, cyclicité, inachèvement

Devant le réel qui échappe constamment à la compréhension, le temps qui file toujours plus vite, l'espace qui se creuse dans un infini perspectif dont l'horizon n'est que l'illusion d'un

<sup>8</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 123.

## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

pôle atteignable; devant l'Autre qui déploie sans relâche la distance de la perte, le sujet chez Dorion est aussi soumis à un temps cyclique, où tout se répète, où tout, invariablement, recommence et se recommence. « Ainsi tenter à nouveau le passage. Réapprocher. Histoire de contrepoints » (CR, p. 73), peut-on lire dans le long poème que constitue *La chute requise*. Plus loin : « De toi à toi je cherche d'où me recommencer. » (CR, p. 79) La question de l'altérité se pose ici, car, comme l'explique Michel Collot,

[c]'est le regard de l'Autre qui est [...] en effet le foyer visible de ce point de vue sur le monde qui me restera toujours invisible. Dans les yeux de l'être aimé lui-même, la vie intérieure affleure et se dérobe tout à la fois<sup>9</sup>.

D'ailleurs, c'est le vers suivant qui ouvre *La chute requise* : « Ce qui par toi s'annonce et se résorbe. » (CR, p. 67) Plus loin : « Tranches de corps écartelé par où je file et tu m'échappes aussi. » (CR, p. 78) « Ton visage parfois, et l'attente qu'il ponctue. Intervalle corrosif lentement épelle ma folie. » (CR, p. 67)

Ainsi, dans l'attente et la distance de l'Autre, danse qui est continûment à recommencer, les mots qui débutent par le préfixe « re », et ce, plus particulièrement dans *La chute requise*, s'accumulent — « rejoindre », « referment », « refaire », « récrire », etc. —, et l'expression « à nouveau » ponctue les poèmes. De la même manière, les images de la vague et de la marée parcourent les vers et rythment l'incessante approche de l'Autre qui jamais ne résulte en une rencontre, réaffirment l'histoire d'une tendresse toujours à « raviver », toujours à « récrire » : « Deviner, raturer, raviver. Récrire : pour que ne meure l'inépuisable, toujours conserver le secret des vagues? » (CR, p. 73) Dans la vague qui se soulève et s'abaisse, qui « s'annonce et se résorbe » (CR, p. 67), à marée basse, à marée haute, dans « cette

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 97.

inéluçtable marée qu'est le temps<sup>10</sup> », dans l'oscillation « périodique », respiratoire, du poème, le sujet *vague*, il va d'une rive à l'autre : « Remous d'échouer à toi. Mesure périodique de ton désir. » (CR, p. 71) Plus loin : « Nous dansions enfin, et cette musique pareille au geste d'eau. » (CR, p. 74)

Le mouvement de va-et-vient de la vague se donne aussi à lire dans la forme par l'utilisation de la double structure, où un mot se charge d'un double sens, provoquant une oscillation de la lecture; par exemple ici autour du mot « improbable » : « Tendresse improbable trajectoire de ta chair » (CR, p. 67). Double structure d'ailleurs utilisée dès le premier poème de *L'intervalle prolongé* : « j'explore / ce vide / suinte » (IP, p. 13), alors que le mot « vide » est à la fois complément du verbe « explore » et sujet du verbe « suinte ». Intervalle cyclique donc, celui de la vague, de la « mesure périodique » du désir, dans lequel évolue le sujet, mais où « cyclique » se doit d'être entendu non pas tant dans son idée de « répétition », d'« enfermement », que dans son idée « d'éternité », d'« éternel recommencement »; le cycle comme possibilité de renouer avec un temps primordial, celui des commencements, de l'origine. Aussi, devant *la chute* qui est, inévitablement, *requisite*, le sujet se doit-il d'accepter le rythme de l'univers sur lequel il n'a pas de prise : « Ce terme que marque l'inachevé, y consentir. » (CR, p. 71) Pierre Nepveu ira même jusqu'à parler d'une « éthique de l'inachèvement, du perpétuel recommencement<sup>11</sup> » chez Hélène Dorion. De la même manière, le sujet doit « consentir » à vivre avec l'omniprésence de cette faille : la fissure n'est pas un manque à combler, une blessure à guérir, un vide à remplir, mais un lieu à habiter, un temps où advenir : « La faille / plus loin / cassure à enlacer » (IP, p. 28); « Dans la douce morsure d'exister, la distance qu'il importe d'habiter. » (CR, p. 77) *Vivre à même la brèche qui*

10 Stéphane Lépine, « Entretien avec Hélène Dorion », *op. cit.*, p. 42.

11 Pierre Nepveu, « Préface », dans Hélène Dorion, *D'argile et de souffle* (anthologie), Montréal, Typo, coll. « Poésie », 2002, p. 21.

## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

*l'use et le fonde*, telle est bien l'entreprise que doit consentir à prolonger le sujet dans cet intervalle de la faille qui devient une sorte de vêtement à porter, mais pas tant sur soi qu'*en soi*, pas tant à porter qu'à *emporter*; une manière d'habiller la blancheur initiale, d'habiter le silence : « Revêtir l'intervalle. Splendeur d'aller à sa perte. » (CR, p. 78)

Pour résumer, disons que la faille est présente dans le monde extérieur au sujet, elle s'ouvre sur les *lieux extimes*, à même le paysage; agissant comme une structure d'horizon, elle se projette sur l'écorce terrestre dans des gouffres ou des précipices (« écharde qui creuse / brèche verticale / où s'abrite la pierre » [IP, p. 20]), mais aussi dans le ciel par le biais d'éclairs :

le feu extrême  
traverse la fenêtre  
l'éclat n'atteint l'ombre  
qu'en froissement de souffle  
[...]  
brève ligne de l'étendue  
comme lame au rebord  
(IP, p. 18)

De même, la faille se répercute dans le monde intérieur, elle s'ouvre sur les *lieux intimes*, à même le corps. La brèche de l'horizon, fissure de la naissance, celle qui ponctue le rapport du sujet avec le monde extérieur, se déploie dans son corps, autant en surface — dans les lignes de sa main — qu'en profondeur : « sous la peau / l'horizon / évanescant » (IP, p. 41).

La sensation de profondeur éprouvée par le poète suppose un double fond : celui du paysage qui semble se creuser là-bas à l'infini, mais aussi celui de son propre corps, qui à la fois l'ancre dans l'ici, et le projette vers les lointains [...]. La profondeur cachée du visible est solidaire de celle que représente pour le voyant lui-même son

propre corps. C'est par l'enveloppe opaque de sa chair qu'il est relié à l'invisible de l'horizon<sup>12</sup>.

Fissure du monde extérieur *et* du monde intérieur, la faille se creuse aussi dans le *temps*, sous la forme d'un impossible retour aux origines, dans un intervalle prolongé qui jamais ne comble l'oubli. De la même manière, la brèche naît de l'expérience de l'*altérité*, de la rencontre impossible avec l'Autre (« Te dire ma tendresse. Faillite inexorable. » [CR, p. 80]), celle qui voue à renouveler éternellement son appel à l'autre, à osciller dans l'incessante attente d'une réponse. Toutes ces brèches se propagent également dans le discours, par le biais du « cri », par exemple, qui perce l'air, ouvre un passage dans le silence de l'opaque (« paroles tuées, dévorant ce cri obstiné » [CR, p. 78]), permet une traversée : « cri subversif qui remonte par ta main trace l'embrasement me refait. » (CR, p. 67)

Former : encres, blancs, interlignes

Plus particulièrement dans *L'intervalle prolongé*, la fissure ira même jusqu'à se déployer dans la forme des poèmes. En effet, la syntaxe ne sera jamais plus, dans les recueils qui suivront, autant à l'image de la faille, dans ce qu'elle a de plus géologique<sup>13</sup>. La syntaxe y est brute, abrupte, déchirée, tranchante, anguleuse : pleine de tensions, la fissure se tend, s'étend, et ce, à l'échelle du recueil. Par exemple, la faille peut s'inscrire par le retrait positif d'un vers, provoquant un glissement dans les plaques tectoniques du poème. Dans la partie « Empreintes du jour », on peut lire :

---

12 Michel Collot, *op. cit.*, p. 28.

13 On pourrait probablement avancer que, chez Hélène Dorion, de *L'intervalle prolongé* à *Ravir : les lieux*, s'opère le passage d'un certain chaos de l'expression à une épuration de l'expression, le passage d'une écriture « brute » à une écriture « claire ». Le recueil *Ravir : les lieux*, par exemple, ne joue plus avec la disposition visuelle des vers, des blancs; et si la faille continue de s'y lire comme élément constitutif de l'esthétique, elle s'est du moins « resserrée », les vers de ce recueil étant beaucoup moins fracturés.

## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

le sol ruisselle  
et le froid  
    glisse des regards  
(*IP*, p. 18)

Blanc  
souverain des herbes  
    éclaté  
(*IP*, p. 20)

Cette disposition évoque une certaine structure d'opposition (recto-verso, avers-revers, plein-vide, mots-silence). Une multitude d'exemples de ces vers en retrait parcourent le recueil; le plus éloquent se trouve toutefois dans la partie « Déchirures » :

La faille  
    plus loin  
cassure à enlacer  
tout le poids de l'écorce  
(*IP*, p. 28)

Cette strophe rencontre un écho dans la partie suivante, « Rythmes d'ombre » :

ton ombre  
— supportable  
    plus loin  
ton pas recouvert  
enfoui  
(*IP*, p. 40)

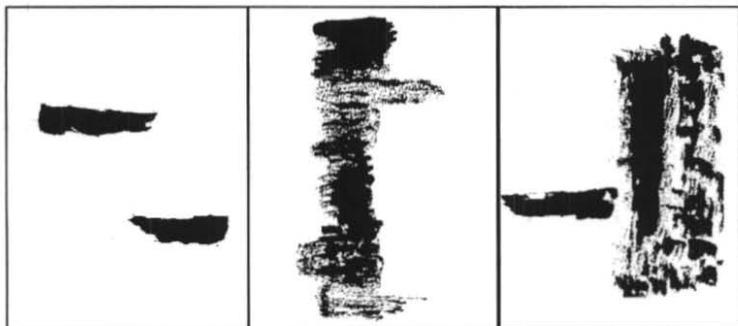
C'est précisément ce que fait la faille, visible dans la forme : porter le sujet lyrique toujours « plus loin », faire « glisser son regard » dans le blanc « éclaté » du poème. Ainsi, explique Michel Collot, du fait

de ces renvois indéfinis de perspective en perspective, le monde se propose à nous non comme une totalité dont il serait possible de

## VIRGINIE HARVEY

prendre une vue d'ensemble, mais comme un infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard [...]. Ce mouvement de fuite généralisée fait que « la chose même est *toujours plus loin* », « *toujours derrière ce que j'en vois, en horizon* ». Le champ perceptif s'organise en abyme, ouvert sur un au-delà sans cesse renaissant [...]. Ce que le jeu de la perspective introduit dans le champ du visible, c'est « *une profondeur inépuisable* »<sup>14</sup>.

Au même titre que ces vers en retrait, les encres qui s'insèrent entre les poèmes de *L'intervalle prolongé* et de *La chute requise* — réalisées de la main même d'Hélène Dorion, cinq au total dans le recueil — pourraient être mises en lien avec la faille. En les regardant attentivement, on remarque qu'elles semblent entretenir un dialogue avec les fissures des poèmes, et ce, par le biais de leur forme, de leur composition, de leur texture.



L'encre de gauche, où deux blocs d'encre noire à l'aspect déchiré prennent d'assaut le blanc de la feuille, donnent l'impression de mimer la structure des vers en retrait positif, comme « La faille / plus loin ». De la même manière, dans les encres de droite, un bloc d'encre se voit toujours retranché de

14 Michel Collot, *op. cit.*, p. 24. Collot cite Merleau-Ponty, dans l'ordre : *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1954, p. 208; *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 29; *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 188.

## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

la masse, poussé plus loin, fracturé, à l'image de certains vers en retrait des poèmes.

La faille se donne aussi à lire sur le plan formel dans « Déchirures », où un long poème s'étend sur cinq pages, et dont chacune des strophes se voit coupée par une petite fioriture. On peut ici parler sans hésiter de fragments de poèmes, de « déchirures » de poèmes, dont on ne sait trop s'ils ont été littéralement « déchirés » par la fioriture, qui aurait alors agi comme séparateur, *fragmenteur*, créateur de faille; ou s'ils ont plutôt été rapiécés par cette fioriture, qui leur permettrait alors de tenir, même précairement, ensemble. Encore une fois, on assiste à l'inchangé paradoxe de la faille qui à la fois joint et sépare, fend, mais ordonne.

Parallèlement, dans la section « Dans le tranchant », chacune des pages est construite avec une brisure centrale, de sorte que la faille s'installe au cœur même du poème, se plante en son centre, le « tranche », mot pour mot, en deux. Le lecteur, pour poursuivre sa lecture de la première strophe, doit en quelque sorte sauter par-dessus la brèche blanche du poème, jusqu'à la strophe du bas.

Plus encore, on retrouve dans *L'intervalle prolongé* des failles que semblent appeler les mots du poème :

De part en part l'incision :

enfoncement qui  
ruine l'extrême  
usage du jour  
(*IP*, « Déchirures », p. 25)

Quelque part ta présence  
- rompue

intervalle façonné  
ce décor qui me parcourt  
trajectoires de l'attente  
(*IP*, « Déchirures », p. 27)



## LA FAILLE COMME INTERVALLE PROLONGÉ

par la main courtisé      le feu immense  
dans le clos du jour      gestes en magma  
elle passe                      murmure  
l'horizon                      que je ne vois pas

les murs fusent              au lointain  
face à soi comme          hier le désir tu  
parcourt la main          cloison obscure  
je remonte ses chemins

au sens vaquant          cette main jusqu'à  
l'ailleurs                      suivre l'élan vivace  
en quête du souffle      rompre l'opaque  
(*IP*, p. 46)

Ainsi, la faille *structure* le discours, mais l'*ouvre* aussi à de nouvelles possibilités de sens, que ce soit par la composition visuelle des poèmes, les blancs, les coupes, les retraits ou les tirets.

Poésie incessante de par ses allers-retours, ses alternances et ses va-et-vient, poésie mouvante qui toujours se tient à la frontière, dans la faille, « la fissure [qui] tient lieu / de regard » (*IP*, p. 13), oscillant perpétuellement entre le proche et le lointain, le visible et l'invisible, le soi et l'autre, la poésie d'Hélène Dorion ne connaît pas de repos, elle s'érode et se sédimente, inlassablement, à même son souffle argileux<sup>17</sup>. Certains pourraient voir dans cet intérêt pour le creusement une forme de repli dans l'univers du soi. La suite de l'œuvre nous montre toutefois que *L'intervalle prolongé* n'est que le début d'une profonde réflexion sur le poétique comme mode d'ouverture à l'altérité, dans cette rencontre avec ces « choses frêles » et ces « mondes fragiles<sup>18</sup> » qu'il permet.

---

17 Je pense bien sûr au titre de l'anthologie d'Hélène Dorion réalisée par Pierre Nepveu, *D'argile et de souffle*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 2002, 299 p.

18 Hélène Dorion, *Monde fragiles choses frêles. Poèmes 1983-2000*,

## VIRGINIE HARVEY

Car pour l'auteure, explorer l'intervalle, c'est aussi s'exercer à rejoindre : « Les angles qui s'entrouvent. Intervalle exploré du geste de rejoindre<sup>19</sup> ». Le sujet lyrique, chez Hélène Dorion, est ainsi toujours dans un mouvement d'*approche*, trouvant son sens dans le mouvement de sa quête infinie; retendant incessamment son fil vers l'Autre, dans l'intervalle où il oscille, toujours en marche; parcourant sans relâche *les corridors du temps*, les sillons, les passages en creux, la brèche qui à la fois l'use et le fonde.

---

Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006, 796 p.

19 Hélène Dorion, *Hors champ*, Montréal, Éditions du Noroît, 1985, p. 25.



Carmen Mata Barreiro  
Universidad Autónoma de Madrid

## **Nicole Brossard, le *je* en mouvement, l'exploration de l'intime**

Nicole Brossard se définit comme écrivaine à partir des années 80 (après une période où l'engagement indépendantiste et l'engagement féministe l'ont emporté), et c'est dans cette décennie que son écriture se transforme. Le *je* réapparaît alors, devient objet d'analyse et la voix intime s'exprime. Dans son œuvre poétique de la décennie 90 et du début des années 2000, la fascination de l'ailleurs pousse le sujet à se déplacer et à s'engager dans un face à face avec des lointains, non seulement avec des paysages – urbains ou sauvages, méridionaux ou nordiques –, mais aussi avec l'art et avec des langues diverses.

Après une brève analyse de l'évolution de son œuvre poétique des années 60 aux années 80, nous allons étudier comment se construit le retour au lyrisme à partir de la fin de la décennie 80. Nous étudierons la cartographie de l'intime et aussi l'expérience du silence, de la solitude et du dialogue dans des espaces de l'ailleurs, et la façon dont les paysages et les musées notamment deviennent des espaces où le *je* s'interroge, dans une convergence de sensations, de sentiments et de quête de sens.

Nous analyserons également le processus de traduction dans lequel le *je* s'engage, traduction des paysages et de l'art,

Carmen Mata Barreiro, « Nicole Brossard. Le *je* en mouvement, l'exploration de l'intime », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 109-124.

et nous verrons comment il intègre les langues étrangères, attiré qu'il est par la traduction, la « transformance », le « déguisement linguistique ».

De la transgression et la subversion à « l'intime passion d'écrire »

Dans son œuvre poétique des années 60 et de la première moitié des années 70, Nicole Brossard construit une poétique qui rompt explicitement avec le lyrisme. Elle s'adonne à une écriture expérimentale, métamorphosée en pure tension syntaxique et sémantique, où le *je* s'efface.

Mais en 1978, dans un entretien avec Jean Royer, elle affirme : « j'ai l'impression qu'à force de vouloir voir le texte et d'évacuer l'auteur quelque chose se perdait<sup>1</sup> ». Et elle ajoute :

Aujourd'hui, dans les livres que je suis en train d'écrire, c'est devenu important pour moi de récupérer la chair de l'écrivain, si je puis dire. Investir les mots. Parce que de nouveaux mots surgissent maintenant dans mon vocabulaire : comme *vulnérable*, *émotion*, *brûlure*, *gerçure*. [...] l'engagement de la subjectivité, de la chair de l'écrivain, est beaucoup plus total<sup>2</sup>.

Par cette récupération de « la chair de l'écrivain », le « moi, femme<sup>3</sup> » circule dans ses textes avec beaucoup d'intensité. Il s'agit du « texte du corps<sup>4</sup> » dans sa vraie dimension physique. L'auteure construit des formes nouvelles

---

1 Nicole Brossard, « La traversée des inédits », dans Jean Royer [éd.], *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 60.

2 *Ibid.*, p. 60.

3 *Ibid.*, p. 64.

4 *Ibid.*, p. 64-65.

liées au corps tel qu'il se comporte dans un espace. Et elle exprime sa perception sur l'évolution de son écriture en évoquant la transformation de « l'écriture heureuse » de ses premiers recueils à « l'écriture à fleur de peau<sup>5</sup> ».

À partir de 1975, la conscience féministe détermine un changement des enjeux : l'écriture de Nicole Brossard renoue avec le sujet. Une subjectivité « au féminin » cherche alors à construire un nouveau langage. Dans son exploration de la conscience féministe, menée de concert avec six écrivaines dont les textes sont réunis sous le titre *La Théorie, un dimanche*<sup>6</sup>, elle met en relief le lien entre conscience féministe et création :

c'est [...] par la conscience féministe que commencent la dimension créatrice de nos vies, le sens et la dignité de nos vies car en franchissant le mur du son patriarcal, la conscience féministe se trouve sans répit du côté de la création<sup>7</sup>.

Dans *L'horizon du fragment* (2004), Nicole Brossard réfléchit sur l'évolution de son œuvre. Elle évoque comment la retenue ou distance maintenue, caractéristique de son œuvre initiale, faisait barrage à toute fluidité ou épanchement et comment elle aboutit à la pure tension sémantique et syntaxique dans *Le Centre blanc* (1970). Par la suite, sa « résistance formelle » s'effrite et « cède<sup>8</sup> » à des textes

---

5 *Ibid.*, p. 60.

6 Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott, France Théoret, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1988, 208 p.

7 Nicole Brossard, « L'angle tramé du désir », dans Louky Bersianik *et al.*, *op. cit.*, p. 25.

8 Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges (Québec), Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2004, p. 27. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention HF.

plus lyriques. En 1980, lors du colloque « La Nouvelle Écriture<sup>9</sup> », Nicole Brossard parle de « la pensée de l'émotion et l'émotion de la pensée<sup>10</sup> ». L'émotion constituera désormais un trait indissociable de son œuvre, un moteur et un espace d'exploration et de recherche.

Au cours de la décennie 80, Nicole Brossard partage avec d'autres poètes québécoises une vision et des préoccupations qui dépassent non seulement la question des avant-gardes et du formalisme, mais aussi la question de l'écriture au féminin. Elle explicite cette évolution dans l'*Anthologie de la poésie des femmes au Québec* dont elle est co-auteure. Elle y souligne que, durant ces années, on évolue « [d]u féminin pluriel à l'intime passion d'écrire<sup>11</sup> ». De même que chez Louise Dupré, Anne-Marie Alonzo ou Louky Bersianik, le moteur de son écriture sera « une seule passion : écrire. Écrire bien, juste. Écrire ce qu'il y a à écrire de soi<sup>12</sup> ». Car « la voix intime et la passion d'écrire donnent lieu à un fondu enchaîné de la voix féminine et de la voix poétique<sup>13</sup> ».

Dans sa préface d'*À tout regard* (1989), Pierre Nepveu souligne la présence de « l'inquiétude » et d'« une exigence qui loin d'exclure l'émotion, la met pleinement en lumière<sup>14</sup> ».

---

9 Tenu à l'UQAM et dont les textes ont été publiés dans *La Nouvelle Barre du jour*.

10 Nicole Brossard, « Mais voici venir la fiction ou l'épreuve au féminin », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 90-91, mai 1980, p. 64-68.

11 Nicole Brossard et Lisette Girouard [éd.], *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2003 [1991], p. 33.

12 *Ibid.*, p. 35.

13 *Ibid.*, p. 35.

14 Pierre Nepveu, « La Voix inquiète », dans Nicole Brossard, *À tout regard*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p. 8-11.

L'inquiétude et l'émotion<sup>15</sup> sont des traits dynamiques associés à une exigence que Nicole Brossard exprime dans *La Théorie, un dimanche* : « la conscience féministe exige pour sa part un mouvement continu vers de l'inconnue<sup>16</sup> ».

L'inquiétude devient une constante dans son œuvre comme elle le confirme dans l'essai *L'horizon du fragment* :

Je travaille donc à partir de l'inquiétude qui, je le sais depuis fort longtemps, nourrit chez moi un désir d'abîme et d'infini abolissant toute réserve jusqu'à ce que le corps accepte de s'engouffrer, de tendre la main à l'absolu, à la vie à la mort.  
(*HF*, p. 12)

## L'univers intime de la création poétique

Le recueil *À tout regard* intègre des textes poétiques publiés à partir de 1985 tels que « Mauve » ou « L'Aviva ». Le poème liminaire, « Domaine d'écriture », débute par l'expression de l'inquiétude : « Rien ne pouvait plus s'écrire<sup>17</sup> ». Une pluralité d'éléments sémantiques tels que la typographie, le soulignement ou la mise en page, est mise au service d'une idée centrale, l'acte d'écriture : « Rien qu'écrire », « c'était écrire » (*ATR*, p. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 38). Nous assistons à un « état de ferveur » (*ATR*, p. 56), à une « progression fébrile » (*ATR*, p. 55) où interviennent des éléments antithétiques ou hétérogènes : « le silence et l'ardeur » (*ATR*, p. 33), « joie et [...] terreur » (*ATR*, p. 38), et où « la fiction sur le qui-vive » (*ATR*, p. 18, 27, 41)

---

15 Voir le mot « esmotion » (1534); de émouvoir, d'après motion, mouvement. *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 744.

16 Nicole Brossard, « L'angle tramé du désir », dans Louky Bersianik *et al.*, *op. cit.*, p. 24.

17 Nicole Brossard, *À tout regard*, *op. cit.*, p. 15. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *ATR*.

est toujours présente. Le corps y prend part, il émet des sons : « gémir [...] rugir » (*ATR*, p. 19, 24), « le bruit des tempes » (*ATR*, p. 37). L'écriture détermine la relation du corps à l'espace : « rien qu'écrire manœuvre spatiale sur fond d'émotion la sensation de faire corps à corps » (*ATR*, p. 34). La présence de « *la synapse* » (*ATR*, p. 37) ou de « la beauté neuronale » (*ATR*, p.16) nous invite à nous approcher du processus à travers lequel l'utilisation du langage active le substrat de la potentialité linguistique, processus décrit par George Steiner dans *Extraterritorialité*<sup>18</sup>, où il souligne que « la poésie est [...] la forme ontologiquement cristallisée de la vie du langage<sup>19</sup> ».

Le lecteur peut aussi franchir le seuil qui lui permet d'observer la genèse des mots, leur « passage d'obscur à clarté » (*ATR*, p. 52), et être témoin de « la certitude cette lueur ancrée dans la science des mots » (*ATR*, p. 38), du processus par lequel « la fiction s'infiltré en la langue » (*ATR*, p. 55). En effet, la dimension didactique fait partie de la démarche poétique de Nicole Brossard. Dans *À tout regard*, l'écrivaine décrit les moteurs de son travail de création : « *l'énergie sémantique* » (*ATR*, p. 36), la façon dont la matière linguistique et la matière de la fiction se construisent (« l'image, l'idée et les mots », *ATR*, p. 47), l'espace de l'écriture (« un mot devient l'espace », *ATR*, p. 39) et le rythme de la création (« progression fébrile », *ATR*, p. 55). Elle invite ainsi le lecteur à découvrir qu'« un silence redonne espoir » (*ATR*, p. 28) ou à repérer le « pouvoir des signes » (*ATR*, p. 16) ou « le désir au tournant d'un mot » (*ATR*, p. 16).

L'espace intime de la « chambre de travail » est évoqué : « les mots mêlent le silence et l'ardeur même en la torpeur dans la chambre de travail » (*ATR*, p. 33). Nous pourrions parler d'un

---

18 George Steiner, *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette Littératures, 2003 [1968, 1969, 1970, 1971], p. 105.

19 *Ibid.*, p. 9.

lieu de l'écriture « concrètement abstrait<sup>20</sup> », comme ces lieux de l'écriture que Danielle Fournier imagine dans le liminaire du numéro d'*Arcade* consacré à cette problématique.

Dans cette dissection de l'acte d'écriture à laquelle Nicole Brossard nous convie, le *je* s'efface et réapparaît à la fin du « Domaine d'écriture », un « j'aime » qui s'affirme comme voix et comme chair : « pendant ce temps, sur le qui-vive, j'aime dans l'indistincte réalité, la tempe appuyée sur la main libre, un peu parler de vivre comme une manière de faire des signes » (*ATR*, p. 57).

### De l'acte d'écriture au désir lesbien

Dans les poèmes qui suivent « Domaine d'écriture » tels que « L'Aviva », « Mauve », « Éperdument » ou « Torsade », le *je* émerge. Les pronoms y deviennent un objet d'expérimentation, de réflexion : « maintenant se hisser de langue / humer la nuit réciproque / le corps pensivement / au milieu des pronoms » (*ATR*, p. 169). Dans « Torsade », la poète introduit l'alternance des pronoms *on* (« on dit »), *elle* (« elle dit ») et *je*, produisant ainsi une confusion qui suscite des indéterminations. La question des pronoms (que la poète qualifie d'« obsession des pronoms », *HF*, p. 73) et l'interrogation sur l'usage du *je* seront au cœur du recueil *Installations, avec ou sans pronom* (1989) et de *Langues obscures* (1992).

La « peau » (*ATR*, p. 88), « la bouche au féminin » (*ATR*, p. 85), la « nuque » (*ATR*, p. 78), les « lèvres » (*ATR*, p. 71), « les cuisses » (*ATR*, p. 64), « la paupière » (*ATR*, p. 66) participent à une danse de sensations et d'émotions. L'érotisme qui s'annonçait dans la création et la lecture d'une fiction dans « Domaine d'écriture » se met en scène, s'incarne :

à la lecture l'impression d'avoir bien joui d'une  
sensation et le corps s'anime en changeant de

---

20 Danielle Fournier, « Liminaire », *Arcade*, n° 57, « Les lieux de l'écriture », printemps 2003, p. 13.

décor car là c'est une phrase, ici un mot perdu dans le bruit et recommencer l'orner d'utopies dans le déjà vu neuronal avec un drôle de frisson qui endommage la réalité.

(« Domaine d'écriture », *ATR*, p. 48)

pendant que c'est tout à l'endroit  
la main glisse et pâlit ô exactement  
dans l'évidence, et la paupière  
lente et léchée comme un énoncé  
le corps les vagues et le lierre du lien  
[...]

et l'émotion traduire nuque et là  
une dévotion, entendre toute allongée  
dans la clarté tu ris de la façon  
car connaître et rêver au gré  
très tard c'est entamer l'éternité  
d'être en ses cheveux j/ouie

(« L'Aviva », *ATR*, p. 66, 79)

elle dit *je suis enfiévrée* et sans répit je l'écoute  
[...]. Je pense à toutes les mailles travaillées dans  
son chandail, je pense à la réalité. Je suis enfiévrée  
et je la désire comme on dit spirale amoureuse.

(« Éperdument », *ATR*, p. 135)

Si le didactisme intervient dans « Domaine d'écriture », et dans les autres poèmes du recueil, l'expression du soi intime ou extime est associée à la volonté de Nicole Brossard de laisser le désir lesbien travailler à l'intelligence du monde et des autres femmes,

le laisser apprendre entre les zones d'ombres et de lumière, le laisser dessiner sa forme luxuriante au milieu des interdits, des craintes et des emportements amoureux, le laisser voyager entre

CARMEN MATA BARREIRO

les images et les mots, jusqu'à ce qu'il invente  
ses signes et découvre au milieu des masques, des  
feintes et des camouflages la valeur symbolique  
de l'autre femme<sup>21</sup>.

### Le *je* interrogé

L'incipit du recueil *Langues obscures* est une apostrophe  
au *je* :

*ce chien de l'âme, obstacle majeur*  
*séquelle de l'enfance*  
*ô je, pure construction de rêves*  
*pure merveille*  
*et la vie qui ne se justifie jamais assez*  
*pour rassembler autour de nous*  
*tout ce qui passe et prolonge le rêve*  
*tout ce qui fuit la mort et le découragement*  
*ô je, pure rhétorique*  
*matière première chercheuse<sup>22</sup>*

Le pronom *je* est analysé dans une approche critique et diachronique. La poète y interroge le surgissement excessif du *je*. L'expression « Je m'intéresse à la connaissance » revient comme un leitmotiv. Son exploration de la question des pronoms, qui était déjà présente dans le recueil *Installations, avec ou sans pronom* et dans ses essais, est liée dans ce livre aux questions de l'engagement féministe et de l'identité. Engagement et curiosité intellectuelle, volonté de lucidité constitueront aussi des moteurs du travail poétique.

L'exploration du *je* se poursuit dans des œuvres postérieures. Ainsi, dans le recueil *Au présent des veines* (1999), elle écrit :

---

21 Nicole Brossard, « Écriture lesbienne : stratégie de marque », dans Didier Eribon [éd.], *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998, p. 54.

22 Nicole Brossard, *Langues obscures*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 9.

NICOLE BROSSARD, LE JE EN MOUVEMENT

j'aimerais un je collectif savant  
fou curieux de notre trouble et fragile  
humanité ici et là dans les livres et leurs ombres  
ou meurtrie dans nos poitrines à chansons<sup>23</sup>

La première strophe du recueil *Musée de l'os et de l'eau* (1999), qui inaugure une nouvelle étape du parcours poétique de Nicole Brossard, reflète sa volonté « d'aller au-delà du je autobiographique afin de rejoindre une parole commune<sup>24</sup> » :

je le sais aux verbes qu'il me manque  
ma vie s'est endormie  
dans le contour très précis  
de la tête d'un os long  
quoique je sache encore sourire  
devant les cloîtres romans et leurs ossuaires  
la valeur de *je vous aime*<sup>25</sup>

Dans *Cahier de roses & de civilisation* (2003), le je est de nouveau objet de réflexion :

nuque nuées d'oiseaux  
choses essentielles qui passent par le je  
ses bras ouverts  
sur le double fond des images  
quand la vie va  
de la langue aux êtres de transparence<sup>26</sup>

---

23 Nicole Brossard, « Au présent des veines », *Au présent des veines*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1999, p. 17.

24 Propos recueillis par David Cantin, « Comprendre est un séjour », *Le Devoir*, 9-10 octobre 1999, p. D6.

25 Nicole Brossard, *Musée de l'os et de l'eau*, Saint-Hippolyte/Saussines, Éditions du Noroît/Cadex Éditions, 1999, p. 9.

26 Nicole Brossard, *Cahier de roses & de civilisation*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2003, p. 33.

ou encore :

l'idée de se balancer au bout d'un je  
suspendu  
aux joies fiévreuses de juillet  
ou salivant devant l'obscur  
d'un présent rempli de  
*pourquoi* qui ruissellent dans les pensées<sup>27</sup>

### Miroirs du paysage intime

Parallèlement à la fascination pour « le cœur même de la langue<sup>28</sup> », l'univers visuel constitue un champ d'expérimentation et de création fondamental dans l'œuvre de Nicole Brossard<sup>29</sup> : « J'écris avec mes yeux<sup>30</sup> ». L'omniprésence du regard, de l'œil, des images visuelles constitue un trait caractéristique de son œuvre. La lumière<sup>31</sup> (soleil, aube, éclairage), souvent associée à l'ombre, à la couleur, aux paysages et à l'art, donne leur configuration particulière aux recueils *Musée de l'os et de l'eau*, *Cahier de roses & de civilisation* (où s'associent la poésie de Nicole Brossard et les gravures de l'artiste Francine Simonin) et au poème « Les Passants du rêve<sup>32</sup> ». Ces motifs permettent d'explorer une mémoire sensorielle et historique.

---

27 *Ibid.*, p. 40.

28 Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, *op. cit.*, p. 90-91.

29 Voir Carmen Mata Barreiro, « Femmes d'images et de mots : les images visuelles dans l'œuvre romanesque de Nicole Brossard, *Baroque d'aube* et *Hier* », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, 2002, p. 305-318.

30 Nicole Brossard, *Journal intime* suivi de *Œuvre de chair et métonymies*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998 [1<sup>re</sup> édition du *Journal intime*, 1984], p. 55.

31 La lumière est source de sensations et objet de réflexion dans l'œuvre de Nicole Brossard. Dans une étude sur son œuvre romanesque, nous avons qualifié son écriture d'« héliotropique ». Voir Carmen Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 305-318.

32 Nicole Brossard, « Les Passants du rêve », dans Nicole Brossard, Robert Cahen, Jean-Paul Dekiss et al., *Rien que l'Arctique Svalbard – Arkisk Land*, Oslo, Centre culturel français, 2005, p. 69-78.

NICOLE BROSSARD, LE *JE* EN MOUVEMENT

Le recueil *Musée de l'os et de l'eau*, où l'os et l'eau apparaissent comme des éléments associés à la vie et à la mort, évoque le parcours d'une histoire de l'art et de la lecture, mais aussi des blessures et du temps qui traversent une vie. Les musées apparaissent comme des espaces où circulent des sentiments et des sensations entre la poète et les peintres qu'elle y côtoie :

on se rappellera ainsi  
la visite de musées lointains  
le son de l'angoisse ayant franchi  
romans certitudes et solitude  
comme si le futur avait retracé  
épars ici et là des tombeaux  
le son de tout est si vrai  
jamais déposé<sup>33</sup>

Les eaux-fortes de Goya la déchirent et la bouleversent :

l'eau revient odeur de glacier sur mon poignet  
ma vie de musée défile  
la tête ici poitrine là une œuvre déchirante

au loin Madrid brille sous les eaux-fortes de  
[Goya  
au bas d'une page un détail des Cannibales me  
[tue

dans le non-bruit de la connaissance  
l'eau toute l'eau je la veux glaciale<sup>34</sup>

« Les Passants du rêve » fait partie du livre *Rien que l'Arctique Svalbard – Arktisk Land*, où plusieurs auteurs, artistes et écrivains, membres d'une expédition à l'archipel du Svalbard (en Norvège arctique), « au nord du bout de la mer », expriment ce que ces paysages et ce silence leur inspirent. Des

33 Nicole Brossard, *Musée de l'os et de l'eau*, *op. cit.*, p. 98.

34 *Ibid.*, p. 14.

CARMEN MATA BARREIRO

réflexions sur le temps et la vulnérabilité des êtres humains  
parcourent le poème :

la mer avale le silence  
éperdument  
la lumière n'épuise jamais  
le jour  
quelque part l'origine nous guette<sup>35</sup>

mythologie de minerais  
on dirait soudain le vide  
tous les pays ont disparu

à Svea, dans nos costumes de fiction blanche  
nous sommes en réalité  
des êtres vulnérables à la pensée  
que tant de poussière puisse nous avaler.  
L'obscurité se faufile dans le contour des  
[paupières  
labyrinthe jonché de peurs intimes  
l'obscurité s'installe avec sa soie de mythologie  
parfois nous posons nos mains d'enfance  
à plat sur un grand tableau noir  
nous avançons dans le ruissellement vague du  
[danger<sup>36</sup>

Dans ce texte, comme ailleurs dans l'œuvre récente de  
Brossard, le regard apparaît non seulement comme générateur  
de sentiments et de sensations mais aussi comme porteur  
d'engagement, de solidarité ou de sororité :

selon les angles du divan ou de la rue  
du coin de l'œil, de l'écran ou selon le calendrier  
tu n'en peux plus de les regarder  
ces femmes coniques ombres bleues

---

35 Nicole Brossard, « Les Passants du rêve », dans Nicole Brossard, Robert  
Cahen, Jean-Paul Dekiss et al., *op. cit.*, p. 69.

36 *Ibid.*, p. 76.

aveuglées par des hommes aux yeux  
de kalachnikovs et de versets sanglants  
selon les angles  
adieu l'humanité le cœur tire  
à bout portant<sup>37</sup>

Et les paysages urbains de Paris, Dublin, Madrid, Beyrouth ou New York parcourent le recueil *Je m'en vais à Trieste*, qui « reconstitue des moments de vulnérabilité, d'exaltation et de recueillement donnés à lire comme une série d'instantanés, une mise à jour du désir dans un grand jeu de mémoire et de hasard sensoriels » (*HF*, p. 132-133). Marcher dans des villes du monde, souvent « les yeux pleins de silence<sup>38</sup> », c'est découvrir un autre monde et « peut-être un autre moi » (*HF*, p. 130), dit l'auteure.

### La convergence de la pensée et de l'émotion

L'analyse de l'évolution de l'œuvre poétique de Nicole Brossard à partir de son retour au lyrisme, vers la fin de la décennie 80, nous permet d'observer la persistance d'une posture, d'une attitude où l'inquiétude, la lucidité et l'engagement constituent des traits moteurs. Il s'agit d'une écriture où l'émotion et la recherche, qui interrogent et explorent, coexistent<sup>39</sup>.

L'analyse de son œuvre poétique récente nous fait découvrir comment la dynamique dialectique de la pensée et de l'émotion, qui étaient au début clivées, qui s'opposaient,

---

37 Nicole Brossard (poèmes) et Francine Simonin (gravures), *Cahier de roses & de civilisation*, op. cit., p. 74.

38 Nicole Brossard, *Je m'en vais à Trieste*, Trois-Rivières/Echternach (Luxembourg)/Limoges, Écrits des Forges/Éditions PHI/Le bruit des autres, 2003, p. 13.

39 Voir Carmen Mata Barreiro, « Nicole Brossard : une écriture de passion, d'engagement et en recherche », dans Carmen Boustani [éd.], *Aux frontières des deux genres*, Paris, Éditions Karthala, 2003, p. 145-160.

évolue vers une forme de convergence, de dialogue, de relance mutuelle. La coexistence de la pensée de l'émotion et de l'émotion de la pensée ainsi qu'une écriture qui fait « sens » et qui fait « sensation » en constituent des constantes.

Et si, dans cette œuvre, nous focalisons sur un des ses *topoi* les plus riches, le paysage, nous pouvons voir comment il cristallise les composantes d'une écriture complexe qui écrit le perceptible et l'imperceptible.

Ainsi, dans « Les Passants du rêve », l'expérience du silence et de la solitude dans l'extrême Nord fait naître une sensation de vertige face à l'immensité de l'espace et du temps et fait penser à la fragilité du « nous » être humain, être éphémère :

les glaciers vont dans le temps  
souches folles d'éternité  
leurs fragments sombrant  
le temps d'un éclair  
vacarme d'alphabet et de genèse  
dans l'irréel et le vent  
nous sommes cette fraction de seconde  
en allée<sup>40</sup>

Dans le poème en prose « Donatella Z à la Piazza Ducale », qui fait partie du recueil *Au présent des veines*, la sensation de mouvement, de fluidité et de vitesse touche « les mots », le corps (« les épaules frissonnent ») et « l'aube » :

comme à l'opéra les mots se perdent dans nos  
cheveux, longent le silence et le contour des  
pierres. Piazza Ducale les épaules frissonnent  
sous le poids de l'azur *Via del Mare* l'aube tremble  
et déjà respire dans la chaleur lente comment  
traduire la *notte* à Piazza Ducale<sup>41</sup>.

---

40 Nicole Brossard, « Les Passants du rêve », dans Nicole Brossard, Robert Cahen, Jean-Paul Dekiss et al., *op. cit.*, p. 69.

41 Nicole Brossard, « Donatella Z. à la Piazza Ducale », *Au présent des veines*, *op. cit.*, p. 45.

Et y émerge aussi la fascination pour la traduction, « pour l'acte de passage », qui a toujours été « au centre de mon questionnement littéraire et existentiel » (*ATR*, p. 84), dit l'auteure. Il s'agit d'une autre dimension du *je* en mouvement, et qui est aussi liée, comme chez George Steiner<sup>42</sup>, « à la question du sens et du processus qui permet de le valider et de le faire sien » (*HF*, p. 98). Car, chez Nicole Brossard :

la littérature est façon d'être  
une manière de traduire je suis  
toucher là où d'autres existent<sup>43</sup>

Dans son analyse de la poésie québécoise au féminin, et particulièrement de la nouvelle génération de femmes poètes, Nicole Brossard avait identifié trois tendances concernant la voix : les « rebelles », les « intimistes » et les « architectes »<sup>44</sup>. Nous lui avons demandé d'appliquer cette typologie à son travail et elle s'est définie comme « rebelle-architecte ». Ainsi, la pensée rencontre l'émotion : « Je sens de plus en plus l'architecte en moi au travail. Comme si la poète en moi qui construit des formes et des espaces dans la langue de l'émotion et de la pensée, trouvait là son plaisir d'exploration et d'affirmation, certes inquiète, mais que j'espère toujours lucide et porteuse de vie<sup>45</sup> ».

---

42 Voir, par exemple, George Steiner, « De la traduction comme "condition humaine" », *Le Magazine littéraire*, n° 454, juin 2006, p. 41-43.

43 Nicole Brossard, *Vertige de l'avant-scène*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1997, p. 29.

44 Nicole Brossard et Lisette Girouard [éd.], *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, op. cit., p. 39.

45 Correspondance privée, avril 2007.

Émilie Théorêt

Université du Québec à Montréal

## Entre lyrisme et autobiographie dans *N'être* de Thérèse Renaud

Thérèse Renaud est signataire du *Refus global*. Elle publie un recueil de poésie à l'époque où elle fréquente le groupe automatiste, en 1946. Puis, à la suite de son mariage et de la venue d'un enfant, un silence d'une vingtaine d'années la sépare de la reprise de l'écriture. Le reste de l'œuvre se caractérise par une forte quête identitaire où le sujet féminin tente d'inscrire sa subjectivité en dehors du discours dominant. Le recueil de poésie *N'être*<sup>1</sup> est publié en 1998 et s'inscrit dans cette démarche. Aux 28 poèmes en prose qui le constituent succèdent sept pastels de Fernand Leduc, peintre de renommée internationale et mari de Renaud. Ces deux artistes ayant appartenu au mouvement automatiste conservent l'essentiel de cette philosophie dans leur quête artistique : la recherche d'une saisie nouvelle du monde. C'est à l'intérieur de la recherche de cet idéal que s'inscrit *N'être*. On y décèle une volonté de tendre vers la renaissance du sujet créateur dans un monde où ses sens sont éblouis, où ses perceptions sont renouvelées. Car l'artiste véritable et authentique, pour les automatistes, tente de régénérer les représentations et ce n'est que grâce à cet état de pure naïveté qu'il peut percevoir

---

1 Thérèse Renaud, *N'être*, Montréal, Les Intouchables, coll. « Poètes de Brousse », 1998, 95 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *N.*

Émilie Théorêt, « Entre lyrisme et autobiographie dans *N'être* de Thérèse Renaud », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 125-140.

## ENTRE LYRISME ET AUTOBIOGRAPHIE DANS *N'ÊTRE*

« pour la première fois ». Or, ce rapport au sensible, on le retrouve aussi chez le sujet lyrique au féminin. Ne pouvant s'attacher à une posture strictement lyrique, sous peine de s'effacer totalement, le sujet féminin semble avoir besoin de ce lien privilégié au corps. Il s'agira de suivre le sujet lyrique chez Renaud à travers sa quête d'une subjectivité au féminin, une quête qui traverse non seulement le recueil à l'étude, mais toute son œuvre. D'abord, j'établirai le paradigme de la renaissance qui participe d'une entreprise féministe en tentant une transformation du langage et de l'imagerie patriarcale. Puis, il sera question d'une stratégie d'énonciation relative au sujet lyrique et propre au sujet féminin. Puisque ce dernier ne peut renoncer totalement à soi, il garde contact avec lui-même par le biais des effets autobiographiques. Entre le dessaisissement lyrique et l'autobiographique, se crée-t-il un sujet lyrique au féminin? Comment s'articule cette subjectivité dans *N'être*? Le recueil emprunte-t-il cette tendance résolument féministe par laquelle le sujet tente un repositionnement discursif<sup>2</sup>? Voilà les questions auxquelles cet article tentera de répondre.

### Vers la renaissance

Le recueil établit clairement un lien entre l'isotopie de la maternité et celle de la luminosité en développant le paradigme de la renaissance, paradigme renforcé par le paratexte. Il met en place un sujet en voie de « naître/être », tel que programmé par le titre; il aspire à sa propre naissance : naissance d'un sujet aux perceptions naïves, inédites et éblouies. Si, selon Jean-Michel Maulpoix, le sujet lyrique moderne se positionne entre son désir d'être et ce qu'il

---

2 « Étant donné que le sujet féminin est à la fois exclu du discours et emprisonné dedans, il est obligé de se déplacer à l'intérieur du discours dominant pour le formuler autrement » (Barbara Havercroft, « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les Images* de Louise Bouchard », dans Bernard Andrès et Zilâ Bernd [éd.], *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Nota bene, 1999, p. 176).

## ÉMILIE THÉORÊT

est<sup>3</sup>, on remarque que chez Renaud, l'objectif du sujet est sa renaissance, son retour à l'état embryonnaire pour ensuite ressortir du ventre maternel. Ainsi, son idéal de soi repose sur un renouveau total de ses perceptions face au monde<sup>4</sup>. Le sujet tend donc vers l'abolition de la distance entre lui et l'objet maternel.

Ce *je* qui se révèle à la lecture du recueil est un sujet féminin errant dans l'oubli. Il désire voir autre chose que cet « horizon désertique », « voyager », mais son chemin demeure entravé :

De grands voyages inassouvis  
endeuillent mon âme

Mais les embâcles sédentaires  
sur l'horizon désertique  
balisent l'indifférence et l'oubli  
(*N*, p. 10)

Cette errance du *non-être* dans « l'indifférence et l'oubli », mêlée de moments d'accès à l'absolu, rythme le recueil. Le *je* participe à un double mouvement d'entrée et de sortie. Il doit d'abord effectuer un retour à la mère : « N'Être / Je pénétrerai dans cette / béance profonde / très profonde... » (*N*, p. 44) Luce Irigaray pose d'ailleurs les questions suivantes dans sa recherche d'un lieu du féminin :

---

3 Il est « engagé à la poursuite d'une image idéale de soi » (Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté [éd.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 152).

4 D'ailleurs, les automatistes valorisaient un retour à l'état naïf de l'enfance. Paul-Émile Borduas, doyen du groupe, écrit : « Les dessins d'enfants ne sont si émouvants qu'à cause de leur inaptitude à résoudre rationnellement les problèmes posés à leur sensibilité », et il ajoute que le « sensible » est « le pouvoir d'exprimer une relation formelle directement liée aux perceptions sensibles » (Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur des mots courants », *Refus global et autres écrits*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1997, p. 171-172).

où sont l'imaginaire et le symbolique du corps à corps avec la mère? « Dans quelle nuit, quelle folie sont-ils laissés? » C'est dans cette nuit, à la recherche de ce corps maternel, que le sujet féminin de *N'Être* évolue : « MORDRE dans l'existence / NAÎTRE. / S'unir dans l'être / S'abandonner à l'être [...] née de l'être / [...] Attirance par l'être / au profond de l'être » (*N*, p. 44-45). Il entre et erre dans l'ancre maternel, dans l'espoir d'en ressortir, fort de sa féminité retrouvée. Louise Dupré précise justement que, à partir des années 80, la poésie féminine québécoise délaisse l'utopie d'un retour à l'*avant*, au présymbolique, à la mère<sup>6</sup>. Ces écritures métaphorisent plutôt l'utopie d'un *après*<sup>7</sup>. Cet *après* constitue la sortie de la mère (la naissance) et signifie la possibilité d'une inscription du maternel dans le symbolique.

Le ventre maternel contribue donc aussi au double mouvement qui caractérise le recueil puisqu'il inspire d'abord la volonté d'un retour, puis celle d'une sortie. Ainsi, l'espace dans lequel se situe le sujet féminin devient un lieu clos et noir où il n'y a pas de sensibilité. Il souhaite alors retrouver

---

5 Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll. « Conférences et entretiens », 1981, p. 21.

6 Le premier recueil de poésie de Thérèse Renaud, *Les sables du rêve*, ne s'inscrit pas dans le courant féministe des années 70 puisqu'il fut écrit en 1946. Cependant, le contexte socioculturel de l'époque, alors que règnent les interdits de l'Église, permet de qualifier cette prise de parole de « préféministe » (ce que fera la critique, notamment François Charron, en postface à la troisième édition des poèmes de Thérèse Renaud *et al.*, *Imaginaires surréalistes*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Enthousiasme », 2001, 377 p.). *Les sables du rêve* explore précisément le désir d'un retour à la mère par l'image du chemin à parcourir, que Philippe Haeck identifie non pas comme « un chemin à parcourir avec au bout une récompense mais une descente (aux enfers?), une plongée dans la nuit intérieure (nuit intérieure : l'intérieur qui nuit à la clarté du monde extérieur) » (Philippe Haeck, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 133).

7 Louise Dupré, « Sujet féminin, sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne [éd.], *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 201.

## ÉMILIE THÉORÊT

la lumière qui lui semble lointaine et inatteignable. La plupart des textes évoquent le thème de l'angoisse, comme l'illustre le poème « Claire fontaine », qui ouvre le recueil :

Je suis de cette terre lointaine  
                                  pleure fontaine  
où exister est une lente agonie  
Depuis si longtemps, si longtemps,  
                                  gémit le vent  
qu'il me glace les os.

[...]

Deux fois l'an  
les blanches oies de l'île tourmente  
                                  à tire d'ailes  
incitent à l'aventure  
                                  j'ai trouvé l'eau si belle  
De grands voyages inassouvis  
endeuillent mon âme

Mais les embâcles sédentaires  
sur l'horizon désertique  
balisent l'indifférence et l'oubli  
                                  claque le vent,  
                                  soufflez tempête  
La détresse répond à la morsure du froid  
                                  Il y a longtemps  
                                  que je t'aime

(*N*, p. 10)

Une affectivité angoissée ressort à travers les mots : « pleure », « agonie », « gémit », « inquiétant », « tourmente », « endeuillent », « indifférence », « oubli », « détresse ». De plus, « l'horizon désertique » renvoie à l'image du dédale. Il s'agit du lieu par excellence de l'oubli de soi, de la folie imminente. Cette image demeure primordiale afin de décrire l'espace du sujet :

Un labyrinthe réduit à sa plus petite expression, une surface sur laquelle on se déplace, du sable, horizon sans cesse reconduit et qui ne permet aucune fuite. Le désert, avec ses dunes et ses mirages, son absence complète de chemin, est un labyrinthe encore plus menaçant et efficace que la plus complexe des constructions humaines. Ce ne sont pas les murs où les artifices qui créent le labyrinthe, c'est la perte de soi, c'est le tracé qu'on suit et qui ne mène à rien, sinon qu'à sa propre mort, à sa propre inutilité<sup>8</sup>.

En effet, qu'est-ce que le retour à la mère pour une femme sinon le retour à soi<sup>9</sup>? La plongée en soi, provoquée par l'attrait de l'onde de la « claire fontaine », précède l'errance du sujet dans l'antre maternel duquel il tente de ressortir. Un autre poème illustre parfaitement ce cheminement dans la béance de l'oubli, accompagné de la volonté d'en sortir. Dès la lecture de son titre, le poème *Nuit* introduit l'idée d'obscurité :

Soleil d'hiver

Un grand rideau d'encre  
implacable  
Noire nuit innovatrice  
fleur acide des combats

Quant se lèvera-t-elle  
cette aube glacée  
Des évidences!

---

8 Bertrand Gervais, « L'effacement radical – Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, Université du Québec à Chicoutimi, vol. 30, n° 3, hiver 2002-2003, p. 66.

9 Inversement, la descente en soi signifie un retour à la mère. Il s'agit d'une régression nécessaire à la reconstruction du sujet féminin. Voir Sylvie Rhéault, « Atteindre la mère : corps et subjectivité dans *Banc de brume* et *L'histoire de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude* », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 100 f.

## ÉMILIE THÉORÊT

Être prisonnier de la nuit  
Nuit charnière  
nuit sans fin...

Cette nuit opaque  
porte-t-elle un questionnement?  
Où se trouve la liberté?

Pièges  
Suffit-il de les énumérer?

Découvrir la potion magique  
dans le cœur.  
(N, p. 51-52)

Un espace obscur, dense et de réclusion est tracé. Un espace de disparition du sujet, où sa vision demeure entravée. Il s'agit d'un espace d'intériorité, de questionnement et de quête de soi, où le sujet semble figé. En effet, le poème est construit de petits fragments de phrases qui ne comptent que quelques verbes. Il s'étend sur deux pages, remplies au tiers, laissant de grands espaces blancs. La répétition du mot « nuit » accentue l'impression de noirceur. Le sujet, gelé dans « l'aube glacée des évidences », se répète sans cesse la même image d'une nuit désertique, « sans fin ». Sa vision est obstruée par la noirceur « opaque ». Cette image angoissante le possède ou, plutôt, il est prisonnier de ce lieu de l'angoisse.

Jacques Fontanille mentionne que l'intensité lumineuse comporte deux seuils, l'obscurité et l'éblouissement, qui exercent un changement de tempo. Ainsi, la noirceur de la nuit « est accessible grâce à un ralentissement du tempo, qui compense l'affaiblissement de l'intensité lumineuse, et dont la limite est l'arrêt dans l'éternité<sup>10</sup>. » C'est d'ailleurs par la forme du texte, le ralentissement du rythme, que l'on identifie

---

<sup>10</sup> Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 47.

le « glacement » du sujet percevant et de ses perceptions. Voilà donc l'espace de la nuit – de l'ancre ou de l'« en-soi ».

Louise Dupré souligne l'ambivalence de l'univers maternel qui contient « l'immobilisme mortifère et l'appel de la vie<sup>11</sup> ». Le poème « Image de l'absence » ne révèle-t-il pas justement, à la simple lecture de son titre, que le regard est face au vide, au néant? Voir le rien, n'est-ce pas ne rien voir? Comme le rappelle Luce Irigaray<sup>12</sup>, l'ordre patriarcal a tué la mère afin de se saisir de son pouvoir. Mais puisqu'elle constitue la base de notre structure sociale, son mouvement entraînerait celui de tout l'édifice. On la garde donc immobile et c'est cet immobilisme que traduisent les poèmes de Renaud.

### L'espoir lumineux

Qu'en est-il alors de l'appel de la vie? Les ténèbres portent en elles l'immobilisme, mais aussi l'espoir d'une éventuelle lumière du jour. Les poèmes de Renaud l'expriment par l'incitation « à l'aventure » et à « l'espérance » (*N*, p. 9). C'est l'espoir du « naître » qu'évoque le titre du recueil. Car l'aventure, pour l'ex-automatiste, rime avec inconnu, nouveauté, créativité et authenticité<sup>13</sup>.

Toujours l'anime ce désir de l'inconnu dont témoignent les « voyages inassouvis » (*N*, p. 10), voyages qui n'ont pas éteint la soif d'aventure. Une aventure qui se traduit par l'attrait de l'onde, de la « claire fontaine » : lumière et miroir du sujet. Quelle autre véritable aventure existe-t-il que celle qui mène

---

11 Louise Dupré, « Sujet féminin, sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne [éd.], *op. cit.*, p. 202.

12 Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 19.

13 Borduas, pour sa part, l'évoque en ces termes : « Quelle troublante aventure cependant pour un homme adulte (en pleine possession du passé) d'obéir généreusement au présent qui façonne l'imprévisible devenir » (Paul-Émile Borduas, « Transformation continue », *Écrits 1*, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 1987, p. 281).

## ÉMILIE THÉORÊT

de l'autre côté du miroir, *en soi*, dans l'espoir d'en ressortir et d'offrir au monde ses représentations nouvelles, issues du voyage intérieur? Dans la critique féministe et psychanalytique, la descente en soi du sujet féminin correspond au retour au ventre maternel, au présymbolique. Des fragments de lumière entrevus par le sujet dans ce gouffre noir lui permettent de goûter l'éblouissement absolu qui l'attend à sa sortie. Après le retour à la mère, le sujet féminin veut retrouver l'emploi de son corps, ressentir à nouveau. Il veut renaître dans un monde où sa féminité, dans toute sa sensualité et sa sensibilité, pourra enfin exister, se réaliser, s'exprimer. La vision du sujet est donc, par éclats au milieu de la noirceur, frappée de lumière éblouissante. Par exemple, le poème « Luminescence » décrit les « mirages célestes » que sont les aurores boréales au cœur de la nuit : « Ces faisceaux lumineux / s'agitent dans la lumière / des ombres? / [...] L'envie me prend de chevaucher / ces reflets fantomatiques. » (*N*, p. 13) Or, si le corps est le lieu qui permet la naissance et la création, cela est d'autant plus vrai pour une automatiste. À ce propos, Borduas écrit : « La forme que nous prêtons à l'objet de nos désirs est fournie par notre connaissance sensible<sup>14</sup>. » Ce sont les sens et la corporéité qui inspirent la création.

La nuit se constitue donc comme un « avant-monde », un lieu précédant l'émergence du sens (émergence de l'être), mais aussi des sens (du visible surtout<sup>15</sup>). Il s'agit d'un espace

---

14 Paul-Émile Borduas, « Transformation continue », *Écrits 1*, op. cit., p. 281.

15 Car la naissance de l'être s'effectue par son apparition dans la lumière, apparition qui donne lieu au visible. Une visibilité extrême et vraie, une visibilité de l'éblouissement et de l'esthésie (c'est-à-dire l'union du sujet et de l'objet, du sujet et de la lumière). L'esthésie nourrira, par la suite, l'écriture et l'acte créateur, puisque l'éblouissement donne accès à une nouvelle vision du monde (voir Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgeux, P. Fanlac, 1987, 99 p.). La naissance du nouveau-né n'est-elle pas l'entrée de celui-ci dans un monde neuf et lumineux, sur lequel il porte un premier regard ébloui? C'est ce regard nouveau que cherche le sujet chez Renaud.

## ENTRE LYRISME ET AUTOBIOGRAPHIE DANS *N'ÊTRE*

embryonnaire. Cet espace devrait être réconfortant et chaud, mais il n'en est rien; la mère ayant elle-même été reléguée à l'oubli, dépossédée de son pouvoir créateur, il est donc privé de la chaleur de la vie. Dans cet avant-monde d'où il désire ressortir, le sujet est angoissé et triste. Cependant, l'espoir de sa propre naissance le tient toujours. Le recueil est donc traversé par le rythme lent de l'espace sombre et embryonnaire. Quelques éclats lumineux, des moments « parfaits » traversent cette obscurité et accélèrent le tempo. Ces moments d'esthésies sont des accès au corps et au sens. Par exemple, les poèmes « Couleurs de Beauce : Chartres » et « Le goût comme un des beaux-arts : épices et herbes » relatent des expériences où les sens révèlent brièvement la beauté au sujet; lui révèlent les sensations de son corps :

le goût de la cannelle [*sic*]

sur le bout de la langue

l'odeur du thym

[...]

douceur voluptueuse

d'un clair de lune

sur ton corps assoupi.

(*N*, p. 49)

Il s'agit de moments authentiques où le voile du paraître est déchiré. Où l'être accède, le temps fugitif d'un instant, à la lumière éblouissante du monde vrai. N'est-ce pas ce qu'appelle le poème « Nuit » : « Quand se lèvera-t-elle / cette aube glacée / des évidences! » (*N*, p. 51) Ce monde vrai du désir et de l'amour, de l'être authentique et passionné ne se donne à percevoir que par morceaux. Car la nuit, c'est aussi « L'attente » (*N*, p. 12). Attendre l'amour, le désir, la passion véritable, c'est « [a]ttendre que le rideau se lève, / puis se baisse. » (*N*, p. 12) Cet instant éclair où le voile se lève est fréquemment évoqué dans les poèmes de Renaud :

L'instant amoureux

L'instant d'être

L'instant éternel

L'instant d'émotion

## ÉMILIE THÉORÊT

L'instant du don  
L'instant d'une plénitude  
L'instant d'une ferveur  
L'instant qui s'accomplit  
L'instant radieux  
L'instant jaillissant  
L'instant d'une vie...  
(N, p. 36)

C'est par son corps, par sa vision et ses sens que le sujet est/naît véritablement, qu'il accède au monde dont il rêve, à l'absolu, le temps d'un instant. Le sujet de la poésie de Renaud semble, à l'instar des pastels de Leduc<sup>16</sup>, vouloir échapper au discontinu, à l'oubli de soi. Tel que l'exprime Leduc au sujet de ses microchromies : « ça vous introduit au cœur de soi<sup>17</sup> ».

### Le « cœur de soi » et le féminin

Après les années 70, années d'un féminisme militant, les années 80 marquent le passage à une écriture de l'intime. L'importance du « soi » dans l'art féminin est incontournable. L'art devient le lieu privilégié de l'exploration de l'intériorité féminine. Ainsi, la scission entre le public et le privé, entre le politique et l'intime ne peut plus être. Par l'art, la femme retrouve le langage maternel et se défait de l'emprise de la langue paternelle. Sortant des modèles littéraires convenus pour renouer avec une écriture issue du corps et de la mère, le recueil de Renaud, à l'image de la démarche des poètes québécoises féministes, doit soutenir ce système d'images renouvelées par des stratégies d'énonciation.

---

16 Les pastels du recueil découlent d'une démarche artistique que Fernand Leduc nomme les microchromies. Pour comprendre son exploration de la lumière et du continu, voir *Fernand Leduc. Dix ans de microchromies, 1970-1980*, Ministère des affaires culturelles et Musée d'art contemporain, Montréal, le Musée, 1980, 20 p.

17 Fernand Leduc, cité par André Beaudet, « L'assomption de la peinture », dans *Fernand Leduc. Dix ans de microchromies, 1970-1980*, *op. cit.*, p. 9.

## ENTRE LYRISME ET AUTOBIOGRAPHIE DANS *N'ÊTRE*

Pour le sujet féminin, le « cœur de soi » ne peut être ramené dans le symbolique par la seule voix du lyrisme. Louise Dupré identifie « quatre relais différents [entre l'auteur et le narrateur] : l'écrivain, l'auteur, le scripteur et le narrateur<sup>18</sup> ». Chez Renaud, c'est entre l'écrivaine (le *je* autobiographique) et la narratrice (le *je* de la narration) qu'il y a articulation. Quiconque connaît un peu l'écrivaine peut identifier, dans sa poésie, les traces tangibles de sa vie. On remarque ainsi facilement l'épisode de sa première sortie avec Leduc<sup>19</sup> :

Tu avais ramassé  
une petite branche de bois sec  
et tu me fouettais les mollets...  
Je sautais comme un cabri affolé  
sur la glace du trottoir  
c'était en décembre  
et nous allions au concert  
entendre Igor Stravinski  
diriger l'Oiseau de feu.  
(*N*, p. 37)

Ou encore, la référence à ses voyages en Inde :

J'étais dans un taxi  
à Bombay, par un après-midi  
ensoleillé.  
(*N*, p. 89)

Ces effets référentiels permettent donc à l'auteure de s'inscrire en tant que *je*, de garder contact avec *soi* sans tomber dans la rigidité qu'une recherche uniquement formelle pourrait entraîner. Outre ces liens au référent, d'autres paramètres entraînent l'effet autobiographique. Le paratexte y contribue. Ainsi, la dédicace : « À notre petit-fils

---

18 Louise Dupré, « La poésie en prose au féminin : jeux et enjeux énonciatifs », *Recherches sémiotiques*, vol. 15, no 3, 1995, p. 188.

19 Épisode que l'on peut déjà lire dans son récit autobiographique *Une mémoire déchirée*, Montréal, L'arbre/HMH, 1978, p. 91.

Lucas » met le texte en rapport avec la vie privée de Renaud. Ces rapprochements avec le biographique permettent la mise en perspective du difficile parcours d'une femme issue d'un long silence, vers la prise de parole. La quête du sujet se voit donc doublée par une recherche féminine soutenue par tout un système autobiographique. Il y a là une forme de résistance à une définition traditionnelle du sujet lyrique. « L'énonciation cherche à construire [...] un espace de rencontre échappant à la logique des structures normatives [...] pour ramener dans le poème l'univers maternel occulté par la culture patriarcale<sup>20</sup> ». On assiste à la transformation d'un genre par le féminin.

### Entre sujet autobiographique et sujet lyrique

Jean-Michel Maulpoix souligne que « la seule chose dont [le sujet lyrique] se souviennent mal [...] c'est lui-même<sup>21</sup> ». Or, le sujet féminin doit, lui, s'en souvenir. C'est par l'autobiographique qu'il reprend contact avec lui-même. La transparence du sujet lyrique, cette manière de se raconter tout en se détachant du moi empirique, pose problème pour le sujet féminin. En effet, Louise Dupré se demande « comment effacer toute trace de soi dans l'écriture quand les traces culturelles se font absentes<sup>22</sup> ».

Dans la poésie en prose au féminin, on remarque une variation dans la conception du sujet lyrique puisqu'un mouvement s'établit entre le *je* de la narration et le *je* de l'autobiographie. Ainsi, le sujet chez Renaud, en même temps qu'il rencontre la définition du sujet lyrique proposée par Yves Vadé (il « apparaît finalement comme la résultante

---

20 Louise Dupré, « La poésie en prose au féminin : jeux et enjeux énonciatifs », *op. cit.*, p. 15.

21 Jean-Michel Maulpoix, dans Dominique Rabaté [éd.], *op. cit.*, p. 160.

22 Louise Dupré, « Sujet féminin, sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne [éd.], *op. cit.*, p. 188.

des différentes postures d'énonciation assumées par le *je* du texte<sup>23</sup> »), s'y oppose puisqu'il demeure souvent identifiable à la figure de l'écrivain.

Le sujet oscille donc entre autobiographie et lyrisme. Au fil des poèmes, le sujet passe du monde réel au monde imaginaire, de l'autobiographique au lyrisme. Dans « Paris ville lumière », on reconnaît les aspects autobiographiques relatifs à l'emménagement de Renaud en France, à l'âge de dix-neuf ans : « J'avais dix-neuf ans, ignorant la cruauté de la / vie et la pusillanimité des hommes. / Automnale et majestueuse, Paris émergeait, en / cette matinée de novembre 46 » (*N*, p. 78). Au contraire, le poème « N'être » ne fait place qu'à un sujet lyrique : « ÊTRE – AIMER – MOURIR / MORDRE dans l'existence / NAITRE. / S'unir dans l'être / S'abandonner à l'être » (*N*, p. 44). Le premier poème emprunte d'ailleurs une forme prosaïque, très narrative, alors que le second se rapproche davantage du vers, voire d'une forme d'abstraction poétique qui n'est pas sans rappeler la démarche picturale des automatistes : absence de règles dans l'exécution, objets à axes verticaux (au premier plan) qui se détachent sur fond atmosphérique<sup>24</sup>. Ces verbes à l'infinitif, morcelés, semblent suspendus dans l'espace, dans un ordre déréglé. En effet, les segments du poème sont tantôt alignés à droite, tantôt alignés à gauche. De plus, on remarque un coefficient d'abstraction élevé : la syntaxe est réduite à sa plus simple expression, les qualificatifs sont presque absents et la temporalité est floue. Le tout donne l'effet d'un flottement visuel et sémantique.

Ces transitions dynamiques entre lyrisme et autobiographique s'effectuent aussi au sein d'un même poème. Ainsi, le dernier poème du recueil, « Une grand-mère », illustre ce va-et-vient :

---

23 Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté [éd.], *op. cit.*, p. 36.

24 Voir François-Marc Gagnon, *Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1981, 558 p.

## ÉMILIE THÉORÊT

– Je serai mère dit-elle. Puis après un long silence.

– Tu seras grand-mère murmura-t-elle heureuse.

Les deux femmes échangèrent un sourire complice et le paysage se modifia dans un commun émerveillement.

Être grand-mère!

Mouvement incontournable de la vie,  
cœur à l'appui toujours jeune en cela.

(N, p. 94)

Les traces du quotidien de Renaud sont perceptibles dans la maternité de sa fille. L'effet de réalité est renforcé par le paratexte puisque Renaud dédicace le recueil à son petit-fils réel : « À notre petit-fils Lucas / – Ton nom est lumière / une étoile s'est allumée / à ta naissance ». Par ailleurs, l'annonce de la maternité est inscrite sous la forme d'un dialogue. Par ce glissement du genre poétique vers la prose, l'effet de réalité est augmenté. Puis, l'aspect autobiographique du sujet, le devenir grand-mère, disparaît aussitôt pour laisser place au lyrisme : « et le paysage se modifia dans un commun émerveillement ». L'intériorité émerveillée entre en relation avec l'extériorité, transforme le paysage, le modifie. Il s'agit en fait du passage d'une subjectivité à la subjectivité<sup>25</sup>. La subjectivité individuelle du sujet autobiographique cède la place à la subjectivité universelle. Cet émerveillement constitue un désembrayeur qui fait accéder le sujet à l'intemporel, à l'impersonnel. Le *je* de l'écrivaine (le *je* tout court) s'efface alors pour laisser place à des considérations générales concernant la vie : « Être grand-mère! / Mouvement incontournable de la vie ». Le sujet qui est alors à l'œuvre, c'est la quatrième personne du singulier dont parle Jean-Michel Maulpoix :

---

25 Joëlle de Sermet aborde cette différence entre *une* subjectivité personnelle et individuelle, celle de l'autobiographie, et *la* subjectivité universelle, celle du poème (« L'adresse Lyrique », dans Dominique Rabaté [éd.], *op. cit.*, p. 82).

## ENTRE LYRISME ET AUTOBIOGRAPHIE DANS *N'ÊTRE*

Cette quatrième personne n'est ni le « je » biographique de l'individu, ni le « tu » dramatique du dialogue, ni le « il » épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances [...] c'est dire que le travail de la langue l'écarte toujours davantage de la subjectivité<sup>26</sup>.

Dans cette oscillation entre dessaisissement et affirmation de soi, se crée un sujet lyrique actuel. Le biographique permet une prise sur la réalité féminine alors que le lyrisme permet son accession au symbolique. De ce brouillage entre le soi et l'autre, le soi et le monde, le réel et l'imaginaire, advient une réalité autre, un espace féminin. C'est l'espace d'un mouvement incessant. Si le dernier poème du recueil met en scène une naissance<sup>27</sup> (« "Je serai mère" [...] Il est là. Petit amas de chair émouvant » [N, p. 94]), il ne s'agit pas d'une finalité puisque ce poème rejoue cette tension. Ainsi le poème thématise ce mouvement, cette ambivalence : « plus de ceci, moins de cela. / Et la vie bouge. Coup de poing à gauche, coup de pied à droite » (N, p. 94); « Il est si beau, elle est si belle » (N, p. 95).

Ce dynamisme entre deux mondes, entre deux subjectivités propose la vision d'un sujet féminin instable, incapable de se poser de manière définitive. C'est dans un espace intermédiaire, un entre-deux qu'il s'inscrit. La poésie de Renaud évoque la difficile prise de parole d'un sujet féminin et la précarité du sujet poétique. Cependant, cette difficulté et cette tension constituent le moteur de sa démarche.

---

26 Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », dans Dominique Rabaté [éd.], *op. cit.*, p. 153-154.

27 Par ailleurs, cette naissance de l'enfant fait aussi écho à la naissance du sujet lui-même.

Daniel Laforest  
University of California Santa Cruz

## **Au rythme blanc des *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu**

Lire ou relire le premier Barthes procure des éblouissements :

Ce qui fait la tragédie, ce n'est pas le masque, l'iambe ou le cothurne, c'est l'espace largement présenté à l'annonce d'un Malheur qui vient des dieux, de la Nature, de l'Histoire, mais jamais des autres hommes. Dans toute vraie tragédie, la « psychologie » n'est qu'un accident situé à la périphérie du rite dramatique<sup>1</sup>.

Barthes savait bien que le tragique est devenu une épithète déconnectée de toute représentation dans nos sociétés. Il n'est plus d'art où la pureté dans l'assemblage des signes puisse prétendre à l'équivalence avec une douleur univoque et universelle. L'événement sur lequel s'appuie (explicitement – témoin la « note documentaire » des dernières pages) le livre *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu n'aurait donc pas la qualité d'une tragédie. Et pourtant. On dirait qu'y subsiste une humeur de cet ordre. « L'expropriation d'un territoire immense », les « vies brisées » par la construction de l'aéroport Mirabel, « invraisemblable monument à l'ineptie

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Le prince de Hombourg au TNP », *Œuvres complètes, tome I (1942-1961)*, Paris, Seuil, 2002 [1953 pour l'extrait], p. 252.

Daniel Laforest, « Au rythme blanc des *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 141-153.

gouvernementale et bureaucratique<sup>2</sup> », font persister l'idée d'une puissance aveugle, dont le vaste geste qui balaie les existences n'appelle aucune justification, se situant au-delà, ou en deçà, du monde des signes. On trouve donc dans *Lignes aériennes* ce qu'évoquait Barthes, « un espace largement présenté à l'annonce d'un malheur », mais à la différence près que le malheur est déjà survenu. Il a produit l'image qu'offre Nepveu d'une « terre sans arbres / et pure de ne dresser aucun obstacle. » (*LA*, p. 32) Ici la nouvelle scène tragique est sans limites, et surtout sans tumulte. À ce titre un poème comme « Paix sur la terre » vaut son pesant d'ironie. Il évoque une existence ayant perdu de vue ses limites, et par conséquent dépourvue de sens : « on ne se possède plus ni le monde, / on ne sait plus ce que veut dire / le mot paix / tellement elle s'étend / loin au dehors. » (*LA*, p. 62) L'erreur serait de penser que *Lignes aériennes* est le livre d'une absence. Une absence qui serait causée par la désaffection de l'ancien tissu communautaire d'avant l'aéroport, et qu'investirait le poète avec des vers ayant valeur d'élégie. Il n'en est rien. L'espace est occupé. Il l'est par la subsistance du tragique dans un monde qui l'a oublié, ou qui lui a donné d'autres noms. Autant dire qu'il est occupé par un problème posé directement à la poésie.

### Persistence de l'espace tragique

Si l'on commence en citant Barthes, c'est parce que sa conception de la poétique et de la scène tragique ne doit à l'Antiquité que ses références, et qu'en réalité elle est le fruit d'une lecture bien moderne. La tragédie ne fut un art que dans la mesure où tout en elle était tendu vers l'immobilisation des corps et l'épuration du langage sur un espace où l'on visait par là à exprimer sans reste la blanche évidence du destin des Hommes. Cela ne s'accomplissait finalement qu'à la tombée du rideau, dans l'évanouissement du cri fatal. Toute scène tragique faisait donc se refermer la circulation de ses signes et

<sup>2</sup> Pierre Nepveu, *Lignes aériennes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2002, p. 111. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *LA*.

l'agitation de ses figures sur l'impression d'une *connaissance* totale, « l'énigme humaine dans sa maigreur essentielle<sup>3</sup> », au-delà de laquelle on suggérait qu'il n'y avait plus rien à ajouter. Ne subsistait que l'espace brut de la scène, sur lequel le langage avait montré qu'il pouvait s'éteindre par un excès de transparence. Il est probable que l'espace comme élément tragique se soit prolongé jusqu'à nous. Et il est en tous les cas assuré que la mise à mort du langage dans l'immobilité des lignes claires et des formes sans ombres est quelque chose qu'une modernité toute proche de nous a reconduit avec passion. On aura compris que Barthes lui-même y a imaginé pour un temps la clarté délétère des structures. Et l'on remarquera que la poésie, avant lui chez Mallarmé, avait approché le même résultat en essayant pourtant de se déprendre de la transparence tragique du langage. Mais c'était au prix d'un retrait du monde, à savoir précisément la négation de l'espace commun au nom de celui du poème.

Une scène, une structure, ou encore la page d'un Livre impossible, sur lesquelles l'idée d'une connaissance absolue est offerte par métonymie, ont toutes parti lié avec l'immobilité, le silence, la mort. Les poèmes de Pierre Nepveu, dans *Lignes aériennes*, retrouvent dans l'histoire et la géographie québécoises ce problème que présente la possibilité d'un espace épuré comme subsistance du tragique. Et du même coup, comme par opposition, ils s'avèrent la recherche d'une idée de la poésie, de sa puissance et de sa nécessité. Mirabel depuis 1969 n'est pas seulement le nom d'une expropriation et d'une injustice. Qu'un regard poétique en réinvente l'espace apparemment dépouillé, et l'endroit se révèle une boîte de Pandore. Mirabel devient la douleur de tous les départs, pour les cieux comme pour la terre, et aussi des arrivées, des passages, des flux et reflux de l'immigration, des intégrés, des refusés, des « bruits de voix slaves » et des « sanglots

---

3 Roland Barthes, « Culture et tragédie », *Œuvres complètes, tome I (1942-1961)*, op. cit., p. 29.

italiens » (*LA*, p. 51). Au bout du compte Mirabel, malgré son échec gestionnaire et comptable, résume le moment où le Québec a entrepris une gigantesque agitation qui n'était autre que son entrée dans l'impermanence mondialisée, c'est-à-dire avant tout dans une nouvelle pensée de l'espace commun. S'il est une lutte dont rend compte *Lignes aériennes*, elle se trouve là, dans l'aplanissement du monde au profit de réseaux de sens qui désormais dépassent l'horizon, et au milieu desquels la poésie est contrainte de réapprendre à parler. Nepveu montre cela comme on soulèverait des strates : « Nous cherchons les traces / de ce qui est sans mémoire et sans voix. » (*LA*, p. 50) Et il précise de la sorte ce qu'il appelle ailleurs sa « lecture des lieux<sup>4</sup> » : il s'agit ni plus ni moins d'un acte poétique. Une transformation du monde certes, mais qui s'accomplit par le biais d'un décentrement de soi, le tout modelé dans la langue. Au coeur de *Lignes aériennes* se trouve l'« immense cage claire » (*LA*, p. 32) de l'aérogare qui requiert toute la vue et brouille la mémoire. En regard d'un tel espace bloqué, Nepveu s'essaie au beau travail d'inventer sa difficulté à dire : « l'espace m'a tout enlevé et je reprends / là où chaque pierre pourrait exploser / sous ma semelle et les fleurs s'embraser / derrière mon corps au souffle court » (*LA*, p. 93). C'est le dépouillement même du lieu campagnard qui devient une manière de parler pour le poème. Demander, à l'instar d'Henri Meschonnic, ce que le poème, alors, « fait<sup>5</sup> », revient à demander à quel *pensable* il donne corps. Qu'est-ce qu'un espace tragique conjuré par un acte poétique nous permet de dire quant à la poésie? Mais aussi, quelle campagne nouvelle l'arpentage poétique de Nepveu fait-il exister dans le paysage québécois, en lieu et place du drame muet de Mirabel?

---

4 Pierre Nepveu, *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, 270 p.

5 Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », *La Licorne*. n° 41, Faculté des Lettres et langues de l'Université de Poitiers, « Penser la voix », 1997, p. 27.

## L'avancée en terre conquise

Nepveu a écrit avec *Lignes aériennes* un livre qui manifeste à parts égales deux conceptions complémentaires de la poésie dans la modernité. D'abord l'invention d'une poétique propose chaque fois un déplacement dans nos connaissances de la poésie et de sa valeur. On le sait depuis Baudelaire; depuis que le poème est devenu le lieu d'une subjectivité critique. Deuxièmement, et par extension, la production poétique est une façon de ne pas représenter le monde, mais d'en inventer pourtant des figures d'appartenance à travers l'inscription d'un rythme singulier dans la langue. C'est le réinvestissement de la modernité baudelairienne par Henri Meschonnic. Celui-ci conçoit le sujet critique de la poésie comme un continu langage-poème-éthique-politique<sup>6</sup>. En d'autres mots, un sujet capable d'agir *dans le monde* en inscrivant dans la langue une connaissance originale des relations entre les choses, les êtres, les pouvoirs, etc.<sup>7</sup> Une telle connaissance mise en voix dans la langue est donc déjà un agir. Et la poésie est toujours, à partir de là, le lieu d'une controverse. C'est l'ébranlement du soi mondain qui fissure l'ordre des discours. Jean-Michel Maulpoix y voit une conception du lyrisme :

Inspiration et lyrisme ont en commun de placer une *crise du langage* à l'origine de la création poétique. Crise biographique aussi bien que crise formelle, elle remet en question et en jeu le rapport du sujet à sa propre capacité articulatoire : c'est la façon dont il se relie au monde extérieur, aussi bien que sa manière de relier les objets du monde dans la syntaxe de la

---

6 Voir Henri Meschonnic, *Spinoza, poème de la pensée*, Paris, Mouton & Larose, 2002, 311 p.

7 « La modernité est la prévision de ce que c'est qu'être au présent. Le présent, pour la plupart, est tenu par le réseau des intérêts et des pouvoirs » (Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1992], p. 13).

## AU RYTHME BLANC DES LIGNES AÉRIENNES

langue, et d'imprimer à celle-ci un « style », qui se recompose alors<sup>8</sup>.

Il n'y a pas de crise biographique sans crise formelle, et inversement. Le poème est bien la trace laissée par un débordement du monde en soi suivi d'un débordement de soi dans le monde. Il est la trace d'un mouvement continu qui en inventant des états de la pensée propose des états nouveaux du monde. La connaissance chaque fois singulière ainsi produite par le poème entre en conflit, chez Nepveu, avec l'autre connaissance qui voudrait que tous les mouvements éventuellement se figent dans la lumière de la raison et de sa représentation. Ce conflit est l'articulation principale de *Lignes aériennes* :

Ce lieu fut arpenté, scruté, ausculté, remué jusqu'en son tréfonds. [...] Un silence intégral fut décrété, dans un périmètre de cent mille arpents à l'intérieur duquel s'élèverait le sifflement très pur de l'ascension des hommes [...]. (LA, p. 38)

Mirabel est un lieu qui en s'ouvrant à l'espace globalisé a perdu toutes ses équivoques. Il est toutefois frappant de voir à quel point l'établissement de l'espace aéroportuaire chez Nepveu est semblable à la mise en place traditionnelle d'un espace poétique. En effet « le poète, écrit François Paré, fait taire, puis déplore ce “ faire-taire ” qu'il vient d'instituer dans l'écriture comme une condition originelle de la culture<sup>9</sup>. » De part et d'autre, on a besoin de déclarer un silence préalable. C'est pourquoi Mirabel n'est pas une disparition, mais un remplacement. « Il y a passablement d'espace vide / entre ces murs de verre, / assez pour se déverser hors de soi / dans un air pur de toutes formes » (LA, p. 49), écrit Nepveu dans le poème « Transparence ». On peut choisir d'exister au long des

---

8 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, 2000, p. 146.

9 François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 2001 [1992], p. 138-139.

lignes aériennes; beaucoup le font. Elles permettent également une sortie de soi. S'il est vrai que la poésie comme puissance « moderne », au sens où l'entend Meschonnic, est « ce qui fait des inventions du penser, du sentir, du voir, de l'entendre, des inventions de formes de vie<sup>10</sup> », alors Mirabel, à l'instar d'un poème monstrueux qui parlerait la langue de la raison, est l'imposition d'une *autre forme de vie* : la production, et surtout, l'imposition d'une *autre subjectivité*. En construisant l'aéroport, on a conçu un lieu habitable selon les seuls critères du son. Nepveu a soin de nous le rappeler avec l'extrait d'une étude municipale qui a précédé les expropriations : « *les sites résidentiels devront être choisis surtout en fonction des niveaux de bruit* » (LA, p. 30). La rationalisation du son est le stade ultime dans l'appropriation de l'espace humain puisqu'elle sous-entend le contrôle — et pourquoi pas la suppression — des voix. C'est en prenant acte de cela que *Lignes aériennes* retrouve l'espace tragique dans la campagne québécoise, pour ensuite y inscrire la présence poétique comme ce qui à la fois s'en inspire et le déconstruit.

« L'accident » subjectif que Barthes appelait « psychologie » pour mieux le balayer hors de la scène tragique est ici, à vrai dire, tout ce qui compte. Même si la poésie est bien au-delà de l'individu, *Lignes aériennes* n'est pas moins la reconquête affichée d'une singularité, c'est-à-dire, comme je le soulignais plus haut, d'un réseau original de relations ayant valeur de controverse. Dans l'espace conquis par le bruit des avions puis par le silence de leur disparition, il faut qu'une voix poétique s'avance. Entre les première et dernière parties du livre, intitulées « approches » et « retour », les poèmes se confondent ainsi avec une marche solitaire. « J'avais à voix basse » (LA, p. 18), écrit Nepveu. Cette marche prend initialement la forme d'un dérèglement des sens qui remplace le classique envol de la conscience poétique : « et marcher même, marcher, / un vertige immobile, un enfoncement / dans la terre osseuse, / comme en rêve on

---

10 Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, op. cit., p. 13.

## AU RYTHME BLANC DES LIGNES AÉRIENNES

s'englué / dans des souliers de plomb. » (LA, p. 16) Il y a clairement une trajectoire qui correspond aux poèmes, mais celle-ci est douloureuse; elle frôle l'égarément. C'est que les lignes aériennes du ciel aéroportuaire ont dessiné un envers identique au sol campagnard dépossédé. On a ravi les cieux au poète; il ne peut plus que traîner son égarément au ras de la terre. L'acte poétique, sur l'espace de Mirabel, n'est pas libre ni réellement *inspiré*, mais paraît plutôt comme un scandale qui vibre jusque dans la langue. Ce scandale permet au poète de donner une forme reconnaissable au sentiment tragique de la nudité spatiale. On trouve d'une part la nostalgie d'une concordance avec soi :

en d'autres temps le monde était une grille  
heureuse, une toile dont chaque fil faisait synapse  
ou cordon par un discours de structures et de  
clarté, en d'autres temps l'écheveau fabuleux  
des routes nous déportait sans douleur vers la  
rencontre de nous-mêmes [...]. (LA, p. 77)

Le contraste est fort avec le sujet d'un futur cartésien qui se montre ailleurs dans le livre :

et nous vivrons dans la récitation  
des arrivées et des départs, dans la grâce  
des horaires respectés et des contrôles de  
mouvements,  
et la beauté sidérante des carlingues et des  
chromes  
(LA, p. 32)

La transparence de la langue administrative impose une transparence des choses, un état du monde qui, depuis Baudelaire encore, a été considéré comme la négation de la poésie. *Lignes aériennes* ne déroge pas à cette conception :

ce serait la chance de déployer  
une conscience à la puissance moins vingt  
et de s'offrir l'allégresse des neutrinos

DANIEL LAFOREST

qui ne connaissent nul obstacle  
et vont leur vie d'un infini à l'autre,  
et pour qui les humains sont des ombres  
(LA, p. 49)

Le poème peut bien mimer la langue de la science, et même la détourner, mais c'est au seul profit d'une métaphysique vide proche de l'angoisse tragique, ou au mieux d'une mélancolie stérile. Nepveu précise ainsi son éthique du poème par retranchements successifs. Le transport vertical de l'inspiration n'a plus lieu d'être; désormais le silence éternel des campagnes infinies effraie tout autant que l'azur comptable qui les surplombe. De même la voix poétique qui jadis, chez d'autres, que ce soit avec exaltation, circonspection ou spéculation, dessinait résolument l'espace commun de la culture québécoise, se trouve ici bien seule et insignifiante parmi les fantômes vrombissants des transits internationaux.

C'est pourquoi le poète ne trouve plus aucune effervescence intime dans l'idée d'un déplacement à travers la campagne québécoise. C'est un effort, un soulèvement de soi qu'il lui faut déployer contre l'inertie : « aujourd'hui – / je me suis penché / sur mes chaussures noires / leur ai parlé comme à des chiens / on commande d'aller dehors / derrière la maison où l'air froid / râpe déjà l'herbe mouillée... » (LA, p. 11) Cette conception de la subjectivité poétique n'est cependant pas inédite chez Nepveu. Quelques années avant *Lignes aériennes*, il affirmait que le poème s'inscrivant dans l'espace québécois doit être envisagé dans la tension entre « le texte du Nouveau Monde [...] trop souvent écrit d'avance » et « ce qui vise non pas la domination du monde extérieur au nom d'une *vérité*, mais l'approfondissement d'une conscience et d'une pensée, dans le doute et l'angoisse<sup>11</sup>. » L'enchâssement d'un discours dans un autre donc, à travers lequel le poème n'apparaît jamais en tant que volonté ferme, mais plutôt comme un geste inquiet, témoin

---

11 Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998, p. 43-44.

## AU RYTHME BLANC DES *LIGNES AÉRIENNES*

d'une subjectivité nord-américaine essayant d'inventer des voies de correspondance entre son univers intime et l'ampleur stupéfiante de l'espace extérieur. Mirabel, en sa qualité funeste, est paradoxalement un lieu très hospitalier pour la poésie de Nepveu. Parce qu'au final on le voit bien : c'est tout de même le poème qui arrive à « dire » le scandale de la rationalité. Il y arrive parce que le souffle de l'espace américain devient une arme qui force la Raison à s'agenouiller, et la ramène à sa subjectivité. En effet le poète prête son *je*, dans la seconde partie de *Lignes aériennes*, à la connaissance non poétique qui, suppose-t-il, a arpenté avant lui l'espace Mirabel :

J'avance sur une terre qui ne m'appartient pas.  
Je mesure des bosquets condamnés, je trace des  
limites déchirantes qui échappent encore aux  
habitants des lieux. Chirurgien sans scalpel, je  
devine dans mon dos les regards qui tuent quand  
je m'éloigne, à cinq heures, parmi les ombres  
allongées des feuillages et la lumière elle-même  
étirée à faire claquer la corde des nerfs. (*LA*,  
p. 25)

L'arpenteur, recréé dans le poème, devient une sensibilité cafardeuse. Ce qu'il nie avec sa fonction sociale lui revient dans la langue : « moi le voyageur inconnu prêt à poser sa tristesse sur le seuil d'une porte, en rêvant au calme sec des granges pleines de foin et de mouches. » (*LA*, p. 25) Le poème ne l'emportera que s'il peut amener les signes, le ton et le rythme de la Raison sur son propre terrain. En reprenant, plus loin dans le livre, le point de vue du sujet poétique égaré dans sa marche, Nepveu offre un contrepoids manifeste aux paroles de l'arpenteur :

même l'orée du bois me parut soudain  
comme une râpe qui me voulait  
en lambeaux et surtout pas  
en souverain tranquille

## DANIEL LAFOREST

qui confondrait sous un même ordre  
oiseaux et feuillages  
et bifferait d'une seule parole  
la campagne en bataille  
et les colères de ce temps. »  
(LA, p. 86)

Il demeurerait donc quelque chose dans le paysage en mesure de brouiller les repères subjectifs et de confondre les lignes droites de l'aérogare? C'est en fait ce que la voix de l'arpenteur suggérerait déjà en parlant des ombres qui accompagnent les regards assassins portés sur lui – sur Mirabel où l'on est parvenu à rationaliser jusqu'à l'étendue sonore, on n'a pas pu empêcher la lumière d'exercer son empire désordonné.

### Le chatolement lyrique

S'il importe de ne pas céder au lieu commun qui ferait voir dans l'espace Mirabel une « absence autour de laquelle on parle », c'est parce que la poésie de Nepveu cherche manifestement à dépasser le clivage entre absence et présence. Le poète n'a peut-être plus droit à l'envol de la conscience, mais cela n'empêche pas l'acte poétique de surplomber en quelque sorte la controverse qui lui donne naissance, et de finir par englober l'opposition entre l'ordre du rationnel et le désordre de l'égarément subjectif. C'est à ce moment qu'il nous faut essayer de considérer *Lignes aériennes* dans son ensemble, comme un *nouvel espace* où est transposé et transfiguré le contraste offert par une marche des sens sur un sol sans mystères. Partant de la forme de subjectivité imposée par Mirabel, Nepveu en conçoit une autre qui la dépasse. Pour le poète il ne s'agit plus de tendre vers la lumière. Cependant, il ne suffit pas davantage de dresser contre celle-ci les arcanes d'un langage hermétique, la magie de la métaphore ou les rhizomes du délire. Le poète doit plutôt parvenir à recréer Mirabel comme un espace *chatoyant*, c'est-à-dire comme un espace où seraient conservées à la fois l'équanimité tragique de l'éclairage raisonné qui s'est étendu sur lui (le « miroir céleste » [LA, p. 18] de l'aéroport), et la conscience poétique en demi-

## AU RYTHME BLANC DES LIGNES AÉRIENNES

teinte qui y titube. À travers cela, ce sont les conceptions classiques de la poésie qui reculent encore, et le lyrisme qui derechef s'impose comme une crise féconde, voire éthique, de la subjectivité. Tout cela se joue dans la première partie du livre. L'avancée vers le champ de Mirabel implique en fait une transition. Le poète laisse derrière lui un espace tout aussi désaffecté :

À l'équinoxe je me risquai vers la banlieue  
[vierge  
et je vis luire près des piscines déjà froides  
dans le mantra têtue des thermopompes,  
le crâne soucieux des pères sans paroles,  
et s'effriter dans un sanglot  
la substance des familles.  
(LA, p. 15)

L'éloignement, même minime, du regard poétique dévoile immédiatement une décomposition. Le poète *voit* la précarité de ce qui relie les choses entre elles dans la structure minimale (« vierge »; « crâne chauve ») et répétitive (« mantra ») de l'habitabilité banlieusarde. Et bien sûr, ce sont ces êtres liés machinalement que le projet aéroportuaire de Mirabel se proposait de faire voyager.

Le poète, entre la banlieue et Mirabel, ne ferait donc que passer de Charybde en Scylla si ce n'était du boisé dont il traverse les figures changeantes :

Perdu dans la petite forêt :  
ce n'étaient que froissements  
de tamias toujours cachés,  
et chutes de lumière  
comme du verre en miettes  
dans la chair dissolue des feuilles.  
J'avais tourné le dos  
à la conscience claire,  
aux enchaînements faciles de la vie  
(LA, p. 17)

La conscience poétique se détourne de la « conscience claire » comme on le ferait d'une tentation. C'est pourquoi chez Nepveu la lumière blanche de l'évidence n'appartient plus à la poésie. Au contraire c'est elle qui donne forme à « la grande ossature des plans de vie, / la carrure des passions anciennes / l'écran noir des crucifixions... » (*LA*, p. 13), toutes ces structures elles-mêmes rendues dérisoires par la transparence de l'utopie Mirabel. L'acte poétique, pour sa part, demeure comme un péril nécessaire, une mise en scène de l'inquiétude intime évoquée par Nepveu à propos des grands espaces, un geste de proximité dont on ignore salutairement l'issue : « Il ne me restait qu'à être / l'effet papillon créateur de chaos. » (*LA*, p. 17) Et quoi qu'on en dise, il devient difficile d'appeler encore cela une écologie, au sens où l'on espérerait mettre un peu d'ordre dans le réel. Le poème lancé dans l'espace tragique ne peut espérer qu'une désorganisation. Il ne peut viser qu'à « redonner le sens du soleil » (*LA*, p. 15), à savoir la possibilité que ce dernier puisse encore rencontrer des limites ombragées, et scander des jours qui diffèrent les uns des autres.



Evelyne Gagnon  
Université du Québec à Montréal

## Poétique d'Hélène Dorion. Un sillon dans la spirale

tu enlèves des yeux les dernières coquilles  
et c'est pour cela que je t'écris  
âme  
pour cela même qui nous ravit à nous-  
mêmes  
j'habite en exil dans ma propre demeure<sup>1</sup>

Michel Beaulieu, *Indicatif présent*

Quel est le lieu du sujet lyrique<sup>2</sup>? Cette interrogation permet d'emblée de repenser la notion même de lieu. Est-ce là où l'on se situe ou là où l'on va? Or, la poésie d'Hélène Dorion met en acte avec une acuité toute singulière la fondamentale dimension du lieu en tant qu'expérience d'un *vivre* :

---

1 Michel Beaulieu, *Indicatif présent et autres poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 1993 [1977 pour l'extrait], p. 17.

2 Voir les définitions récentes du lyrisme fondées sur l'évolution de cette posture précaire, instable et critique du sujet d'énonciation poétique contemporain, entre autres dans Nathalie Watteyne [éd.], *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 354 p. On notera également les études majeures de Jean-Michel Maulpoix qui démontrent comment le lyrisme contemporain s'érige sur un rapport à la transcendance désormais impossible – dépassant du même fait les anciennes considérations formelles qui alliaient systématiquement la lyre au chant emphatique et à la musicalité –, cette défaite (cette inquiétude) favorisant de nouvelles formes d'énonciation aux registres discordants. Voir Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, 442 p. et *Adieux au poème*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2005, 334 p.

Evelyne Gagnon, « Poétique d'Hélène Dorion. Un sillon dans la spirale », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 155-182.

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

*qui sommes-nous*, cherchant grâce, repos,  
[consolation  
en ce poids de souffrance et de solitude  
*d'où venons-nous*, et jusqu'à ce fil, cette parfaite  
[géométrie  
qui tient tout ensemble [...]  
*où allons-nous*<sup>3</sup>

En règle générale, on définira le lieu comme une surface d'inscription (on est *sur*) ou d'inclusion (on est *dans*) qui présuppose une provenance ou une destination (d'où je viens, où je vais)<sup>4</sup>. Mais il s'avère bien plus qu'un simple habitacle : il met en branle un mouvement, révélant un espace tridimensionnel qui implique une temporalité, soit un espace-temps. Le lieu, en poésie, apparaît telle une mise en espace intimement reliée au sujet qui le parle : « Où es-tu? D'où viens-tu? Où va-tu? Voilà la triple question dans laquelle se moule l'éternelle interrogation : Qui es-tu? Qu'es-tu<sup>5</sup>? » En sondant la structuration des lieux lyriques, il serait possible de prendre la mesure du sujet d'énonciation qui les met en place, les rejoue. Car cette parole construit le paysage comme expérience même d'une subjectivité singulière, note Jean-Michel Maulpoix :

Le paysage lyrique est plus qu'un état d'âme.  
Le sujet ne se contente pas de s'y contempler  
comme un miroir, ni d'y verser ses émotions. Il le  
choisit et le structure, lui prête les figures les plus

---

3 Hélène Dorion, *Les murs de la grotte*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », 1998, p. 71. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *MG*.

4 Tel que le résume Pierre Ouellet dans « Quelque part : topique et poétique », dans Adelaïde Russo et Simon Harel [éd.], *Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels francophones*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 78.

5 *Ibid.*, p. 79.

inattendues, le détaille ou le réduit à presque rien, *l'invente*, le découvre en soi et se découvre en lui... Il se situe dans l'univers en le recomposant; son identité est liée à sa localisation<sup>6</sup>.

La spatialité du poétique, tel que le souligne Hélène Dorion, se fait moteur de mouvement au sein de l'écriture : « Une ligne de mots. Un trait de crayon. Un rebord donné au monde, qui nous invite à le dépasser. Ainsi serait l'écriture, à la fois dans le mouvement qui l'initie et l'espace qui la fonde<sup>7</sup>. »

Si le sujet lyrique se révèle sans cesse déporté, transporté dans cette parole en acte qu'il génère, comment alors aborder la singularité d'un sujet qui se pose en termes de lieux? Voilà à quoi nous confronte le plus récent recueil de Hélène Dorion, *Ravir : les lieux*<sup>8</sup>, qui synthétise par ailleurs les grands enjeux de cette poétique<sup>9</sup>. En y étudiant la construction de l'espace lyrique, les liens qu'entretiennent la posture du sujet dans son monde et le lieu d'énonciation qui architecture cette parole seront mis au jour. Au fil des poèmes, les indicateurs de perception construisent un champ d'expérience. Le sujet constitue le point de convergence et le moteur d'organisation de ce champ. Plus particulièrement, cette œuvre s'attache non pas à cartographier les lieux comme de pures extériorités, mais davantage à cartographier le monde, un monde qui se révèle intériorisé.

---

6 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 339.

7 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps. Essai*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, p. 9.

8 Hélène Dorion, *Ravir : les lieux*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », 2005. Désormais les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *RL*.

9 D'autres ouvrages de l'auteure seront convoqués à titre complémentaire, afin d'étoffer la conception du sujet lyrique mise en place par cette œuvre complexe, mais tout en respectant la particularité de chaque recueil.

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

Le recueil est divisé en cinq parties déclinant ces « lieux » évoqués par le titre : « Ravir : les villes », « Ravir : les ombres », « Ravir : les miroirs », « Ravir : les fenêtres », « Ravir : les visages ». Toutes articulées au même « Ravir », ces dénominations convoquent à la fois l'omniprésente répétition par modulation et le principe de dédoublement sémantique, procédés au cœur de cette écriture. L'utilisation des deux points instaure d'entrée de jeu une ambiguïté sémantique et syntaxique puisque ces derniers séparent *et* relient les deux propositions. Sont-elles dans un rapport de conséquence (ravir ces lieux) ou d'équivalence (ravir est l'égal, le même, de ces lieux)? Difficile de ne pas penser à la logique fondamentale de cette oeuvre qui cherche systématiquement à conjoindre les contraires en une tension dynamique. Cela sans oublier que le terme « Ravir » présente, en sa définition usuelle, ce même dédoublement alliant une signification négative (usurper, voler, subir un dessaisissement) à une signification positive (transporter, être ravi en extase, s'enthousiasmer). C'est que la négativité, dans cette poétique, se réalise toujours, comme on le verra, de concert avec la discordance. L'univers se donne à voir par ses horizons, mais ces contours ne se proposent que pour mieux s'effacer; preuve que ces parois n'existent pas tant comme limites que comme rebords, saillies laissant apparaître en son centre un vide, qui devient conséquemment un espace de jeu. Ces horizons se révèlent moins des limites que ce vers quoi le sujet tend, c'est-à-dire vers où se tournera son regard désirant.

### Paysages lyriques : « ici », « les villes »

Les lieux lyriques, comme l'a habilement démontré Jean-Michel Maulpoix, visent à « organiser et interpréter le monde » pour « y reconstruire le berceau de la subjectivité<sup>10</sup> ». Ces figurations représentent plus encore que de simples thèmes « picturaux », constituant en réalité des révélateurs de la subjectivité, des témoignages de l'intériorité

10 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 339.

du sujet. Évoquant les thèmes récurrents de l'œuvre (le mouvement du regard en acte, le vide permettant la résonance, l'invisible révélé par une exploration de la négativité), le poème liminaire s'amorce sur un « ici » qui explicite clairement la posture du sujet au sein de ce monde représenté :

D'ici bouge la lumière. Regarde  
le vide lourd sur l'épaule  
éparpillé parmi les fenêtres.

Cherche ce que tu appelles, l'impossible  
mosaïque silencieuse du voyage  
et la lampe qu'on dirait brûlée  
par le temps. Regarde seulement la pièce  
où résonne ta vie. L'ombre jamais vue  
visible maintenant, dans les yeux du soir.  
(*RL*, p. 11)

La forme impérative précise le caractère actif d'un regard du multiple (« fenêtres ») et les deux rejets placés à la fin du premier vers de chaque strophe associent « Regarde » à « l'impossible », invitant à dépasser le mur du vu pour accéder aux révélations de l'inusité. L'insistance marquée par la répétition de « Regarde » convoque à regarder plus attentivement à travers « l'ombre jamais vue », rendue « visible maintenant ». « Chercher » s'unit à « appeler », conjoignant le voir et le dire au sein de la même proposition. Car cette poétique met en place une « voix qui donne à voir<sup>11</sup> », pour reprendre l'expression de Michel Collot, c'est-à-dire un regard en acte au sein d'une parole en acte. L'écriture donne littéralement lieu à un voir *autre* qui révèle l'invisible, l'indicible, et l'auteure annonce d'ailleurs « faire du poème un veilleur attentif à l'invisible<sup>12</sup> ». Alors même où l'on guettait l'apparition de paysages de villes, ce poème met

---

11 Michel Collot, « D'une voix qui donne à voir », *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2005, p. 273-299.

12 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 47.

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

plutôt en lumière des lieux intériorisés résonnant dans cette « pièce » vide que constitue le sujet.

Loin de s'avérer en relation d'extériorité avec le paysage, le sujet, en tant que phénomène d'énonciation, est une langue qui explore le paysage, le traverse :

Écoute  
le ciel – un nuage le traverse  
pousse du pied le paysage.

Tu fixes la fenêtre sans bords  
que perce la route, tu imagines  
la colline qu'elle explore  
comme une langue, un visage.

(*RL*, p. 38)

L'écriture poétique, constamment mise en scène, devient cette langue qui redécouvre le visage d'une subjectivité *transportée* dans l'espace offert à sa vision. Les lieux construits dans les poèmes prennent dès lors valeur de figure<sup>13</sup>, « images » du monde devenues images d'un soi :

Un peu partout, des images  
des villes. Mers et montagnes  
et maisons s'entassent  
mais un seul voyage  
ainsi s'effeuille.  
Des papiers s'affolent, dévorent la nuit.  
Grandiront dans ta bouche.  
On allume des flammes, de minuscules pierres  
que l'on disperse autour de toi  
et bientôt tu confonds les ombres  
avec les signes vivants de ton corps.

(*RL*, p. 13)

---

13 « Si la figure ouvre dans le paysage l'horizon d'une seconde vue, qui est celle de l'image, en poésie c'est aussi la voix qui donne à voir. La structure même de l'expérience paysagère, fondée du point de vue d'un sujet, correspond à celle de l'énonciation lyrique qui se déploie » (Michel Collot, « Pour une poétique du paysage », dans Adelaïde Russo et Simon Harel [éd.], *op. cit.*, p. 275).

Ces mondes de papiers, ce *dire* en mouvement, s'incarnent dans un *vivre*, signes d'un corps parlant que l'on révèle par ses contours de « flammes » et de « pierres ». Malgré la multiplication des « images », il n'y a qu'un seul voyage, celui du sujet lyrique qui prête son corps aux objets, aux paysages du monde, afin d'agrandir le spectre de son champ d'expérience :

Voilà donc ce que nous possédons  
d'une ville : l'ombre qu'elle fait  
dans nos corps, le battement  
au loin, le battement  
proche de sa langue.  
(*RL*, p. 24)

Le monde se perçoit ici par sa négativité : ombre qui résonne dans le corps du sujet. Le vers central de cette strophe, « dans nos corps, le battement », rappelle que l'invisible tremble à même ce corps de langage, comme on peut le lire dans maints extraits :

le vent casse dans nos bouches, nos mots  
s'éparpillent – chevilles, hanches frêles –  
chaque veine bientôt s'emplit d'images  
(*RL*, p. 41)

On aura compris que ce corps se présente telle une voix désirante qui accompagne toute tentative de cartographier *les états du relief* :

se dire qu'il y a quelqu'un  
au bout des mots  
qui battent encore en nous  
on se souvient soudain  
de ce qui fut approché, effleuré  
du désir dans lequel nous jette un corps<sup>14</sup>

---

14 Hélène Dorion, *Les états du relief*, Montréal/Chaillé-sous-les-Ormeaux, Éditions du Noroît/Dé Bleu, coll. « Résonance », 1991, p. 81. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *ER*.

À l'évidence, le corps est en mouvement au sein du dire. Dans le recueil *Hors champ*, on rencontre le même constat : « Je te parle de ce geste / d'un corps se déplaçant/pour écrire ce poème<sup>15</sup> ».

### Corps-voix : la bouche d'« ombres »

Force est de constater que le sujet, dans cette œuvre, n'a pas un corps « localisé ». Son espace est celui du texte, de l'univers poétique représenté. On pourrait donc parler d'un *corps-voix* en ce sens qu'il n'y a pas d'intériorité ni d'extériorité pures<sup>16</sup>, mais bien un *espace de la voix* lyrique qui produit des représentations subjectivées du monde. Le sujet est représenté dans cet univers textuel, mais jamais a-t-on affaire à un corps circonscrit, en clivage avec l'extériorité. Si la particularité du sujet lyrique s'avère cette posture *en dedans- en dehors*<sup>17</sup>, chez Hélène Dorion, le sujet se révèle *corps-texte*, *corps-monde*. Davantage représenté sur le mode synecdochique par ses perceptions, ses sens, son « corps » devient sensation du paysage et le paysage s'incarne dans ce corps, résonnant en lui. Le sujet n'a alors de substance que parce qu'il *est* poème – et en tient lieu – ; l'univers qu'il se représente n'existant que par lui et pour lui (en fonction de son point de vue, qui en constitue le centre d'articulation, comme on le verra). Le sujet, en tant que voix, englobe/crée la représentation. Il en demeure incontestablement le but, la source, la condition, la possibilité même.

---

15 Hélène Dorion, *Hors champ*, Montréal, Éditions du Noroît, 1985, p. 60. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention HC.

16 Soit un rapport de frontières sujet/monde comme dans les romans ou récits traditionnels.

17 Voir Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté [éd.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 113-125.

La configuration des lieux, au sein de la représentation, s'avère indissociable de cet *espace de la voix*. Cette parole en acte résonne dans l'espace, met en branle le paysage :

Bouche que traversent les fleuves  
– toute vie s'y broie, étrangère  
au souffle et à la nuit  
qui la soulèvent, vers elle-même –

Pierre qu'emporte le sable.  
d'aucun voyage tu ne reviens  
sans que ta vie, du rivage  
encore lointain, ne s'approche.

(*RL*, p. 46)

L'élaboration de ce *corps-voix* est illustrée par le motif récurrent de la bouche<sup>18</sup>, motif fréquemment couplé à ceux de l'encre, des ombres, du vent, du souffle et du mouvement :

Si loin nous poussent les ombres  
pareilles à des taches  
d'encre opaque, – résidus de temps  
que recueillent nos bouches.

[...]

– vent, épaves, nos langues  
claquent et balbutient –

d'aubes en crépuscules  
de chair et d'os, le corps  
craquelle, dans les mains  
le sable ronge les pierres.

(*RL*, p. 40)

Cette bouche d'ombres s'incarne dans une « chair » que le souffle (claquant, craquelant, déplaçant le sable) ronge, évide. Parallèlement, les interrogations au cœur du recueil *Les corridors du temps* évoquent le mouvement du vent tournoyant dans le corps d'un sujet en perpétuel

<sup>18</sup> *RL*, p. 13, 16, 17, 20, 21, 24, 33, 35, 37, 40, 41, 46, 51, 60, 63, 69, 70, 79, 86, 88.

recommencement : « Qui suis-je lorsque la terre tourne en moi et que le vent désassemble mon corps<sup>19</sup>? », « Peut-être ne suis-je que cette seconde où la terre tourne en moi? » (CT, p. 107) On conçoit dès lors aisément que cette bouche forme les horizons mêmes du paysage, c'est-à-dire de ce corps-monde : « L'ovale certain / d'une Terre, un monde clos / avec des histoires qui tournent / au-dedans » (RL, p. 18), « Gorge / qui referme l'horizon bouche de feuillage jailli, le corps léger » (RL, p. 16). La bouche, en tant que corps-voix, convoque la figure du cercle<sup>20</sup> qui structure cet univers poétique, univers construit selon deux mouvements figuratifs : circonscrire (le cercle, la sphère) et ouvrir (la faille, le vide).

### Le cercle vide et ses « miroirs »

La voix lyrique ouvre un espace, un territoire, qui devient conséquemment un espacement. De toute évidence, on peut percevoir dans ce cercle « [l]e gouffre, le mirage que l'œil dévoile » (RL, p. 79). C'est que l'écriture cherche à « [c]irconscrire la brèche » (HC, p. 25). Le cercle se révèle ouverture, cavité, puits, grotte; un vide permettant à la voix de se déployer, un lieu de résonance : « Le vent. – Et tu chutes / dans le paysage » (RL, p. 45). Il s'agit, tout comme l'évoque le titre d'un autre ouvrage mettant en scène l'écriture poétique à plusieurs égards, de « [l]'issue, la résonance du désordre<sup>21</sup> ». On y retrouve cette faille à enlacer qui permet

19 Hélène Dorion, *Les corridors du temps*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988, p. 105. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention CT.

20 Car « les cris font des cercles de fumées » (RL, p. 34). Pensons aussi au cercle formé par une bouche ouverte, présent notamment dans *Les murs de la grotte* par l'emploi du « Ô » vocatif, comme dans la juxtaposition de « Ô terre » (MG, p. 54) ou l'assonance « Ô saisons [...] La nuit chante haut cette ombre » (MG, p. 79).

21 Hélène Dorion, *L'issue, la résonance du désordre* suivi de *L'empreinte du bleu*, Montréal, Éditions du Noroît, 1999, 102 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention IRD.

l'écho de la parole : « Mots qui s'en vont / porter plus loin dans la faille. » (*IRD*, p. 15)

En cela le cercle tracé évoque un endroit délimité ou un vide apparaissant soudain. Cette dualité figurale marque ce double désir incessant : circonscrire et ouvrir. L'utilisation des tirets (doubles et simples), si chère à Dorion dans ses plus récents écrits, participe de cette cohérence. Les tirets contribuent à « tirer à part » un segment de la proposition au sein du poème. Dans le cas des tirets doubles, ils regroupent pour la plupart trois ou quatre éléments d'une énumération, ajoutant une précision à la proposition principale, mais demeurant séparée de celle-ci. Leur contenu réfère généralement à des indicateurs de lieux et/ou de l'intimité du sujet<sup>22</sup>. Ils forment à vrai dire des microlieux au sein des textes. Ces menues grottes linguistiques, dont les parois sont les tirets, renferment une succession de termes, parfois séparés par des virgules, qui créent un martèlement, tempo du dire résonnant dans cette cavité visitée :

Tu refermes la fenêtre, refermes le monde  
 qui chaque fois dénoue l'histoire  
 – sauve l'enfant, sauve la maison de l'enfant –  
 comme sur les écrans minuscules  
 de bandes dessinées jusqu'à tes versions latines  
 et Raine, Barnes, Bishop  
 – tant que tu tiens  
 des mots entre les mains  
 le jardin où ce soir, comme tous les autres soirs  
 tu t'exposes au passage du vent  
 raconte vraiment ce qu'est la vie.  
 (*RL*, p. 81)

---

22 Notons cet exemple type tiré des *Murs* : « [...] En mon corps / Se rassemblent d'infimes ruisseaux / – toucher, souffrir, donner, aimer – / des fleuves et des marées. » (*MG*, p. 50)

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

Concernant les tirets simples, qui peuvent apparaître plus d'une fois dans le même texte, ils terminent régulièrement une proposition principale en détachant le dernier segment qui s'avère un complément de celle-ci. Contenant souvent un verbe, ces segments ont principalement pour thèmes l'ouverture, la résonance, la parole ou les chemins. Qui plus est, ils font bifurquer le sens dans une avenue inattendue, prolongeant la proposition principale, tout en orientant le poème vers l'inusité. Alors s'ouvre une brèche, un « passage » au sein du texte.

De la même manière, le livre est considéré tel un lieu fermé-ouvert. Dans la mesure où la lecture nous fait entrer dans un lieu circonscrit : « Tu tournes la dernière page, c'est la fin / du livre, le monde tient donc / tout entier entre deux couvertures » (*RL*, p. 77), le livre produit aussi des ouvertures, comme le précise la fin du même poème : « Mais ta vie, chaque fois / ta vie s'agrandira. » (*RL*, p. 77) Ainsi fonctionne l'intertextualité au sein de ce recueil, créant des brèches vers d'autres livres et vers une expérience plus vaste, cela sans négliger le fait que ce procédé soit particulièrement utilisé dans la section « les fenêtres ».

Cette ouverture, cet évidemment, dévoile un lieu de germination pour une multiplication des présences : « Dans le vide, le vent creuse / de lourdes racines [...] Bientôt tout un jardin / de présences s'écoule / – que tu ne cesses d'entendre. » (*RL*, p. 20) Ces présences forment à cet effet « l'innombrable jardin de ta vie » (*RL*, p. 21). L'exploration au sein du cercle vide appelle à une définition *autre* du sujet. Selon Pierre Ouellet, le lieu et le sujet, dans la poésie moderne et contemporaine, doivent se donner comme évidemment afin de devenir un appel, un possible, nous ajouterons une *négativité dynamique* :

Faire advenir le lieu à lui-même en le libérant  
de ce qui a lieu en lui, voilà l'enjeu d'une bonne

part de la poésie depuis *Le coup de dés* : délivrer le lieu de tout ce qui le remplit, le comble, [...] comme l'être fait du néant lui-même, pour que son propre vide apparaisse enfin, sa forme en creux, son fond en manque, sa propre figure vidée, pour que le lieu ne se subordonne plus à ce qui *a lieu* en lui mais s'impose désormais comme le lieu que rien n'a ou le lieu qu'*il n'y a pas*, [...] on le réduit trop souvent dans nos ontologies fondées sur l'existence pure et simple, dans nos théories de l'identité fondées sur la stricte appartenance<sup>23</sup>.

Le vide se transforme en passage, en ouverture à de multiples chemins. Le motif du « passage » rejoue également cette double signification : une ouverture (une brèche) et un cheminement (un tracé). Tel que le précise l'auteure, « [d]ans son oscillation continue, le poème réitère son attachement aux seuils et aux bords, aux lieux de passage et aux chemins de traverse<sup>24</sup>. » L'écriture se fait le geste qui dessine ce passage : « Je cherche le geste qui sera une route » (*CT*, p. 103). Davantage qu'un évidement stérile appelant l'absence uniquement comme désir de présence, on assiste plutôt à un creusement qui ouvre la vision : cette ouverture de champ – cercle vide-voix, sujet-monde – dont les horizons révèlent un espacement au sein duquel s'entrecroisent les chemins de traverse du sens.

### Ces « fenêtres » comme ouverture de champ

L'écriture produit des ouvertures, des chemins, ce qui met également en jeu les notions de *cheminement* et d'*ouverture de champ*. « La poésie ne peut se définir que de l'intérieur, écrit Dorion, à partir du désir de donner une profondeur de champ à la réalité, d'approfondir l'expérience du visible et la

---

23 Pierre Ouellet, « Quelque part : topique et poétique », dans Adelaïde Russo et Simon Harel [éd.], *op. cit.*, p. 77-78.

24 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, *op. cit.*, p. 57.

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

lisibilité des trajectoires de l'existence<sup>25</sup>. » Puisque la poésie implique la mise en acte d'une subjectivité, il paraîtrait éluusif d'aborder le texte uniquement à partir des horizons du paysage. La temporalité (référant au passé et à l'avenir du sujet) ajoute une autre dimension à la structure signifiante, un horizon supplémentaire s'articule à l'organisation de l'espace : « l'ouverture de l'espace est pour l'homme indissociable de celle du temps; si son ici est relié à l'horizon du paysage, c'est que son présent s'ouvre à ses horizons de passé et d'avenir<sup>26</sup> ». Cette structure en trois dimensions, régissant la représentation (le cercle est une cavité, une sphère vide), architecture tout autant la signifiante. Un espace-temps se déploie en simultanéité avec le paysage lyrique :

Soudain une feuille prend figure d'oiseau  
de paysage, d'insecte; ainsi toute chose  
à l'intérieur d'elle-même, – pure faculté  
d'habiter un jardin divin  
ou touché par le divin

Feuille, dans la lumière oblique de l'aube  
qui tremble, pareille au marcheur, tard venu  
bâtir sa demeure parmi les grottes, temples  
villes et châteaux, – se fraie un passage  
au cœur de l'histoire, se fraie un passage  
en ce temps qui nous fait  
et nous défait.

(MG, p. 83)

Le poème devient lieu de transfiguration. Alors que les images se transforment successivement (« oiseau », « paysage », « insecte »), elles laissent apparaître le tremblement du sujet. Tel le marcheur, il crée le passage (au sens d'ouverture *et* de cheminement dans l'espace), tout en s'inscrivant dans une temporalité de l'incessant recommencement de soi. Voilà

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>26</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 47.

un champ d'expérience, au sens où l'entend Pierre Ouellet, mettant en place une quête ou un conflit, des trajets et des structures de chemins<sup>27</sup>. Ce champ

*ouvre un espace en amenant le sujet à se tourner vers [...] donnant force et forme à une structure d'horizon conçue dès lors comme corrélat d'un acte de quête qui consiste à explorer le champ de présence en cherchant à découvrir ce qui apparaît et disparaît en son sein*<sup>28</sup>.

Les isotopies du voyage<sup>29</sup> et du chemin<sup>30</sup>, omniprésentes dans cette œuvre, témoignent du perpétuel mouvement qui habite le sujet et dont le tracé apparaît progressivement.

Ce phénomène semble même thématiqué dans les poèmes : « Tu vois le chemin : de longs rayons / où se bousculent les personnages / de tes vies inachevées. Dans ta bouche » (*RL*, p. 70), « Les signes, tels des pas / avancent en un seul voyage » (*RL*, p. 78). Les contours du cercle ne se présentent pas tels des rebords fixes, mais plutôt tel un fil bordant l'espace au sein duquel le sujet aimerait relier toutes choses – et ainsi faire apparaître le vivre dans son mouvement. Ce vide bordé par des sillons où résonnent les pas du sujet se fait le tempo d'un cheminement :

Un à un, nos pas regagnent la grotte  
traversée d'ombres  
et de reflets incertains.  
[...]  
ruines enfoncées dans la terre

---

27 Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », dans J. Fontanille et C. Zilberberg [éd.], *Nouveaux actes sémiotiques. Valences-valeurs*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1996, p. 3-12.

28 *Ibid.*, p. 6.

29 *RL*, p. 11, 31, 40, 46, 79. Voir aussi le « marcheur » (*RL*, p. 95) et les « pas » (*RL*, p. 14, 24, 31).

30 *RL*, p. 22, 31, 50, 58, 62, 70, 77, 80, 86.

– sillons qui s'enroulent autour du vide.

[...]

les pas de l'errant, têt venu

désigner le jardin de l'être

(MG, p. 21)

Le martèlement de ces pas dans l'espace instaure un rythme au sein de la signifiante. Ce rythme étant celui d'un sujet lyrique singulier, on l'abordera en tant que *rythme-sujet*.

### Historicité et rythme-sujet : « les visages » de la spirale

À l'instar d'Henri Meschonnic, qui considère que l'œuvre est *forme-sens*<sup>31</sup>, on conçoit aujourd'hui aisément la nécessité de dépasser le dualisme éculé du fond et de la forme, le texte se révélant souvent telle une architecture dont le moteur d'articulation est le sujet. La parole poétique implique à ce titre, affirmera le théoricien et polémiste, l'*articulation du dire et du vivre*, car elle convoque « l'espace d'une poétique », soit un « espace-sujet »<sup>32</sup>. La forme du texte s'accorde en ce sens aux modalités de ce sujet en acte. À propos de la dimension spatiotemporelle de l'œuvre, Meschonnic parle en effet d'*espace-sujet*, c'est-à-dire d'un sujet pris dans son historicité. Cette historicité imprime un mouvement (au sens de trajectoires et de musicalité) au sein de la signifiante. Comme le souligne le titre d'un autre recueil d'Hélène Dorion, « les corridors » sont également « du temps ». Cet ouvrage regorge d'ailleurs de formules interrogatives, mettant de l'avant une ontologie sans cesse rejouée, un sujet lyrique en question, *comme question*<sup>33</sup> et force de déplacement.

31 Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1970, 178 p.

32 Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 179.

33 Dominique Rabaté souligne « l'instabilité de ce sujet : le sujet lyrique en question, c'est-à-dire ce sujet comme question, comme inquiétude, comme force de déplacement » (« Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté [éd.], *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 73).

EVELYNE GAGNON

Reprenons donc *Ravir : les lieux*, truffé de passages métalinguistiques, et où il n'est pas rare d'assister simultanément à la constitution d'un paysage et à un commentaire sur cette élaboration en mode lyrique :

Tu traverses l'ombre de la ville  
le paysage défait des heures  
et c'est l'ombre de tes pas, l'histoire  
en toi qu'elle révèle, – mondes flous  
troués de matière et de vertige  
quand tu lèves les bras, l'insecte  
plane au-dessus du puits.

À l'entrée, on mendie quelques miettes.  
Le visible cède sous son poids.

Il n'est de voyage  
qu'en cette forme heurtée  
du regard, cette boussole qui te déplace.  
Et la route se dérobe, révèle  
d'autres mondes, d'autres voyages.  
Tu deviens pour toi-même  
désert et limite, la frontière éclatée.

Il reste des taches de vies  
au bord des jours, ces visages  
que l'ombre a cessé d'enfourir.  
(*RL*, p. 31)

La voix lyrique explore, pénètre dans l'ombre. Le regard se sert de cette négativité pour dynamiser son parcours au sein du paysage. Ce voyage est celui d'une « forme heurtée » laissant entrevoir des vides. Rappelant le *Ravir* du titre, comme le souligne l'ellipse marquée par la virgule entre les deux syntagmes verbaux, cette route « se dérobe » (dessaisissement) et « révèle » (révélation) à la fois. Ce cheminement vers l'invisible laisse apparaître *les lieux* multiples du possible, ces « mondes » et « voyages » « autres ». La route se donne en tant que vide, négativité, altérité (de manière autre, et qui altère le sujet par cette

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

rencontre), permettant une redéfinition du sujet comme désert (ouvert) et limite (circonscrit). Le sujet, en son mouvement, fait éclater le visible qui « cède sous son poids », révélant en cette ouverture de champ les « vies », les « visages / que l'ombre a cessé d'enfourir ».

Rendant compte du fonctionnement de l'espace-sujet qui régit le poétique, Meschonnic introduit le concept de rythme<sup>34</sup>, « organisation d'une forme de vie, d'une force de vie, en forme de langage, si cette organisation devient du langage et une force du langage<sup>35</sup> ». En effet, « c'est précisément du rythme qu'il s'agit, quand il s'agit d'un sujet dans son langage<sup>36</sup> ».

Le rythme poétique, au sens prosodique, dépend d'une organisation de moments de langage et de silences (pauses, blancs, sauts typographiques, versification). L'espace du sujet percevant, pour sa part, est rythmé par une organisation de pleins et de vides. Pensons aux « mondes flous / troués de matière et vertige » ou encore à cette « forme heurtée », cités précédemment, qui caractérisent à la fois le lieu lyrique et la voix poétique. L'agencement temporel de ces « moments » structure le trajet du sujet, son historicité, et instaure un rythme au sein du vivre (ce champ d'expérience réunissant l'espace et le temps du sujet). Ces « rythmes des pleins et des vides<sup>37</sup> » laissent alors apparaître « le mouvement du continu<sup>38</sup> ».

---

34 Voir aussi Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.

35 Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière*, op. cit., p. 171.

36 Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 87.

37 Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière*, op. cit., p. 173.

38 *Ibid.*, p. 173.

Le vivre, sur le mode poétique, traduirait une pensée du continu<sup>39</sup> (la poésie révèle l'indicible et l'invisible) à même le discontinu (le poème est langage). Il importe en ce sens d'inclure les vides dans la compréhension de la chaîne rythmique en tant qu'éléments constitutifs de l'historicité du sujet. Dans ce court texte, le vide est intégré au cœur même du dire, par le saut typographique :

Ici pénètre le souffle, – l'écho  
froissé dans nos bouches –  
là se tient la brèche  
qui ébranle le soir.  
(*RL*, p. 59)

Le sujet lyrique est souffle, échos qui explorent la brèche pour ébranler, faire vibrer le cours des choses. Voilà en quoi consiste la « quête » du sujet, traduite dans ce poème au sein du fond et de la forme. L'historicité du sujet révèle non seulement son désir, sa visée, mais aussi sa condition d'être qui parle l'indicible. Du reste, Hélène Dorion conçoit « le texte poétique comme lieu d'approche fait d'entrelacs extraits du réel, de fissures qui laissent échapper les possibles du sens<sup>40</sup>. »

Or, le « rythme comme sujet, forme-sujet, et le sujet comme rythme peuvent dire et voir ce que le langage comme langue, mot, signe empêche de voir et de dire<sup>41</sup> ». Ces modulations rythmiques organisent les « moments » d'émergence du sens, suite d'apparitions et de disparitions qui orientent la *partition* existentielle du sujet. C'est que le rythme « est le faire à l'intérieur du dire, organisation de l'énonciation, plus encore que de l'énoncé<sup>42</sup> ». Voilà pourquoi il s'agit d'un

39 Ce que Meschonnic nomme « le continu radicalement historique du corps et du langage », soit une parole en acte (*ibid.*, p. 172).

40 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, *op. cit.*, p. 22.

41 Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière*, *op. cit.*, p. 190.

42 Henri Meschonnic, *Les états de la poésie*, *op. cit.*, p. 137.

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

« rythme-sujet<sup>43</sup> ». Ce rythme apparaît tel un mouvement musical :

L'archer, le géomètre, l'astronome s'accordèrent  
pour dire que le vide surgit de la beauté, s'abîme  
en un centre illimité où gravite l'âme.

Entre la corde et l'arc se dresse le vide  
dont l'archer reprend inlassablement la mesure.

En ces figures silencieuses des astres repose  
[l'âme  
proche et lointaine, tendue entre l'être et la vie  
– brèche ouverte au cœur de la beauté  
À tâtons, chacun avance, – archer, géomètre,  
[astronome –  
jusqu'aux extrémités du monde.

Bordées de vide, toutes choses se rejoignent,  
[invisibles

dans leur mystère intérieur :  
quiétude. Ultime plénitude.

(MG, p. 64)

Le « mystère intérieur » dont le sujet « reprend inlassablement la mesure » représente l'invisible des choses que tente de réactualiser le poème, « à tâtons ». Ce monde fini-infini se creuse en son « centre » vers « l'illimité ». Le sujet prend la forme du fil tendu au sein de cette cavité, corde vibrante d'une voix qui cherche la beauté. Mais quelle mesure caractérise, fait vibrer ce rythme-sujet?

Si le poème est espace de la voix, le « lieu » du sujet s'avère le point d'articulation, d'essor, de cette voix; lieu d'énonciation organisant tout autour : « la fuite, la dérive, le trajet / du regard ramené par le poème. / Une à une, les lignes se recourbent/et viennent vers moi » (IRD, p. 96). Cette visée, cette tension, s'incarne en un mouvement précis :

43 Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière*, op. cit., p. 177.

« L'arête et le désir. Vertige comme tu vas / vers cette spirale que n'épuisent nos bouches. » (*RL*, p. 25) Il s'agit d'une danse spirale, comme celle du Derviche : « Tu n'entends jamais la même musique / parmi la foule qui avance / avec toi / [...] ta vie / tourne aussi. » (*RL*, p. 26) L'écriture trace le mouvement même de cette « spirale étoilée » (*MG*, p. 66), révélant « [u]n sillon dans la spirale » (*MG*, p. 81). Le sujet forme cette toile, son espace est une carte géographique, une série de lignes brisées inter-reliées, de fils enchevêtrés, de chemins, de liens tissés au sein de la sphère : « une scintillante géométrie / de fils tendus qui retiennent l'obscurité » (*MG*, p. 15).

L'écriture même réalise cette cosmogonie en mouvement. Rappelons à cet égard la citation en exergue des *Murs*, invitation à sonder l'obscurité d'une expérience hors soi-en soi :

*il faut s'endormir, en haut, dans la lumière.  
Il faut être éveillé, en bas, dans l'obscurité  
intraterrestre, intracorporelle, des divers corps  
que l'homme terrestre habite : celui de la terre,  
celui de l'univers, le sien propre*<sup>44</sup>.

Cette triple correspondance du corps comme lieu d'expérience de la Terre (le collectif, l'histoire), de l'univers<sup>45</sup> (la cosmogonie) et de soi (le sujet singulier) se développe particulièrement dans les plus récents recueils de Dorion.

Si cette ontologie-cosmogonie est thématiquement indéniable, le travail de la forme s'y accorde également. Sur le plan stylistique, le recours aux figures (mais aussi aux isotopies, motifs, thèmes) s'effectue sur le mode de la constellation. Les figures interviennent dans l'autonomie de chaque poème de façon signifiante. Plus encore, elles s'inscrivent dans le réseau

44 Citation de Marfa Zambrano, exergue des *MG*.

45 Car « la lourde constellation / s'arrache au poids des choses » (*RL*, p. 38) et « chaque chose est du temps [...] / Chaque chose / tourne sur elle-même / et autour d'un autre corps. » (*MG*, p. 59)

signifiant de tout le recueil, voire de la poétique de l'auteure<sup>46</sup>. Prenant une valeur parfois métaphysique ou énigmatique dans un poème, les figures (de la nature : l'eau, la montagne; du mouvement : le souffle, le marcheur, le voyage; de l'espace ouvert : la faille, le vide, la grotte, le puits, l'ombre...) sont rejouées systématiquement, créant une sorte de *leitmotiv sémantique* qui structure cet imaginaire. Il s'agit à vrai dire de les lire de façon transversale, de les aborder en soi, puis de les relier, mais également de les considérer en tant que « moments » inscrits dans la toile signifiante. Ces figures s'organisent telle une *cosmogonie signifiante*.

Les répétitions (de mots, de figures, de syntagmes) s'accompagnent en ce sens de modulations; une modification, voire un déplacement, s'opère à chaque passage. On superpose ainsi les significations, tout en montrant les articulations de cette architecture mouvante. Les répétitions rythment le parcours de la signifiante, car aux yeux de l'auteure, tout est histoire de spirale et de cheminement :

Une figure surgit ici, – la spirale. Certains des pas reviennent sur eux-mêmes pour reprendre élan, pousser ailleurs les mots, mener plus loin l'interrogation et, ultimement, créer à partir de ce même noyau de nouvelles brèches<sup>47</sup>.

---

46 On notera la cohérence évolutive de cette œuvre qui met en place dès ses débuts la faille fondatrice de *L'intervalle prolongé* (voir à ce titre l'article de Virginie Harvey), d'abord sur le mode de l'abstraction discursive, pour ensuite y tendre progressivement les fils symboliques reliant toutes choses au sein de cette ouverture d'espace. On sait par ailleurs que l'autre obsession de cette écriture vise les choses frêles : les éléments naturels ou végétaux, les parties du corps, etc. L'écriture gagne donc plus récemment une sorte de concrétion en utilisant ces motifs et, plus particulièrement, en les incorporant dans une architecture cosmogonique. Ils acquièrent alors une dimension éthique toute contemporaine, outrepassant le repli sur soi considéré à tort comme l'apanage de l'« intime ».

47 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 10.

Le portrait de cette subjectivité lyrique singulière, tout comme la construction de la signifiante au sein de cette parole en acte, s'illustrent donc au moyen de cette spirale tissée à la manière de la toile de l'araignée et dont les *mailles-moments* forment une trajectoire, une historicité. La poésie célèbre « un monde *autre* à travers les mailles de l'imaginaire<sup>48</sup> » et le travail du poète, souligne Dorion, mime celui de l' « araignée », permettant de « tisser la matière du réel »<sup>49</sup>. En outre, la multitude de figures<sup>50</sup> empruntées par le sujet lyrique, dans la section intitulée « les visages », culminent dans les deux derniers textes du recueil par celle du « Gardien des Lieux » qui se révèle aussi un « Lieur<sup>51</sup> » (*RL*, p. 102-103).

C'est que le sujet, artiste et artisan, tisse dans le but de faire apparaître un espace où l'humain se *reconnaît* : « Désir de l'Autre, d'un centre innommé. Le poème sillonne l'amour en nous, il invite l'humain à retourner au commencement de l'amour<sup>52</sup>. » La chute en soi signifie corollairement une plongée vers l'Autre : « Par tant de visages / j'entre en mon visage » (*RL*, p. 87). Le sujet se soumet à un dessaisissement de soi (pour devenir ce *quelqu'un* de la « quatrième personne du singulier<sup>53</sup> »), évidemment nécessaire à l'agrandissement de son champ d'expérience : « Quelqu'un prend dans sa main ce qu'a été sa vie et le dépose sur le fil qui tranche l'horizon. Le fil

48 *Ibid.*, p. 59.

49 *Ibid.*, p. 59.

50 Pianiste, Menuisier, Errant, Horloger, Puisatier, Marcheur, Harpiste, Bâtitseur, Chevalier, Géographe, Navigateur, Derviche.

51 Au sens usuel, le lieur est la personne qui lie les bottes de foin ou de paille.

52 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, *op. cit.*, p. 52.

53 Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté [éd.], *op. cit.*, p. 147-160.

revêtu de sa vie lui ressemble, et ne lui ressemble pas. » (CT, p. 72) Pierre Nepveu parle de *consentement*<sup>54</sup> en tant que tension vers une plénitude non encore réalisée dans cette poésie; nous ajouterons consentement au vertige, à ce mouvement créé par la spirale devenant le moteur de la parole.

Manifestement, les chemins creusent des sillons dans la spirale, des passages ouvrant à l'expérience intersubjective : « j'ai rêvé de mots que l'on glissait / comme des passerelles entre nos vies » (ER, p. 37), « Je lis pour toi et moi des poèmes qui apprennent à marcher. Peut-être ainsi nos pas se croiseront-ils un jour. » (CT, p. 78) Cette dimension intersubjective implique une *éthique de la chute*<sup>55</sup> :

Quand les forces centrifuge et centripète que déploie le poème atteignent soudain la fenêtre jusqu'à la faire vibrer, il y a lieu d'être soi et de témoigner de cette fragilité qui est en toi et en moi, il y a lieu de dire tous les vertiges et les naufrages, – il y a lieu d'écrire la vérité dont l'humain est le gîte<sup>56</sup>.

Cela rappelle que Michel Collot, commentant la « poétique de la Relation » chez Édouard Glissant<sup>57</sup>, définit l'écriture comme

54 Pierre Nepveu, « Préface », dans Hélène Dorion, *D'argile et de souffle* (anthologie), Montréal, Typo, coll. « Poésie », 2002, p. 22.

55 Questionnement de l'origine, l'exploration de cette « chute initiale de l'être dans l'existence » (Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 31) est une source de reconnaissance.

56 Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 36.

57 Pour Glissant, le paysage est un thème ainsi qu'un lieu où « faire comprendre certains traits du rapport au monde » liés à sa conception des champs littéraire, politique et philosophique (Michel Collot, « L'ouverture au(x) monde(s) », *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 376). Dans *Sous l'arche du temps*, Hélène Dorion met de l'avant les aspects politiques et heuristiques de la poésie en développant notamment le concept de *kosmos* en tant que cosmogonie du vivre (et de la matière dans l'univers) reliant les êtres et les choses dans une possible harmonie (Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 61).

une ouverture au(x) monde(s). Dans l'œuvre de Dorion, cette configuration d'un monde ouvert se fait sur le mode du creusement, d'un mouvement spiral convergeant vers ce « centre illimité » (*MG*, p. 64) tant désiré.

### Perspective et point de fuite

Cette réflexion sur le lieu du sujet au sein de la représentation et de l'énonciation nous invite désormais à postuler une dernière hypothèse. Le sujet s'avérant corps-monde, corps-texte, on aurait davantage affaire à un *centre de perception* qui articulerait la représentation, véritable *point de vue* de cette subjectivité. L'isotopie du centre est à cet effet utilisée conjointement à celle du regard dans nombre de poèmes. Pensons également à ce doigt posé tel un point au sein de la cartographie du vivre : « Sur la carte, ton doigt migrateur / écarte la poussière, des histoires » (*RL*, p. 26). Ce centre d'articulation correspond au *lieu d'énonciation*. La voix lyrique (« pulsation », « souffle ») opère avec l'eau en mouvement, sorte de tourbillon qui s'échappe au centre par une brèche :

Désormais le lac – le froid  
le rétrécit – ouvre la fente  
par où surgit la saison.  
[...]  
tandis qu'au centre, pareille pulsation  
des eaux enchâsse le naufragé.  
(*RL*, p. 23)

Ou encore :

Passé les dunes, la pente abrupte  
mène à la mer [...]  
Alors le Derviche, avec l'écume, avec le sable  
pénètre la mesure  
– l'univers, le rien –  
souffle comme il danse :  
secoue les draps de l'âme.  
(*RL*, p. 101)

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

Les cours d'eau se comprennent tel un miroir dans lequel se mire le sujet; circonscrivant son univers (le visage de cette subjectivité), tout en permettant une ouverture par la perspective (en ouvrant une profondeur de champ). Miroir d'un corps-voix, il recèle en son centre tourbillonnant une faille. Il y aurait décidément un *point de fuite* au centre de cet univers :

Il demande : par où  
le lieu qui n'est aucun lieu  
mais qui les porte tous.  
(*RL*, p. 95)

Cette strophe clôt un poème mettant en scène ce qui est « autour du Marcheur ». La structure du premier vers fait écho à celle du titre du recueil. À ce qu'il fallait faire (« Ravir ») on substitue un faire, une parole en acte (« Il demande ») alors que les deux points rejouent une fois de plus l'ambiguïté sémantique et syntaxique. Est-ce qu'*Il* demande par où aller (dans cet espace à arpenter) ou bien *Il* demande, par où (par où peut-il demander, parler, appeler, quel est ce lieu à partir d'où il interroge)? Ce fondamental « où » articule, dans le même sème, les deux versants de cette poétique du lieu : la représentation et l'énonciation. Ce lieu se donne comme une négativité dynamique; une absence, une brèche, soit le vide nécessaire au déploiement d'une voix et duquel surgit « tous » ces paysages.

L'univers de cette sphère en creux est bel et bien organisé par une tension qui tire tout vers son centre :

Entre toutes terres, le centre, la maison  
plus au centre, le jardin : sillons  
que tu racles, bêche de l'âme  
tirant vers toi le soleil  
les eaux de pluies sur les pétales  
à peine apparus. Au cœur de ce monde  
la chair noircie du nom, théâtre des choses

EVELYNE GAGNON

que tu livres aux vents. Quel oiseau naît  
de l'oiseau blessé? Tu refais ta demeure  
chaque jour, on imagine le sol  
sous la main, l'arbre haut des saisons  
le ciel planté dans la fenêtre, le geste superbe.  
(*RL*, p. 12)

Ce point d'articulation où convergent le dire et le vivre du  
sujet se révèle lieu vide donnant accès à tous les lieux, sorte  
de *trou noir de l'énonciation* indissociable d'une négativité  
dynamique :

On s'étonne de tant de vies  
pour s'emparer des choses  
vers quel sillon suis-je lancée  
dans quelle chambre noire  
remplie de fissures

Je regarde l'horizon immédiat  
qui arpente la chair  
les entailles dispersées en moi  
comme des raisons d'être passée  
enfouie dans une histoire  
d'amour et de disparition

Une particule d'ailleurs et d'autrefois; un désir  
provisoire de l'univers; un trajet possible du  
temps. Peut-être ne suis-je que cela.  
(*CT*, p. 117)

Le sujet intègre le vide (ici figuré par les larges blancs  
typographiques) dans sa parole comme autant d'élans  
vertigineux vers des possibles réactualisés. Il consent à  
cette négativité qui lui permet de se recommencer sans

## POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

cesse, de perpétrer le dire à même cet « obscur point de vue du corps comme histoire du désir. » (*HC*, p. 68) En définitive, ces « Lieux » semblent s'éclairer par le « chiffre trois » (*RL*, p. 103) évoqué dans le tout dernier poème du livre. Car il existerait « un monde en mesure / d'accomplir les vies innombrables » (*RL*, p. 103), ce monde du poème lyrique où la chair du sujet s'architecture à celles du monde et du langage. Un corps-texte qui réunirait en son sein le monde, l'art, la vie.

## Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [éd.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [éd.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [éd.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [éd.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [éd.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [éd.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [éd.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le Groupe Interligne [éd.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [éd.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [éd.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.