

Les yeux fertiles

Number 129, April 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64581ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2011). Review of [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (129), 181–198.

FRANCIS CATALANO

qu'une lueur des lieux, poésie

l'Hexagone, collection « L'appel des mots », 2010, 96 p.

MARIE-JOSÉE CHAREST

Rien que la guerre, c'est tout, poésie

Les Herbes rouges, 2010, 72 p.

CAROLE DAVID

Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles, poésie

Les Herbes rouges, 2009, 84 p.

DANIELLE FOURNIER

effleurés de lumière, poésie

l'Hexagone, collection « Écritures », 2009, 152 p.

PIERRE NEPVEU

Les verbes majeurs, poésie

Les Éditions du Noroît, 2009, 104 p.

Cinq finalistes au Prix de poésie
du Gouverneur général 2010,
cinq visions du monde, entre lieux et lumières

Sans être exactement de la même génération, ils ont tous une sérieuse expérience de l'écriture, et plusieurs publications derrière eux pour en témoigner. Tous, sauf une: probablement celle dont le nom nous est un peu moins familier que celui des autres... En effet, Marie-Josée Charest est la jeune auteure d'un premier livre qui s'est retrouvé parmi les finalistes de la cuvée 2010 au prix du Gouverneur général en poésie. Notable début! Commençons par elle.

Rien que la guerre, c'est tout, bien entendu, est un livre qui porte sur la guerre. Mais il ne traite d'aucune guerre en particulier, refusant d'aborder la question des motifs politiques, des balises temporelles ou des repères territoriaux. C'est plutôt l'absolu de la guerre qui est évoqué. Sur le plan de l'écriture,

l'esprit de réserve (c'est-à-dire le travail de filtrage ou de triage afin de conserver uniquement le précipité universel commun à toutes les guerres) fait partie de ce qui permet à l'auteure de donner une perspective élargie à son sujet et de lui conférer la pleine et terrible dimension des horreurs de guerre. Thématique toujours d'actualité malheureusement, et qui ne manque pas à quelques reprises de nous rappeler le légendaire *Dormeur du val* de Rimbaud, avec sa bien connue «bouche ouverte, tête nue», image également (et tout aussi malheureusement) classique.

Cette parcimonie du regard qui précède l'écriture ainsi que cette façon de travailler dans le sens de l'économie au moment de choisir les contenus continuent d'œuvrer à l'intérieur du recueil sur le plan de la forme, car c'est encore cet esprit de concision et de retenue qui guide le travail de Marie-Josée Charest. Quelques mots par ligne, tout juste. C'est ainsi que cette nouvelle arrivée dans le paysage de la poésie québécoise actuelle se dessaisit des principaux défauts des débutants: en faire trop, expliquer ou, pire encore, s'épancher. Ici, les horreurs se dessinent d'elles-mêmes sans qu'on ait besoin de les dire. La poète se contente de l'essentiel: «rien / qu'un homme / à un / ne puisse faire / par sa bouche / par ses mains / en résistance au corps // rien / qu'il pour / un autre / homme / ne ferait pas // tous les hommes / humains / pour un autre / humain / humain / ou rien qu'un / humain».

Par ailleurs, le texte donne des arrêts sur image, alors que l'arrière-pensée prend acte des effets et conséquences de la guerre, au milieu de paysages dévastés où la vie peine à se souvenir d'elle-même, avec une présentation des conséquences brutes et brutales du point de vue de ceux qui ont encore des yeux pour poser leur regard sur les sacrifiés. Des images de la barbarie, de l'insensé qui égratigne les consciences, et du vide multiforme qui vient avec. Tout ça dans une esthétique d'un dépouillement extrême qui rappelle un peu celle de Tania Langlais¹, avec plus de tordu dans la langue (inversions, répétitions, ellipses, sujets grammaticaux qui jouent à cache-cache) et de percutants raccourcis dans la syntaxe. Le dépouillement en question donne lieu à une poésie hachée menu et visuelle qui nous arrive un peu comme un vidéoclip, dense et punché, qui passe en coup de vent et nous laisse comme avec un grand froid au cœur.

Un vif intérêt pour le rythme (qui apparaît lui-même scandé par des coups de feu) et un évident plaisir à travailler les effets de sonorités (à travers les répétitions, entre autres) donnent au texte une dimension ensorcelante. C'est la façon

toute personnelle qu'a trouvée Marie-Josée Charest pour doubler de vitesse ses propres mots, en amplifiant l'émotion déjà suscitée par eux seuls. Cette fille sait jouer de poésie. Et elle le démontre encore en mettant en étroite relation deux aspects du texte : *l'idée du vide* – celui qui reste après le passage de la guerre rageuse et ravageuse : « rien que rien / à la place de tout », alors que « rien ne reste » dans un décor où « l'étendue du territoire » elle-même tend à disparaître – et *le vide formel* qui violente ce recueil dont on pourrait dire qu'il est lui-même troué, « des trous / avec rien dedans », un peu comme s'il avait été à son tour la proie des balles et des éclats d'obus. À cette différence près que les trous en poésie (et dans ce recueil, en particulier), ils n'ont pas « rien dedans »... Ils sont des trous-tremplins sur lesquels le lecteur prend appui, puis élan, s'élançant hors du texte sur les bases de tout ce qui n'est pas dit et qui reste en suspension dans l'imaginaire. Un premier recueil tout en réserve, néanmoins percutant, pour Marie-Josée Charest.

À ses côtés, aussi en lice pour ce Prix du Gg : Francis Catalano, avec *qu'une lueur des lieux*. Depuis la fin des années 1990, Catalano s'inscrit comme un poète libre qui refuse d'être enfermé dans les carcans d'une forme fixe. Ses livres sont exemplaires, en ce qu'ils façonnent chaque fois leur structure (micro et macro structures, c'est-à-dire structure du poème lui-même autant que structure de l'ensemble du recueil) de façon à servir le plus pertinemment possible le propos. C'est là une *belle liberté* qui honore ce poète dont le plus récent livre – qui, avant d'être finaliste au Gg, a d'abord été couronné du Grand Prix Quebecor 2010 du Festival international de la poésie de Trois-Rivières –, aborde justement ce thème de la liberté, sous plusieurs angles.

Le livre de Catalano *qu'une lueur des lieux* est un assemblage de textes résultant d'un *road trip* à l'américaine. Des « *Road Poems* », comme il les appelle lui-même. En partance de Montréal, de nombreux lieux ont été visités en roulant vers le sud, et d'est en ouest, sur le grand continent américain. À propos de ces nombreux lieux, le poète écrira : « Des villes se sont érigées sur des absences de ville. Des champs ont recouvert des absences de champ. Des déserts, des campagnes, tirés de leur sommeil par des rêves de vitesse récurrents et anciens. Tous les lieux qui habitent l'écriture de ces poèmes sont autant d'oiseaux sortis du cadre de leur vol, qui disparaissent chaque nuit par les alvéoles de l'air et reviennent à chaque aube sur un nouveau rameau. » (en quatrième de couverture) Autant

de lieux « nimbés d'une lueur crépusculaire » (en quatrième de couverture), d'où le titre.

Plus encore que dans le livre de Marie-Josée Charest, la poésie est visuelle. Et, à cet égard, l'efficacité du texte est remarquable. On voit tout, et parfaitement. Le circuit, la route, le décor, le panorama, comme si on y était, avec les sensations en prime. Et chose étonnante, pari audacieux et réussi, la saccade et le rythme changeants du vers (ou le souffle plus long et réflexif de la prose) arrivent à nous faire vibrer à l'exacte vitesse réclamée par la situation. De même, la façon d'énumérer les choses dans l'ordre où elles auront été perçues : l'enseigne du numéro de la route, « LA 89 », la forme des arbres aux alentours, « des cônes », le nom de ces arbres, « des pins des sapins », pour ensuite sans qu'on s'en rende trop compte donner progressivement accès à la dérive mentale vers les jeux de mots que ces derniers auront occasionnés, tout ça donne au lecteur l'impression d'être là, certes, mais aussi d'être là en *vacances*, avec l'esprit du langage qui s'amuse avec l'esprit des lieux.

Car la liberté voyageuse du poète atteint aussi le cœur du langage. Pas du tout comme chez Jean-Marc Desgent où ce sont davantage les structures verbales et syntaxiques qui sont mises à mal, mais plutôt avec une légèreté associative (principalement sonore) qui rappelle celle des humoristes comme Raymond Devos en France, ou Sol chez nous. Sans doute est-ce le fait de pouvoir naviguer à l'aise entre les différentes langues (Catalano, Italien d'origine et traducteur honoré par le Prix John-Glassco 2006) qui donne au poète l'aisance nécessaire pour créer entre les mots des liens originaux qui ne vont pas toujours de soi. Et puis partout, en chaque page pratiquement, ce même *plaisir musculaire* de la poésie, comme dirait André Spire². C'est ainsi qu'on aura droit à plusieurs jeux de mots créés par associations allitératives ou graphiques, comme ici : « chanter dans / les champs où adviennent le poème la bo- / hème le sème le rhème l'humus l'Homo sa- / piens », ou à d'autres sorties effectuées par simple et pur bonheur d'articuler des sons comme le ferait un enfant : « la... lon la laire lon la la », ou encore par contraction, comme ici : « La 495 L'AUTHOUREAU » où on reconnaît l'autoroute et le nom de famille d'Henry David Thoreau, écrivain américain du XIX^e siècle, transcendantaliste et naturaliste, auteur du célèbre et magnifique *Walden ou la vie dans les bois*. Une référence qui n'est évidemment pas fortuite et qui se veut sans doute un écho à l'esprit général (autonome, libre et souverain) du livre de Catalano, ainsi qu'à l'imaginaire typiquement américain sur lequel il prend racine.

D'ailleurs, les références littéraires (et culturelles, en général) sont présentes tout au long du parcours. On ira de ce Thoreau à Jack Kerouac, en passant par le *Minima Moralia* d'Adorno, entres autres. Et de la même façon qu'il n'y a pas de frontières entre les usages consacrés du langage et les plus insolites, il n'y a pas de cloisons non plus entre les auteurs nommés ou cités au passage. On passe des Américains à Adorno, en s'attachant moins aux précisions biographiques ou géographiques qu'à l'esprit qui en sous-tend le travail littéraire (et qui colle bien entendu avec celui de Catalano), de sorte qu'en plus d'un état des lieux physiques et des lieux du langage-en-liberté, on aura aussi une espèce d'esprit des lieux intellectuels. Pareil pour le tracé lui-même, c'est-à-dire pour le circuit de ce voyage dans les grandes Amériques, puisqu'il se donne de façon tout aussi imprévisible, sautant d'une page à l'autre en évoquant dans le désordre les villes de New York, de Québec, les paysages de Cuba, les chutes Niagara, le Saint-Laurent et San Diego. Pourquoi faire droit quand on peut faire détours? Le détour fait partie du voyage, et c'en est souvent la meilleure partie, dit-on...

[Q]u'une lueur des lieux de Francis Catalano est donc un livre principalement construit autour de l'idée de liberté. D'abord sur le plan conceptuel alors qu'une liberté géographique en constitue pour ainsi dire la respiration, ensuite sur le plan langagier alors que les mots et jeux de mots sont à l'aise partout, et pour finir au niveau d'une pensée qui a déjà dépassé le stade de la revendication de sa liberté, et qui l'exerce plutôt tout simplement.

Carole David faisait également partie des finalistes, avec son *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles*. À voir l'illustration de la couverture (une miniature de manuscrit médiéval représentant *Christine de Pisan écrivant dans sa chambre*), on comprend bien que le livre a choisi d'explorer une triple réalité: la condition femme, la modalité écriture et l'espace intime de la femme écrivain.

Le recueil est divisé en cinq sections dont les quatre premières portent des titres qui semblent sortis d'une autre époque, tout comme l'illustration de couverture. *Les pieuses domestiques*, *Icônes*, *Trois jours de pèlerinage*, *Études* et *Kitchen Song*. Mise à part cette dernière section (*Kitchen Song*) dont on voit, rien qu'au titre, qu'elle est différente du reste, la première des cinq sections (*Les pieuses domestiques*) est la plus longue. Elle consiste en treize poèmes d'une dizaine de lignes en moyenne, écrits autour de l'histoire de treize femmes au

destin singulier. Treize femmes (de lettres, le plus souvent) provenant de tous les coins du monde et de toutes les époques, mais qui ont en commun certaines souffrances, comme celles d'avoir été mystiques martyrisées, d'avoir été mal aimées, d'avoir élevé des enfants à charge sans aide familiale, d'avoir été victimes de maladies incurables, d'avoir été internées ou d'avoir fini par s'enlever la vie. Il faut sans doute plus qu'un minimum de culture pour débroussailler tout ça, associer les noms de femme aux vécus correspondants (ou sinon avoir la patience de compléter la lecture par des recherches assez minutieuses), afin d'apprécier pleinement les poèmes de David qui sont truffés de petits clins d'œil biographiques. Autrement (la poésie est un genre littéraire qui le permet aussi), on peut tout lire en se contentant de voguer sur l'impression générale : curiosités, lourdeurs et grands malheurs. Finalement, cette première partie aura servi à mettre la table pour ce qui suit : la section *Icônes*.

Dans *Icônes*, c'est la vie domestique (des femmes, évidemment) qui retient l'attention. Dans le premier poème de cette deuxième section, on est avec Sylvia Plath et Ann Sexton qui « se demandent // s'il faut être hantées par la vaisselle et les draps / pour écrire des poèmes [...] sur les boîtes de macaronis, les préparations / pour gâteau ». Aux yeux du lecteur, les choses se passent un peu comme sur un double écran de cinéma : d'un côté quelques figures féminines du passé, et de l'autre, pareilles à elles, la poète d'aujourd'hui qui s'émeut sur les traces de celles-ci, puis choisit posément *de ne pas ouvrir le gaz de la cuisinière*. Cette petite section comporte trois poèmes seulement. Sept pages. Mais cela suffit pour comprendre qu'on assiste à une espèce de contraction des biographies, où les époques et les lieux sont transcendés, et qu'on ne retiendra plus d'eux que l'intemporalité de l'histoire qui se répète autour d'une constante : le malheur des femmes.

Alors, pour la cause, on s'offrira *Trois jours de pèlerinage*. Ici, la poète se réapproprie (bien que très brièvement, elle y reviendra plus longuement à la fin) son « je » féminin pour lever un peu le voile sur sa réalité à elle, parallèlement à celle des grandes femmes de l'histoire. Elle écrit : « Minuit, pleine rage, je parcours les allées du marché. / Il n'y a ni carrosse, ni citrouille, ni cow-boys / sur leurs grands chevaux pour me redonner vie / (Sam Shepard a disparu). » Étant donné cette absence d'hommes dans le décor, c'est encore vers la réalité-femme que se tourne la poète pour converser. Elle dialogue alors avec Alda Merini (grande poète italienne contemporaine, récemment décédée, gravement limitée par de longs épisodes

de maladie mentale qui l'empêchent d'écrire). Elle l'interroge : « je demande à Alda si mon corps / est à la hauteur de la poésie ». Comme s'il fallait au corps une force, une vitalité quasi surhumaines (lire *surféminines*) pour supporter (et continuer à vivre en dépit d'elles) les souffrances mises en circulation par l'esprit du poème. Et plus particulièrement lorsqu'on est « femme, les chevilles attachées aux poignets // (comment écrire à quatre pattes?) ».

Kitchen Song, la dernière et la plus longue section du recueil (seule partie en prose, à part un poème écrit en vers en hommage au poète américain Richard Brautigan qui, à l'instar de plusieurs femmes du recueil, finit suicidé), apparaît à la fois comme une réponse et une suite à *Icônes*, en ce qu'elle semble correspondre à l'aboutissement du rétrécissement progressif de l'univers macrocosmique majoritairement féminin présenté jusque-là, dans les quarante-quatre premières pages. C'est-à-dire que c'est dans cette dernière section que, après un long détour, la poète reprend le ton emprunté dans le poème liminaire et revient à elle pour évoquer une « réalité magique et domestique », peuplée, voire encombrée, par l'emmêlement des repères biographiques de ces nombreuses femmes qui ont répété à l'avance (et sans le savoir) l'histoire personnelle de la poète.

Ce qu'on doit retenir de tout ça, la poète le dit en clair : « Dans ma coiffure nid-d'abeilles sont dissimulées toutes les névroses modernes. » « La commode, la coiffeuse, la cage sont mes seuls repères dans cette histoire de la poésie. » Comme si l'histoire de la poésie se jouait moins dans l'enceinte de la littérature elle-même (comme c'est le cas dans le travail des hommes) que dans les conditions domestiques vécues par les femmes qui en ont été prisonnières. « [V]oici mon œuvre passée à tabac entre chant et suicide », dira la poète qui accuse la terrible présence « entre [s]a voix écrite et [s]a voix réelle, / [d'un] dragon de soi ». Car la vraie domesticité de toutes les femmes poètes de l'histoire aux prises avec cette souffrance inhérente à l'esprit du poème, leur vraie maison au fond, l'histoire la connaît trop bien. Elle est celle que la poète exprimera en ces termes : « j'ai la haine de mon corps / (cicatrices, abandons, blancheur), j'ai hâte d'en finir ; / qu'on me donne la peau d'une comédienne, / que je puisse décliner les classiques [...] qu'on me redonne ma cuisine, ma tête suspendue [...] que je puisse passer / du monde visible au monde invisible, / déposer ma langue sur un crochet, / crier enfin : "Je suis rentrée à la maison!" »

Avec *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles*, on assiste à la représentation sensible d'un nouvel âge du féminisme, loin cette fois de la révolte hargneuse des années 1970 contre le patriarcat, mais plutôt empreint d'une sororité qui réconcilie les femmes autour de l'empathie et de la compassion suscitées par les vécus troublants qui ont visiblement transcendé les lieux aussi bien que les époques et qui malheureusement restent aujourd'hui, dans bien des cas, communs à la condition de la femme écrivaine.

Pierre Nepveu, pour sa part, est loin d'en être à sa première histoire avec les Prix du Gg. Deux fois lauréat en 1997³ et en 2003⁴ dans la catégorie poésie, et une autre fois dans la catégorie essai en 1998⁵, Pierre Nepveu a donc produit plusieurs œuvres qui ont été retenues à ces Prix du Gg. Cette fois en 2010, c'est son livre *Les verbes majeurs* qui fut sélectionné. Quelques pages de commentaire critique ont déjà été consacrées à ce beau recueil, dans un numéro antérieur de *Mæbius*⁶. C'est pourquoi nous n'en reparlerons pas ici.

Au bout du compte et des délibérations, c'est Danielle Fournier qui devient la lauréate de ce Prix du Gg 2010 en poésie, pour son livre *effleurés de lumière*. Danielle Fournier, maintenant directrice de collection aux éditions de l'Hexagone, publie depuis 1983 des poèmes de plus en plus beaux, et ceux de son dernier opus sont tout simplement magnifiques. L'écriture est généreuse, comme cela se fait rarement en poésie (mais comme Danielle Fournier le fait, elle, à son habitude). L'ensemble du recueil cumule plus de cent trente pages de poèmes, sans aucune subdivision. Une voix-fleuve que celle de Danielle Fournier. Mais au-delà de la quantité de pages, c'est surtout la circulation d'une émotion d'une ampleur incroyable (qui suinte par les pores de chacun des poèmes) qui confère au texte cette fascinante impression de présence. La poésie est habitée.

Une ville (invisible, imaginée) devient personnage. Un personnage, avec parties du corps comme il se doit, et présences inopinées comme il en va dans une vraie ville. Soie est une ville féminine, un personnage féminin qui parle, « décore de pierres son cou et sa bouche » et formule des phrases qui s'accumulent au point de couvrir les épaules de la narratrice (narratrice qui elle-même prend un nom de ville à l'occasion : *Florence*). Belle image d'un alter ego de l'auteure, que cette *Soie* double de soi, qui permet de s'exprimer du plus profond sans le faire du dessus, et surtout pendant que le dessus parle

d'autres choses. Dans le texte, les paroles prononcées par *Soie* sont en italique et *Soie* a beaucoup à dire au sujet des mots et du langage. Selon *Soie*, les mots (comme les vivants) ont un parcours. Ils « vont à l'âme, d'autres à la musique, s'enfuient pour se perdre, débarquent sur des rives qui calment l'infini », « ils s'introduisent, texte de la chair et de l'univers paralysé, passé ou avenir, présent dans cette ville étrangère qui est la leur », « ils avancent en eux-mêmes, affrontent des peurs qui ne leur appartiennent pas et auxquelles ils se mesurent », « ils cherchent la lumière sur les murs, et les lettres jamais postées // le sens du monde », « afin qu'à travers eux, le Verbe soit // comme si c'était la première fois ».

Tout ce qui sort de la bouche de *Soie* représente un formidable plaidoyer en faveur du langage poétique. Mieux, une levée du voile sur les mystères de l'écriture, et un véritable art poétique en soi. Rien d'autre qu'une intense et très viscérale promiscuité avec les mots ne pouvait donner lieu à un tel anthropomorphisme du verbe et de ses modes de fonctionnement. Sous la plume de Danielle Fournier (et par la bouche de *Soie*), les mots deviennent (eux aussi, tout comme la ville) des personnages. Ils deviennent des « ils » avec des mains, des doigts, des lèvres, une peau, une nudité, un souffle, un regard, des nerfs, des os, un dos, un visage... Ils attendent, agissent, se déplacent, regardent, cherchent, « greffés à l'écho possible d'un lieu où séjournerait l'écriture ». Une des forces et beautés du recueil tient à ce que chacun des passages en italique (où *Soie* prend la parole) répond subtilement à la narration des émotions évoquées dans les lignes qui précèdent (qui pourraient à elles seules constituer un très beau recueil), et ce, avec une sollicitude des plus prenantes.

Devant cet éclatement des provenances et des entités parlantes qui, si on lit distraitement, semble donner lieu à un joyeux chaos où prolifèrent une quantité d'images qu'on dirait tout droit sorties d'un rêve, on pourra avoir l'impression d'une œuvre extrêmement étrange. Un peu comme un film de Jodorowsky. Ou on pourra en avoir le tournis, comme avec une pièce de Ionesco alors que tout le monde parle, monologue dans sa bulle, sans égard pour ce qui se dit autour. Et pourtant, à un autre niveau (et comme chez Ionesco, d'ailleurs) tout se répond. C'est là un des mérites du texte de Fournier, qui réussit à créer l'harmonie dans la disparité. Et encore : une double disparité. Car, d'une part, il y a disparité (apparente) des personnages qui, en plus d'être inventés et de posséder des contours indéfinissables, tiennent des propos eux-mêmes (apparemment) disparates et isolés : « Soie, farouche,

n'entre dans aucun monde», dira la poète à sa défense; et, d'autre part, disparité sur le plan du flux verbal puisque ces personnages disparates, qui nagent dans une hybridité générale de la forme, évoluent par le biais d'une écriture qui s'organise selon deux modalités antithétiques: l'ampleur du souffle et son généreux déploiement sur cent trente pages de poèmes, et la retenue caractéristique de plusieurs phrases ou bouts de phrases auxquels il manque la fin, et parfois beaucoup plus que la fin.

Évidemment, la voix de *Soie* parle depuis (et tout à fait dans) l'esprit de la poète qui transcrit ses contenus. Et si la voix de *Soie* vient à se manifester, c'est d'abord que la poète s'avoue «exaspérée par les mots des hommes, [et qu'elle] implore maintenant ceux des oiseaux – Soie s'entretient avec eux». On accède donc à travers les paroles de *Soie* à une vision supérieure des choses du monde, exposée avec «des mots de montagne, des mots hauteurs». Mais ce n'est pas que ça. Car la création par la poète de cet alter ego est si juste et leur lien si symbiotique qu'on assiste par moment à la résultante de leur fusion/union en un unique elle: «ni Soie ni Florence ne connaissent la haine; impénitente, elle demande qu'on éveille son corps de l'obscur et qu'on l'offre à la Vérité du Verbe // le miracle de sa peau», ou encore: «qui est Soie quand Florence se regarde dans le fleuve qui se jette à la mer?» Avec pour conséquence, une véritable dilatation des identités. Et en même temps que *Soie* devient dépositaire de tout ce qui est trop difficile à porter pour la narratrice, on devine que c'est *Soie* elle-même qui est l'instigatrice des émotions lourdes: «j'affronte la peur, sa peur, sans savoir ni de qui ni pourquoi me vient cette peur; dans le jour, le lui offrir // à elle // je m'arrache d'une ville // tétanisée». On reconnaît là des thèmes depuis longtemps chers à Fournier (et à l'art en général, bien entendu), alors que quelques passages peuvent rappeler certains textes antérieurs de l'auteure, comme par exemple ce: «sais-je seulement ce que je suis?» qui n'est pas sans faire penser au très touchant *Ne me dis plus jamais qui je suis*⁷.

[E]ffleurés de lumière est un livre d'une immense et d'une omniprésente sensualité: «ici, ailleurs, je cherche non seulement l'écriture, mais aussi la vie – surtout la vie // la vie et uniquement l'écriture de l'amour». Le seul fait d'énumérer avec autant de raffinement les qualités physiques (inventées) des entités-villes-personnages (inventées aussi) vient clairement satisfaire et nourrir ce besoin de sensualité. Et c'est là que le titre *effleurés de lumière* trouve son origine: dans la délicatesse et l'euphorie des sens transformées en lumière.

Car il s'agit là d'un livre qui se veut résolument heureux. Pas béatement heureux, plutôt heureux à force de lucidité et d'effort conscient consenti, accroché au « côté ensoleillé de la raison ». « Soie attend que le visible se montre à elle, qu'il se présente simple, humble; enflammée, elle se déplace entre les lettres marquées de rouge, ne s'arrête pas, tourne sur elle-même, cherche ce qu'elle ne peut plus voir // ce mot *bonheur* ». Une grande réussite, un livre parfaitement envoûtant qui nous conduit dans les hautes sphères d'une vision du monde très personnelle, à laquelle seul l'art pouvait donner accès. La voix de Danielle Fournier, assurément une de celles qui comptent dans la poésie actuelle au Québec.

Monique Deland

Notes

1. Les derniers titres, surtout : *La clarté s'installe comme un chat* (2004) et *Kennedy sait de quoi je parle* (2008), tous deux publiés aux Herbes rouges.

2. André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, Éditions Vanni-José Corti, 1949. Réédité en 1986 chez José Corti.

3. Pierre Nepveu, *Romans-fleuves*, Éditions du Noroît, Saint-Hippolyte, 1997, 93 p.

4. Pierre Nepveu, *Lignes aériennes*, Éditions du Noroît, Montréal, 2002, 112 p.

5. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Éditions du Boréal, Montréal, 378 p.

6. Monique Deland, « Les pouvoirs majeurs de l'esprit humain », in *Mœbius*, n° 125, 2010, Montréal, p. 155-161.

7. Qui rappelle le très touchant *Ne me dis plus jamais qui je suis*, Éditions Trois, collection « Opale », Laval, 2000, 96 p.

PIERRE SAMSON*Arabesques*, roman

Les Herbes rouges, 2010, 507 p.

En lisant *Arabesques*, le nouveau roman de Pierre Samson, il est impossible de ne pas penser à *L'immeuble Yacoubian*, d'Alaa al-Aswani (Actes Sud, 2006), immense succès dans tout le monde arabe : les deux livres aux trames multiples placent leurs protagonistes dans un seul bâtiment qui doit être compris comme le vestige d'un temps révolu. On saisira mieux l'originalité du roman de Samson en se rappelant brièvement l'œuvre de l'auteur cairote. Chez ce dernier, l'immeuble est occupé par quelques survivants de l'ancienne aristocratie richissime de l'Égypte, en plus d'intellectuels, de laissés – pour – compte, de beaucoup de serviteurs. Ce microcosme de la société égyptienne en reflète les travers : ainsi, le fils du concierge, jeune homme ambitieux qui a brillamment réussi à l'école, se voit refuser l'accès à l'académie des forces policières à cause de ses humbles origines. Frustré, il se rapproche des intégristes musulmans. Dans son livre, A. al-Aswani touche à ce qui est corrompu : la religion, la politique, le sexe, le terrorisme, l'amour. Les scènes et les personnages du roman, reprises dans un film réalisé par Imad al-Din Adib, sont connus partout dans le monde arabophone, et pas seulement en Égypte. La précision dans les détails, la dénonciation du pouvoir de l'argent qui engendre sa propre logique, l'impuissance de l'individu devant l'appareil bureaucratique, vermoulu jusqu'au dernier fonctionnaire, la vénalité des hommes et la faiblesse des femmes, tout cela est concentré sur environ quatre cents pages ou trois heures de cinéma. Cette œuvre et l'auteur sont devenus une sorte d'étoile du matin. Al-Aswani décrit sans ménagement les grandes catastrophes et les mesquineries dont personne ne parle, parce qu'il faut les taire si l'on ne veut pas perdre pied dans la vie quotidienne.

À première vue, *Arabesques* de Pierre Samson met en scène un immeuble aussi labyrinthique que celui situé au Caire, avec autant de personnages, provocants et convaincants, que ceux d'al-Aswani. Chez Samson aussi, les trames narratives se chevauchent, se croisent, se touchent brièvement pour (en apparence du moins) s'éloigner par la suite et établir des récits indépendants. Une première différence, cependant, par rapport à l'œuvre de l'auteur égyptien : l'immense maison, dont l'existence est chaudement contestée par des gens d'affaires véreux et des profiteurs professionnels, *pourrait* avoir

existé quelque part sur la rue Notre-Dame, dans le quartier Hochelaga, à Montréal, alors que l'immeuble Yacoubian est bien réel. Les habitants de la maison montréalaise, aussi farfelus, bizarres, attristants, pathétiques ou émouvants qu'ils soient, nous semblent étrangement familiers : nous en avons rencontré dans d'autres livres québécois modernes. Soit dit en passant : Samson tourne délibérément le dos à l'œuvre de Michel Tremblay, tout comme le réalisateur de *Yacoubian* l'avait fait avec les films à la Omar Sharif. Le souffle plus ample et constant d'*Arabesques* est à l'opposé de celui qui anime les romans de l'écrivain du plateau Mont-Royal.

Mais laissons là, pour le moment du moins, rapprochements et comparaisons. Il est peu probable que Samson ait voulu se faire l'émule de qui que ce soit, car ce livre, très personnel, est immédiatement identifiable par sa langue, son style, sa construction, sa façon de raconter des histoires. Pour aller au plus court, disons qu'il s'agit d'un auteur à la plume qui le rend unique sur la scène littéraire du Québec, comme en font foi ses romans antérieurs : *Le Messie de Belém*, *Un garçon de compagnie*, *Il était une fois une ville* et *Catastrophes*, écrits entre 1996 et 2007, sans oublier son essai autobiographique *Alibi*, publié en 2000.

Une construction complexe

Pour se faire une idée de la façon particulière avec laquelle l'auteur procède, il faut regarder la table. Il aurait été important de la placer au tout début du livre. La raison en est simple : puisque les chiffres des chapitres ne se suivent pas, le lecteur s'attend à des trames narratives morcelées. Ainsi, le 2.0 est précédé du 1.2, et suivi du 1.3. Le 3.0 se trouve entre le 2.4 et le 2.5, auquel succèdent les chapitres 2.5.0 et 2.5.0.0, ce dernier suivi d'un autre 2.5.0 et un nouveau 2.5 qui, lui, précède le 1.15. Le chapitre-clé, d'après la numérotation, est le 0.0, coincé entre le 2.8 et l'unique 7.0. Un jeu ? Non. Samson fait beaucoup mieux que cela. Ce qui semble indiquer un tempérament ludique cache en réalité un esprit qui préfère la construction complexe mais jamais bancale, savamment et méticuleusement assemblée. Rien n'est laissé au hasard. Les narrateurs changent non seulement de voix, mais également d'optique au fil des trames. Rien dans *Arabesques* n'est incongru, le récit suit sa logique des personnages. Si le chapitre 0.0, *Le Divin Escalier*, avait fait figure de prologue, il est à peu près certain que le lecteur aurait été fortement dérouté. Car cet escalier en colimaçon, pivot autour duquel se situent les appartements, les couloirs, les chambres, représente,

littéralement, l'«axe de l'histoire», voire son âme : «je respire, je pousse, je grimpe vers où me mène l'aventure humaine. Je suis Mémoire [...]. Je suis âme, je suis cœur et ventre, je vis tant qu'on m'alimente et me chérit. Je dévoile mon secret à qui est prêt à l'entendre [...].» On pourrait rapprocher la complexité de l'immeuble samsonien à une gravure du Piranèse, sauf que, chez l'artiste italien, les escaliers, les couloirs, les portes ne donnent sur rien, s'arrêtent en plein parcours, se font absurdes et cauchemardesques, à l'image d'un rêve fou créé par un succube s'amusant à triturer les méninges de sa victime. Chez Samson, le titre même du roman nous indique que nous sommes dans un bâtiment labyrinthique, construit comme le dessin d'une céramique andalouse qui, multipliée, dégage une impression d'apaisement. Toutefois, si l'observateur en suit une seule ligne, il se perd dans le dédale d'autres fils qui interrompent, brisent, tentent de déstabiliser le regard. Allons voir plus en détail de quoi il s'agit.

Des récits sous forme de poupées russes

Si on fait abstraction des digressions intercalées, soit entre les différents fils narratifs, soit à l'intérieur de ces mêmes trames, sept romans distincts émergent dans *Arabesques*, tous racontés par des personnages différents, mais qui se répondent et s'interpellent.

1) L'escalier n'est pas un simple ouvrage d'ébéniste. Sur ses rampes, ses contre-marches, on retrouve des symboles qui peuvent être lus à la manière d'une bande dessinée, racontant *in nuce* l'histoire tant de l'immeuble que celle de ses habitants, ceux du passé comme du présent.

2) Nous sommes accueillis par Pacifique, «Pax» pour les intimes, écrivain-cerbère qui veille sur l'acceptabilité des visiteurs. Fêré de mots rares, inhabituels, entouré de dictionnaires, d'ouvrages spécialisés, il bloque l'accès aux intrus, aidé en cela d'un colosse mentalement retardé (Gabriel, un ange sans ailes, qui a eu le malheur de tomber du balcon quand il était tout petit. S'est ensuivi une fracture du crâne, avec «anoxie de courte durée»; de son accident, il garde une «jolie chéloïde»). Un autre adjudant est le curé Bourbonnière qui, sous ses apparences trompeuses de bonhomie, juge sévèrement les visiteurs et fait partie du cercle des *Sages*, qui, ensemble, décident si un prétendant à un logement sera admis ou non dans l'immeuble.

3) Youssi, fruit d'une relation incestueuse entre (demi-)frère et (demi-)sœur, est l'envoyé spécial des spéculateurs et représente le serpent se glissant dans la forteresse afin de la

miner de l'intérieur. Puisqu'il descend en ligne directe de résidants respectés, il peut réclamer son droit de récupérer la place que son père aurait pu revendiquer. Youssi est un carrefour où se croise le bon et le mauvais héritage de toute cette faune, issue non pas du même moule, mais appartenant à la même catégorie d'individus : vagabonds, aventuriers, reclus, hystériques, autistes, génies, fous. Ils sont tous des êtres d'exception qui refusent de vivre dans le présent. Ils rejettent la « normalité », proclamée par le monde extérieur.

4) Édith, couturière et parque, prend une seule fois la parole. Elle émet un jugement favorable à l'égard de Youssi, « l'intrus ».

5) Margot, la mère de Youssi, en veut à la communauté entière pour ne pas lui avoir porté secours lors de son aventure avec Bastien, son unique amour, qui a été éloigné, voire caché dans une enclave francophone de l'Ouest canadien. Les tirades haineuses de Margot révèlent une âme torturée, sa souffrance muette et constante, qui ne connaîtra jamais le baume de la consolation. Margot sera la pièce maîtresse dans le jeu de Youssi, puisqu'elle trahira les autres et se fera justice, au prix de son existence.

6) Vitaline, tout comme Édith, n'intervient qu'une seule fois dans le roman. C'est la doyenne de l'immeuble, la résidente la plus redoutée aussi, puisqu'elle perçoit le caractère de Margot ainsi que celui des autres femmes (Lucille, Yvonne) : « Sa personne [Margot] exsude la ruse comme une vieille plaie le pus et, liée à une incommensurable candeur violée par la vie, sa rouerie résultera en une rancœur inextinguible. [...] J'y lis la haine, bien entendu, et quelque chose de plus troublant : la naissance d'une vengeance. »

7) Sans tenir l'un des premiers rôles, Louise, « liseuse de nuages », traverse tout le récit. Génie sombrant dans la folie, elle identifie Youssi comme celui qui appartient de plein droit au clan des habitants de l'immeuble. Peu après sa rencontre avec le jeune homme, elle se suicide.

Voilà l'essentiel de l'armature du roman. S'y greffent des digressions, annoncées par l'auteur dans une citation tirée du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne et qu'il vaut la peine de reprendre : « Incontestablement, les digressions sont la lumière du soleil ; elles sont la vie, l'âme de la lecture ! – débarrassez-en ce livre, par exemple – autant vous débarrasser du livre avec elles ; – un hiver froid et éternel régnerait à chaque page. » Cette défense de la digression, qui constitue la nouveauté du roman britannique du XVIII^e siècle et le charme de l'écriture sternienne, est un avertissement à saveur

pédagogique au lecteur. En effet, sans les excursions dans l'ailleurs, loin de l'immeuble, comme le récit de Bastien sur son aventure en Asie, *Arabesques* perdrait son éclat et le plaisir de lire un récit bien ficelé. Cette inclusion particulièrement jouissive aurait pu être continuée, seule, et constituer au moins une sorte de novella, genre peu prisé des littératures de langue française par ailleurs. Mais Samson, en conteur né, freine son élan, laisse le lecteur sur sa faim, tout comme Sterne: passionné d'enchevêtrer les fils conducteurs de ses récits, tirant ici, lâchant là, Samson tient au bout de chaque doigt ses créations/créatures, les fait bouger non seulement à sa guise, mais réussit à conférer au texte une dynamique inhérente qui pousse les actions en avant, tant au singulier qu'au pluriel.

On le voit, *Arabesques* poursuit un but très différent de *L'immeuble Yacoubian*. Samson ne dénonce à peu près rien sur le plan sociopolitique. Ses personnages ne portent pas de jugement sur la condition de l'autre, mais sur les travers de l'être humain. Contrairement à ceux d'al-Aswani, ils n'invitent pas le lecteur à prendre position face à l'injustice sociale, pourtant présente tant en ce qui a trait à leur « communauté » qu'à ceux qui se trouvent *extra muros*.

Quelles actions? Quel but?

Tout écrivain qui se respecte, veut changer chez son lecteur la perception d'une problématique particulière. Dans *Arabesques*, cette dernière se résume à celle de la mémoire (qui comprend la question de l'identitaire, une constante dans la littérature québécoise depuis une bonne décennie) en opposition à un « progrès » mal compris, ignorant et abêti, promu et soutenu par des cliques de profiteurs, de mèche avec une mafia gouvernementale. Les uns comme les autres n'ont qu'une chose en tête: faire de l'argent, et vite, détruire ce qui s'oppose à leurs plans, ne reculer devant rien afin que les bulldozers abattent les dernières forteresses de l'adversaire. Ils y arrivent, n'ayez crainte.

Que Samson ait choisi le vieil immeuble dans Hochelaga comme cas emblématique de cette lutte entre mémoire et progrès, ne tient pas du hasard. Issu lui-même de ce quartier populaire, il a très tôt compris les enjeux politiques de la direction qu'allait prendre le Québec. Comme beaucoup d'autres intellectuels du pays, l'écrivain s'est d'abord réfugié dans l'ailleurs, dans son cas, le Brésil. Les questions sont posées: comment se fait-il que le Québec, pays riche, glisse inexorablement dans un marasme intellectuel, dans l'indifférence

générale et le cynisme? Pourquoi la plus grande partie de sa population se désintéresse-t-elle de tout ce qui a trait aux politiques? Le néo-libéralisme à tout crin, catastrophique pour la culture et ce qui la touche de près ou de loin, n'est plus une menace, n'avance pas, ne mine aucun terrain : depuis belle lurette, il est omniprésent, il triomphe, son travail est terminé. Subversif, le « progrès » a exterminé la résistance, mis les intellectuels au pas, imposé son diktat.

En plaçant sa taupe (Youssi) dans ce nid d'anticonformistes, gouvernement(s) et groupe(s) d'intérêt viennent à bout des irréductibles qui n'ont pourtant rien d'anciens soixante-huitards, pas davantage que de nationaleux munis d'ocillères. Ils forment un groupe d'hommes et de femmes qui, jusqu'à l'arrivée de Youssi, ont partagé une perception cohérente de leur identité. N'eût été le champ de mines que constitue l'âme humaine et sa faiblesse devant l'un ou l'autre des péchés capitaux, particulièrement la jalousie, la colère et l'envie, sans oublier la gourmandise dans le cas du curé Bourbonnière, la victoire du progrès n'aurait pas été possible, la forteresse de la rue Notre-Dame ne serait pas tombée.

Cependant, les narrateurs de ce livre, plus grands que nature, n'abordent pas la portée réelle de leurs récits. D'abord, les faits la prouvent amplement. Ensuite, Samson sait que le lecteur comprend très bien la métaphore de « l'escalier divin » tout comme ses personnages, porteurs de messages. Il aurait été malaisé de pousser la veine pédagogique plus loin ; le pédant, avec un penchant pour la mesquinerie, n'aurait pas été loin.

Les mots

Ce sont les mots qui frappent dès que commence la lecture. Ils démarquent *Arabesques* on ne peut plus clairement de *L'immeuble Yacoubian*. L'auteur égyptien utilise une langue simple, accessible, qui décrit des situations connues de tout le monde. Samson procède de façon différente. On pourrait lui reprocher de se complaire à sortir, comme le fait Pax, des profondeurs du *Robert*, du *Littré*, de dictionnaires des XVIII^e et XIX^e siècles, des mots comme « boësse, acrophonie, aristoloché, hyperdulie, uranorama, rémora, poliorcétique, phenakistiscope, zygone, anoxie, climatérique, génappe, assibilation, ghât, hypne, dartreux, phylactère, mezuzah, moly, guivre, hiérodoule (mot pigé dans « la poésie bigleuse d'Albert Ferland »), cimicaire, pieds valgus, épeire, éphélide, psylle, zyzygie ». Et ce n'est qu'un petit échantillon. Que dire de phrases comme ce commentaire de Margot concernant l'ignorance

d'une religieuse: «Nous [les enfants de l'immeuble] avions eu librement accès à des ouvrages qui lui étaient sévèrement interdits, pauvre qui croyait sûrement que Verlaine était la teinte d'un cilice irlandais.» Ou encore de cette réflexion de Pax à propos de ses outils de travail: «Un dictionnaire et un essai philosophique laissent échapper des parfums distincts: le dernier est habituellement lu linéairement, patiemment, les pages sont tournées l'une à la suite de l'autre avec un recueillement propre à la réflexion; le premier est feuilleté dans le désordre, souvent avec brusquerie, car sa consultation souligne notre ignorance, notre impuissance, confrontés que nous sommes à l'univers du langage [...]. Un dictionnaire crée l'ordre intellectuel au prix d'un chaos olfactif.»

Arabesques, qu'on peut qualifier de roman hypertrophié – suite de nouvelles, de novellas, d'ébauches de romans –, ne peut ni ne doit être lu rapidement. Les mots nous arrêtent, ils interrompent intentionnellement la lecture, non pas parce qu'ils sont sortis de la nuit des dictionnaires (car elle existe), mais à cause de leurs aspérités qui provoquent un égarement certain auprès du lecteur, comme cela s'est produit avec les livres précédents, plus particulièrement avec *Catastrophes*, où la critique a été partagée sur l'utilisation de mots rares. Si le lecteur d'*Arabesques* les perçoit comme une rebuffade ou le jeu enfantin d'un savant versant dans la pédanterie, qui se gausse de ses connaissances et trouvailles lexicales, rien ni personne ne l'empêche de passer à un autre livre, moins ardu pour ses méninges. Ce serait dommage. Samson vaut la peine d'être lu justement pour l'âpreté du texte, mais aussi parce qu'il nous fait réfléchir sur le chemin qui nous mène directement au désastre, à la catastrophe, c'est-à-dire à la perte collective de notre mémoire. En cela, il rejoint l'intention d'al-Aswani qui secoue la conscience des pays arabophones en dénonçant les injustices sociales. Il s'agit de la première étape, déjà dépassée par Samson, de la route qui mène au centre du labyrinthe qu'est *Arabesques*.

Hans-Jürgen Greif