

Article

« Guy Lafond ou le recours à l'Être »

Noël Audet

Voix et Images, vol. 4, n° 2, 1978, p. 193-204.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/200151ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Guy Lafond ou le recours à l'Être

Guy Lafond a publié à ce jour quatre recueils, mais il n'occupe toujours pas la place que la qualité de ses poèmes devrait lui mériter. Caprice de la mode? Réticence devant une poésie exigeante qui n'est peut-être que l'effet d'une recherche sans concession? Il y a de cela sans doute, et aussi le fait que Guy Lafond ne recherche pas la publicité, se contentant d'écrire, lentement, comme on médite.

Né en septembre 1925, il aura d'abord une carrière de pianiste pendant plus de vingt ans et ne choisira qu'assez tard la poésie comme moyen d'expression principal. Il se rendra en Inde en 1956, «ce lieu de la découverte de l'Occident», dit-il, et publiera son premier recueil en 1958.

Chez ce poète remarquable, on ne relève aucune facilité, aucun vers qui ne soit longuement mûri et ce, dès son entrée en poésie. On peut le qualifier de poète «métaphysique» en ce sens qu'il prend en charge le lyrisme de l'Être présent/absent, la tragédie de l'existence. On remarquera également quelques couleurs surréalistes dans la façon de produire les images; Guy Lafond se trouve néanmoins aux antipodes de l'écriture automatique et du «mot en liberté» si cher aux surréalistes.

Les titres de ses recueils, d'abord, étonnent par l'étrange affirmation qu'ils contiennent. En effet, on attendrait d'un poète qu'il chante avec force la vie concrète, voire la jouissance de vivre, or en voilà un qui semble choisir la non-vie et privilégier une forme d'abstraction avancée. *Les Cloches d'autres mondes* (1977), son dernier recueil, répond au premier titre *J'ai choisi la mort* (1958), de même que *l'Eau ronde* (1977) renvoie à *Poèmes de l'Un* (1968) dans ce qui devient une recherche assez abstraite de l'unité. Il ne faut toutefois pas trop se fier aux titres dont Guy Lafond fait un usage dialectique, comme dans le reste de son écriture. *J'ai choisi la mort* contient ses poèmes les plus sensuels et une expression frémissante des forces de vie, toujours comme adossées cependant à «l'inextricable linceul!» Ce recueil se présente d'ailleurs en feuillets détachés dans l'édition de luxe, la couverture même étant manuscrite; c'est affirmer la précarité du vivre mais aussi celle du dire auquel est dénié, par l'aspect

matériel du livre, toute stabilité en tant qu'objet. On peut interpréter cette non-reliure d'une autre façon: les feuillets, comme Icare dont l'image revient souvent, peuvent être détachés de leur support (s'envoler), épinglés au mur, aux rayons d'une bibliothèque, dispersés « sans frémissement du Sens, du morne vol de plumes agitées par le cri et retombées » (Poème I). De plus, ce livre n'est pas paginé, ce qui renforce la tentation de l'épan-dre*. Et rappelons qu'il a été publié au Québec en 1958, bien avant tous ces essais pour inventer un support matériel original.

Je voudrais faire un rapide survol des thèmes de Guy Lafond avant d'en arriver à ce qui me paraît constituer le nœud de son écriture actuelle, à savoir l'équivalence définitionnelle ou ce que R. Jakobson nomme la « prédication équationnelle ».

* Les citations tirées de *J'ai choisi la mort* ne pourront donc pas avoir de références.

L'œuvre de Guy Lafond, et ce n'est pas un jeu de mots, se développe selon au moins deux aspects paronymiques de son nom, c'est-à-dire d'une part « le fond », entendez enfoncer, s'enfoncer, se noyer et tout le thème du non-espoir; et « fond » de fondre, « la fait fondre », soit le thème de l'eau, de l'amour, de la solitude irrémédiable... L'eau rendue « fonde », élément un, indistinct mais fermé par une césure, un cercle. C'est la disparition du sujet dans le grand tout, confondu et réduit à l'œil de la contemplation,

Car ta demeure est partout et nulle part
Toi dont le nom est Un¹

Le premier mouvement de *J'ai choisi la mort*² s'intitule « Icare », « fontaine d'élans et de dépassements » et le poète, dans ce premier recueil, traverse et reprend à son compte la mythologie grecque, en construisant une écriture à plusieurs niveaux. Beaucoup de poèmes commencent en effet par un vers qui en trace le programme. Ce vers est d'ailleurs suivi d'un deux-points et s'enchaîne pratiquement au premier vers du poème suivant, formant une trame logique. Par exemple, le début de quatre poèmes consécutifs:

D'abord le recul :
[...]
Puis d'un seul jet, l'envolée :
[...]
Alors, ferme les mains et les regards :
[...]
Mais viendra la guerre: ...

Ils indiquent bien un programme, mais surtout le mouvement de la pensée du poète que l'on peut retracer un peu partout dans les œuvres de Guy Lafond. Le recul ou « le pacte de l'Intention » accompagne une vision objective du monde, une volonté de prendre part, une violence. Puis vient le désir, l'envolée. Ensuite la concentration, « Narcisse dépouillé », la soli-

tude positive. Enfin arrive la chute, c'est-à-dire le désespoir ou plus justement le non-espoir, car l'aile est « ta force et ton étai ».

Mis à part le très beau poème liminaire, tout se trouve déjà inscrit dans le premier poème du recueil. Guy Lafond écrit :

C'est pour toi qu'un matin je suis monté par ce vide entre l'absence et le retour, et l'évanescence-lumière de la rosée. Adossé à la nuit, j'ai fait le jour à contre-sens et centrifuges d'angoisse, deux ailes sont mortes par-dessous la Mort.

On peut y lire une volonté, un désir même d'affronter la mort, puis cet étrange « Adossé à la nuit » qui ferme toute possibilité de retraite, et enfin la chute d'Icare comme un mouvement nécessaire, la transformation du désir en angoisse, la confrontation au réel dont l'opaque transparence coupe littéralement les ailes.

Le recueil au complet de *J'ai choisi la mort* s'organise en quatre sections (le quatre est un chiffre magique) dont les seuls titres reproduisent exactement le même mouvement intellectuel : la partie I s'intitule « Icare » ; la seconde « la Femme » ; la troisième « la Mer » ; et la quatrième « l'Archange ». Et chaque partie se compose de quatre poèmes, excepté la dernière, très courte, qui ne fait que poser un possible dépassement vers l'unité.

Nous sommes donc en présence d'une certaine narrativité, d'une structure thématique apparente qui sera de plus en plus effacée dans les recueils suivants. Ici pourtant le thème est porté par une syntaxe claire, et le désir comme la violence, l'amour comme le non-espoir se déploient librement le long de procédés rhétoriques éprouvés. Le poème III de la première section rend assez bien le ton général de cette première partie où la volonté triomphe, et les nombreux impératifs en constituent le trace linguistique :

Bois l'évanescence et mords le fond des coupes
 Reverse les tremplins et brûle les poèmes
 Car il faut éviter l'attrait qui t'accrochera !

Vide les crânes et mutile les cerveaux
 Piétine les dévotions par l'émiettement des
 cœurs
 Et l'extase ne jouira plus sur le ventre de
 l'idée.

Voilà l'édit du Calcul, le pacte de l'Intention !
 Signe, et les yeux rivés à la désormais vanité
 du nom, ouvre les ailes...

La seconde partie intitulée « la Femme » inscrit le désir aux confins de l'angoisse dans des poèmes d'amour qui se conjuguent tantôt au masculin, tantôt au féminin dans des rapports et des transitions subtiles. La sensualité s'y exprime sans contrainte, sauf la mystique qui la traverse.

Ainsi cette page commençant par les vers suivants :

Je suis envahie, et la chaleur se disperse d'une
vertèbre à l'autre jusqu'aux plus souterraines.

Tu es pris en moi, et je restitué par la bouche
des volcans et l'écartèlement suprême.

et qui débouche sur « l'Épiphanie du geste », « la Pâque invertie », le « Ventre » et « la Vierge ». Car quelques pages plus loin, la femme est décrite comme « l'Amante et la Mère, la Muse et la Prostituée ; par [elle] se noue la quadrature initiale ». Et c'est sans doute là, dans cette recherche d'absolu, de fusion des contraires, que naît la pulsion d'angoisse.

Il ne te suffisait pas d'une rectiligne tension du désir ! Tu me dévores pour un accomplissement où déjà j'étais noyé.

Et l'on voit que la troisième partie intitulée « la Mer » découle logiquement de cette position face à l'amour. La mer symbolique, ressemblant à celle d'Alain Grandbois qui « protège » et « condamne ». Le premier vers d'ailleurs ne se prive pas d'indiquer le sens du passage de la Mère-Prostituée à la mer : « J'ai préféré l'autre mer, inexorable et saline ! » Et de nouveau, dans les poèmes de cette troisième section, c'est le mouvement de repli, de concentration sur soi, où la mer revêt les attributs de la mère et inversement :

Sein flasque ! Multicolore aspiration ! Mesure pleine ! Lourdeur infinie ! Havre de mort ! O mère ballottante !

Je tends ma solitude entre tous les ports d'attache ! Et les continents à droite, à gauche, resserrent la toile !

Pas même une interstice à l'horizon, la soudure totale, pas même une interstice. Mais un regard peut-être, qui se perdra tamisé. Pas même un geste qui retient les étoiles, mais les presse aux affres du point ! L'incommensurable et le multiple en jonction.

Noces sans issue ! Femme enceinte, tu n'accoucheras jamais, mais dénombre la pleine tache du soleil et démarque la récession des horizons.

Il y aurait beaucoup à dire sur ce poème. La lecture psychanalytique s'y trouve déjà dévoilée comme en surface : c'est le fœtus avant naissance, déjà adossé à la fermeture de l'horizon, non pas bercé mais plutôt « ballotté », livré à son mal de mer(e), mort-né. Car elle n'accouchera jamais, peut-être parce qu'il y a la « pleine tache du soleil », figure dominante qui écrase tout de son poids négatif (tache). Et parce qu'il y a le multiple, le poète cherche à renaître dans l'unité (à la place du père, pourrait-on dire), malgré la division des eaux, renaître *un* comme il le dit deux pages plus loin, en se noyant dans le pluriel, « eaux ! me voici, MOI, prêt à l'enfoncement ». Le poète ne peut pas forcer la mer à accoucher, mais il peut la sommer, par l'interjection, de le recevoir en position de domination. Car voilà une noyade qui ressemble de trop près à un viol.

Suit un admirable poème (poème II) qui donne la parole à la mer. Le JE qui parle toutefois, embrayeur du discours, forme vide, représente plus que la mer; on peut y lire également la voix du poète en tant que sujet décrivant ses contradictions qui font obstacle à son désir d'unité.

Je suis quantité! En moi se glacent les qualités!

[...]

Je suis la division où mijotent les épaves et toute soustraction m'affecte d'une somme nouvelle. Chaque retrait est un chiffre en plus pour le mystère des additions.

Je suis la victime et le meurtre!

Ce troisième mouvement se termine sur une amorce du dernier intitulé «l'Archange». Déjà, en effet, le désir d'unité prend place à travers les images de l'œil et de l'étoile, et ce vers qui fait la transition:

Il n'y a plus qu'un centre nulle part qui profère la Lumière!

Et là enfin se trouveront réconciliés l'un et le multiple, le chiffre obsédant intégré de force au centre vide:

L'Étoile a six directions dont trois sont crucifiées sur trois: elle est au sommet comme à la base, une; à gauche comme à droite, double; au centre, l'Œil, vide comme la Mort.

Elle est assise sur le trône des neufs mouvements et des trois intégrations...

Je terminerai la brève lecture de ce recueil à quatre temps sur une des dernières pages qui s'écrit:

O MORT!

Je meurs à toi, car tu es l'Archange
de Lumière dont le verbe est

A-MOUR.

Liés par la typographie (les deux mots sont en majuscules) et par des équivalences phonétiques, les termes polaires sont également associés sur le plan sémantique, comme il apparaissait tout au long du recueil. L'amour égale la mort. Mais, par un étrange sursaut, le poète brise le mot amour et pose ainsi un «a» privatif devant ce qui devient le radical de mourir (a-mour). Entendons: la mort n'est pas la mort mais bien la seule présence réelle ou le seul objet médiateur du désir d'unité. Mais on peut lire également ce syntagme O MORT/A-MOUR dans le sens suivant: l'amour est la non-mort, n'est pas encore la mort, n'est que la mort en marche, d'autant plus que le mot A-MOUR est perçu par le poète comme une forme verbale, le verbe ou la progression de l'Archange de Lumière, symbole précisément de l'unité avidement recherchée. Il n'est pas gratuit de souligner que ce recueil coïncide avec un voyage en Inde qu'effectuait Guy Lafond pour s'initier au yoga, et l'on remarque vite que la mystique chrétienne subit le même traitement que la mythologie grecque, c'est-à-dire qu'elle se limite à nourrir le domaine symbolique, Guy Lafond évacuant toute religiosité dès le départ.

Les *Poèmes de l'Un*³, écrits de 1958 à 1963, publiés en 1968 seulement, dans une édition qui ne rend aucunement justice à la qualité des poèmes, poursuivent la même démarche avec un recul plus grand toutefois tant dans la recherche métaphysique du centre unique que vis-à-vis de l'écriture et des thèmes comme l'amour, la solitude, le temps, la mort, et l'événement qui s'inscrit justement entre deux néants et porte à lui seul le sens précaire du monde.

Dans ce second recueil, la contradiction pose de plus en plus nettement sa bipolarité, c'est-à-dire que le concret continue de grouiller dans son épaisseur opaque mais retient de plus en plus mal l'idée abstraite qui le dépare. D'où les psaumes, au sens littéral, à la gloire de l'unité parce qu'elle est fortement sentie comme impossible mais aussi comme déception fondamentale sinon fondatrice de l'être. Le premier poème « Invocation » produit déjà ce mouvement dialectique :

Toi qui d'un regard scindes l'ineffable en visions multiples de l'Un
Toi qui d'un seul pas brouilles les distances pour la joie des naissances accumulées
Toi qui sèmes la musique dans les plis de tes vêtements⁴

On voit le jeu et la fonction du singulier confronté aux pluriels, faisant même de la naissance un phénomène multiple dont les tentatives s'accumulent pour produire la naissance toujours différée. De même, dans les « Neuf Poèmes d'amour », on constate de nombreux échanges d'attributs entre le concret et l'abstrait comme en vue d'unir dans l'image ou le syntagme deux termes opposés sur le plan sémantique. Ainsi ce vers :

Chair où dépassent les soubresauts de l'idée, pourquoi te nourrir des éternels retours⁵ ?

Les mots « dépassent » et « soubresauts », décrivant des mouvements physiques et concrets s'appliquent à l'idée, alors que les « éternels retours », notion abstraite, sont attribués à la chair comme sa nourriture. En outre, cette bipolarité se retrouve même au niveau du moi qui se voit fragmenté en éléments étrangers l'un à l'autre ; et en lisant le poème 8 par exemple, le lecteur assiste à une recherche de soi quasi amoureuse, visant à réduire l'écart de soi à soi (ce poème se trouve d'ailleurs dans la série des « Neuf Poèmes d'amour »).

Je suis moi et quel autre.

Car je suis sans cesse là où je ne suis pas ; et ne suis pas celui qui est ici.

Où sommes-nous, moi et l'autre, à quelles distances fixés, et de quels pôles tendus ?

Est-ce la lumière qui dresse l'étoile, où dans sa clarté je suis nuit, et dans la nuit, l'étoile⁶ ?

Pourtant, comme le titre du recueil l'indique, l'unité sera atteinte mais au prix d'une solitude, d'une clôture et finalement d'un vide, lorsque tout signifie tout, lorsque le mot s'universalise et porte à lui seul tous les

sens. Il n'y aurait plus qu'un paradigme, celui de l'être/du néant. Les mots ne manifestent qu'une couleur de l'être, dit Guy Lafond, indiquant par là sans doute que les significations ne jouent plus par différence puisqu'elles désignent toutes l'existant. Et cette unité construite à force d'envols vers les hauteurs n'est guère plus supportable que la situation de contradiction. Car selon la philosophie des véritables initiés du yoga, l'unité n'est pas une position où l'on devrait tenir longtemps, parce qu'elle maintient en respect des forces qui menacent à tout instant d'éclater et d'emporter le sujet.

Le triple poème, sous le titre de «la Solitude», ne se comprend peut-être qu'en référence à cette recherche intérieure :

Qui est un, est seul !

Qui est un, est tout, mais il est seul.
Seul par ce tout qui n'est qu'un⁷ !

Or cette descente en soi parallèle au désir de naître, a pour effet le sentiment d'inclusion dans le tout, de dissolution et finalement d'impuissance du moi :

Je suis enclos.

Certes, l'appel est dru, incisif
une flèche en quittance d'arc
La trajectoire souple, ardente
le sang est une voie sûre.
Mais la cible... dites, la cible
vous la connaissez ?

Moi, je suis enclos
un élan, un trajet et
soudain une larme
pour me dissoudre soudain⁸.

Je ne peux, dans le cadre de cet article, que survoler plusieurs recueils. Remarquons simplement que l'ensemble des thèmes du premier recueil seront repris, approfondis, de même que la recherche sur l'écriture elle-même. Une recherche qui conduisait logiquement le poète à rejoindre une partie de la conception mallarméenne du monde et de la poésie. Dans la dernière partie de *Poèmes de l'Un*, intitulée à tort peut-être «la Muse métrique», on trouve en effet un «Hommage à Mallarmé» (p. 79) qui reprend, en les pastichant, les thèmes et la manière mallarméenne. Mais surtout le dernier poème qui pose l'équivalence entre la parole et l'être.

Quand enfin être et dire ont même consonance
La parole est au monde un silence profond
Un œil multiplié au regard se confond
Et tisse au jour obscur l'aveugle transparence.

[...]

Parce qu'enfin être et dire ont même plénitude⁹.

Et voilà l'unité, le silence : les mots ne parlent plus puisqu'ils sont le réel confondu.

Les deux derniers recueils établiront à la fois une continuité et une transformation des thèmes et de l'écriture. Nous nous trouvons bien en face d'une épure de poésie, c'est-à-dire la ligne mince extrêmement chargée, qui se concentre jusqu'à l'immobilisme, jusqu'à vouloir éclater. Le texte tend à se détruire parce que ressurgissent les tensions contradictoires posées telles quelles ou indiquées par une typographie en italique dans une sorte de contre-chant. Tout se passe comme si la poésie était en creux ; elle surgit, au dire du poète lui-même, entre les lignes qui n'en sont que l'amorce. Cette poésie ne viserait plus à construire l'effet poétique mais tendrait plutôt à suggérer, à mettre le lecteur sur la piste d'une telle construction. L'orchestre attaque la phrase musicale, donne la clef des harmoniques, puis se tait. C'est d'ailleurs entre deux silences que s'écrit *l'Eau ronde*¹⁰. Un des premiers mots du recueil : «le silence / jamais, inaudible, ne s'est tu¹¹», et le dernier mot : «*Le silence aussi se tait*¹²» indiquent le sens de cette recherche.

Mais on pourrait constater aussi que tout se déroule chez le lecteur, que c'est dans le silence prolongé entre deux émissions de voix que se «réalise» cette poésie, puisqu'elle est suspendue dès sa naissance, contenue, effacée, comme il était dit sur le plan thématique : Tu n'accoucheras pas.

La page 43 de *l'Eau ronde* livre très succinctement cet art poétique :

— *Trop tendre ton instant, il vit.*

Chaque phrase est une perte à l'infini.

Le poème est le cri feutré d'un gong de bronze mat.

Comme l'instant ne vit que par la fissure de la tendresse, la phrase ne s'ouvre à l'infini que par la suspension de son mouvement, c'est-à-dire quand elle se perd dans le silence, car c'est là que la charge du sens vient exploser. Quant au troisième vers, il définit un art poétique en le pratiquant : poème = cri, mais «feutré», c'est-à-dire transformé par l'écriture en vue de le rendre à la musique, de l'assombrir en filtrant les harmoniques plus violentes. La seconde image du même vers pose la même équivalence : poème = coup de gong, mais de bronze *mat*, c'est-à-dire dont les vibrations aiguës (la part du cri) sont étouffées — le *mat* jouant le même rôle que le *feutré*, en passant simplement de l'auditif au visuel.

Or je crois qu'il est possible de lire, dans ce mécanisme poétique, une opération de censure, au-delà de la recherche métaphysique et esthétique. Comme sur le plan thématique il y avait conscience aiguë des contradictions et désir-rejet de l'envol, sur le plan de l'écriture on retrouvera le même modèle du désir-rejet de la phrase librement déployée en ses rythmes. Le poète Guy Lafond lui tient la bride et préfère l'effacer dans sa course plutôt que de la voir lui échapper, parce que «Les paragraphes s'allongent à l'insu / de ton tressaillement¹⁴». Et c'est ici que l'on voit une fois encore que le fond n'est que, la forme. Cette phrase suspendue, ce

non-dit en creux proviendrait entre autres d'une grande violence, d'un trop vif besoin d'exprimer tous les aspects du réel à la fois, besoin qui prend peur et se feutre, s'efface. Car dans *l'Eau ronde*, la thématique de *J'ai choisi la mort* se développe mais en plus contrasté, avec une violence certaine qui surgit quand même ici et là.

— *Où je dois aller, là est mon séjour. Aimer est une agression.*

[Ce vers occupe la page 46.]

Ou bien cette étonnante mais grave définition du bonheur :

Ah, je hais ton bonheur, cette luxation du désespoir! (p. 51)

posant ainsi que le bonheur ne serait qu'une entorse à la cheville du désespoir. Même sens dans « L'espoir est une bouture malsaine » (p. 65). Ou bien la définition du corps par exemple : « Ton corps est un réseau de méfaits » (p. 53).

Mais allons plus loin dans la forme, dans la langue. Comme la contradiction devient trop tendue d'un mot à l'autre, risquant à tout moment de faire éclater ou de naufrager le poème, Guy Lafond ne peut chercher et trouver son équilibre que dans l'unité, la réconciliation des pôles contraires, et il y arrivera dans ce qu'il appelle une poésie de l'aphorisme mais qui me paraît plutôt une poésie de l'équivalence définitionnelle, posant de façon claire, et par la force de la syntaxe, une identité entre *a* et *a'*, entre un terme qui échappe et la définition qui tente de l'enchaîner.

Dans une première lecture, je ne comprenais pas le pourquoi de tous ces verbes « être », ces appositions, ces oppositions rapides par la magie d'une virgule ou d'un deux-points. Voici un poème caractéristique de cette écriture :

Parmi l'eau, l'onde.

L'objet est un pli de lumière;
l'ombre, son repli.

La servilité est un poids exaucé.

La beauté est ancillaire.

La parure, le sceau de l'authenticité¹⁴.

Premier vers : l'onde est posée en contradiction avec l'eau mais la définissant de façon métonymique comme son pli ou son mouvement. Deuxième vers : *a = a'*, prédication équationnelle, ou ce que l'on nomme simplement une définition. Définir, donner l'équivalent, processus métaphorique à son stade élémentaire, car le poète sent le besoin (le devoir) de préciser la direction de son vers et de son image. Troisième vers : autre équivalence où l'auxiliaire « être » est sous-entendu, remplacé par une virgule : *l'ombre = le repli de la lumière*. Équivalence encore, mais doublée d'un contraste. Quatrième vers : retour de la définition simple, *a = a'*. « La servilité est un poids exaucé ». Cinquième vers : encore une équivalence

qui définit la beauté. Elle « est ancillaire », elle est la servante d'une cause, d'une recherche. Dernier vers : équivalence toujours, dans laquelle l'auxiliaire « être » est sous-entendu, remplacé syntaxiquement par la virgule : la *parure* = le sceau de l'*authenticité*. Donc équivalence, doublée d'un contraste.

Et une lecture verticale, entre les lignes comme le dit Guy Lafond, nous dirait possiblement ceci : La beauté (entendons aussi l'écriture) est ma servante (ancillaire), mon esclave (servilité/exaucé), ne semble qu'une « parure » mais elle me constitue, me fonde dans ma seule « authenticité », me fait communiquer avec la contradiction de « l'objet » (ombre et lumière), car c'est l'onde qui donne forme à l'eau en s'y opposant, en la travaillant. Comme l'écriture me donne forme.

Voilà ce qu'il y avait sans doute à lire entre les lignes de ce poème. L'équation horizontale, dans sa rigidité apparente, masque plus ou moins bien les équations ou équivalences verticales, c'est-à-dire la partie tue, en creux, le silence essentiel qui porte la genèse de la signification. Et il y a des dizaines de poèmes construits sur ce modèle, si bien que l'on ne s'étonnera plus de lire, à la page 38 de *l'Eau ronde*, cette petite phrase qui indique la conscience que le poète prend de sa démarche particulière : « L'équation est un dossier qui m'incrimine. » Et il le dit en faisant une équation ($a = a'$), où il rajoute une culpabilité (m'incrimine). Poésie métaphysique donc, en ce sens qu'elle cherche à définir l'être, ce qui existe, à poser l'être en équivalence à tout être, d'où le sentiment aigu chez Lafond que tout est équivalent à tout, y compris que dire = être (fonction du poète) et que l'être = le dire (position philosophique mallarméenne). S'il y a culpabilité enfin, c'est parce que le poète a conscience de maîtriser son vers jusqu'à le casser, alors que certains lecteurs dont l'auteur lui-même auraient souhaité plus de lyrisme, d'où cette question obsédante dans la dernière partie du recueil « Mais qui m'annonce une lyre¹⁵ ? » et la réponse on ne peut plus claire dans le choix qui est fait : « À l'aube du silence gît une lyre¹⁶ ! » Entendons : le lyrisme est la partie tue du poème.

Équivalences. Phrase contenue, feutrée, effacée dans son cheminement. Langue tendant à l'immobile. Il n'est pas vain de voir ici encore un effet de la méditation transcendante sur la recherche parallèle de l'écriture, ou peut-être s'agit-il plus justement d'une seule recherche fondamentale ayant des effets analogues dans l'écriture et dans le vécu quotidien.

Même pour décrire le mouvement de la joie ou sa chute, la langue s'immobilise. Équivalence définitionnelle, répétition, ponctuation qui utilise surtout le deux-points ou la virgule pour marquer l'apposition ou la définition toujours. Témoin ce court poème de *l'Eau ronde* :

La débâcle d'une joie est le décompte
d'un dieu.

Sagesse : Dieu n'est pas ce qu'il est.

Sagesse sournoise, âme sommée.

La source est tarie : Dieu existe¹⁷.

Le dernier recueil, *les Cloches d'autres mondes*¹⁸, publié en 1977 également, contient sensiblement les mêmes coordonnées. La contradiction y pose sa tension à l'intérieur de la même image et le contrepoint en italique vient souvent marquer le changement de voix, c'est-à-dire une tension supplémentaire. On voit ce jeu de l'écriture dès les deux premiers vers :

Équinoxe à l'orée des pistes.
*L'aile est césure du ciel*¹⁹.

L'équinoxe est rabattue au ras des pistes. Premier contraste. L'aile qui permet de gagner l'espace en est aussi la césure, la coupure. Second contraste intérieur au vers. Enfin contraste d'un vers à l'autre et construction en chiasme. Autre exemple tiré d'un poème admirable :

Quand la grenade éclate, qui songe à l'étincelle ?
Dans le vin, quelle semence ? Dans le cri, où va l'oubli ?

*La couronne sertie de pierres est un joyau d'incendie,
aussi loin que l'eau, le vent*²⁰.

Après cette rapide traversée de l'œuvre de Guy Lafond, on comprendra peut-être mieux des vers comme ceux qui tirent avantage ou font sens à partir de la contradiction (et c'est un élément de son art poétique) :

*Mieux je sais, plus je mens, dit-il. Car le réel est un signe aboli, la trace du signe, la trace dans sa disparition. L'oubli dans le souvenir*²¹.

Comme le poème lui-même. Or, bien que le réel soit silencieux, soit le silence, seul le signe parle, et pour être, le poète parle même s'il sait qu'il ment, qu'il fait mentir le réel. Car l'auteur ajoute à la page suivante de façon plus claire :

C'est la voix, la braise du mot, dit-il, qui m'enfante. La mémoire est un mal tenace dans la phrase, l'escale bruissante d'une parole aveuglée.

Il serait bien tentant de faire une lecture lacanienne de l'inconscient et de la mémoire à partir de tels vers. Mais cela constituerait une toute autre histoire de Guy Lafond et de sa poésie en tant que surgissement du corps malgré toutes les entraves conscientes et inconscientes, où la notion d'Être perdrait sa majuscule... peut-être.

Noël Audet,
Université du Québec à Montréal.

-
1. *Poèmes de l'Un*, Montréal, Éditions Voltaire, 1968, p. 11.
 2. *J'ai choisi la mort*, Montréal, Éditions du Centre d'essai, 1958.
 3. *Poèmes de l'Un*, Montréal, Les Éditions Voltaire, 1968.
 4. *Ibid.*, p. 10.
 5. *Ibid.*, p. 14.
 6. *Ibid.*, p. 21.
 7. *Ibid.*, p. 34.
 8. *Ibid.*, p. 33.
 9. *Ibid.*, p. 89.
 10. *L'Eau ronde*, Poème, Montréal, Éditions Gueules d'azur, 1977.
 11. *Ibid.*, p. 12.
 12. *Ibid.*, p. 75.
 13. *Ibid.*, p. 53.
 14. *Ibid.*, p. 16.
 15. *Ibid.*, p. 65-66.
 16. *Ibid.*, p. 69.
 17. *Ibid.*, p. 72.
 18. *Les Cloches d'autres mondes*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, «Sur parole», 1977.
 19. *Ibid.*, p. 11.
 20. *Ibid.*, p. 15.
 21. *Ibid.*, p. 68.
 22. *Ibid.*, p. 69.