Document generated on 06/06/2025 12:27 a.m.

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

Les yeux fertiles

Number 130, September 2011

URI: https://id.erudit.org/iderudit/64969ac

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*, (130), 137–152.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Jean-François Poupart
L'Or de Klimt, poésie
Éditions Poètes de Brousse, 2010, 70 p.

Philippe More
Le laboratoire des anges, poésie
Éditions Poètes de Brousse, 2010, 64 p.

Poètes de Brousse dans le désert de Bételgeuse

La photographie en première de couverture représente un désert. Plus exactement, les plis dans le sable d'un petit carré de désert, sillonné par le passage du vent. On devine le soleil très bas, ce qui intensifie les contrastes entre les versants sombre et lumineux de chacun des plis. On a une impression de mouvement certes, et de rythme régulier, mais pour quelques instants seulement. Car à mieux regarder, on voit sur l'extrême gauche une forme qui vient troubler l'uniformité de la scène : un serpent s'avance au cœur du décor. La forme sinueuse du serpent se confond avec le dessin des plis dans le sable, mais les empreintes de son déplacement, perpendiculaires à sa forme, créent une irrégularité en allant à contresens des ondulations dans le sable.

Jean-François Poupart aurait voulu une couverture impossible pour son livre. Il aurait souhaité produire un livre inoubliable, recouvert d'une fine couche de poudre d'or qui aurait laissé les doigts tachés après contact. Somptueuse idée, voire magnifique projet sur le plan symbolique, mais difficilement réalisable, on en convient, même pour un poète-éditeur aux coudées franches parce que publié par sa propre maison d'édition. Ce dernier livre de Poupart ne tachera pas les doigts de son lecteur, mais il le laissera assurément avec un parfum d'outre-tombe.

Fort de cette information privilégiée concernant le projet de couverture en poudre d'or, on ne lit pas la première phrase du recueil de la même façon. Bien sûr, cette première phrase « Ressusciter les morts les couvrir d'or » continue d'exprimer

le désir de ranimer les défunts, dans le but de les honorer convenablement (une attention qui ne leur avait pas été accordée, soit de leur vivant, soit au moment des dernières salutations) en les couvrant d'or, comme on le faisait jadis avec les grands pharaons du désert égyptien. Mais en sachant que le projet idéal de l'auteur consistait en un livre qui aurait également couvert d'or les doigts du lecteur, on peut penser que la vision de poète qui sous-tend cette idée postule par la bande que tout lecteur de poésie est un peu mort lui aussi, comme infecté, contaminé par le virus de la mort qui traîne souvent dans les poèmes. Et que, par conséquent, ce lecteur symboliquement mort ici requiert à son tour d'être réconforté par une petite poussière d'or sur la peau de ses doigts. Dans le contexte spécifique d'un livre de poèmes, cette harmonisation des différences fondamentales entre morts et vivants permettrait donc aux uns et aux autres (maintenant habillés de la même seconde peau dorée) de participer à une espèce d'épiphanie halloweenesque, dans un drôle de lieu hybride à la *Beetlejuice*[1] où le verbe poétique détiendrait magiquement le pouvoir de rapprocher les clans les plus irréconciliables.

Malgré la beauté de la proposition, voilà qui est encore trop simple pour un poète intelligent comme Jean-François Poupart. Ce qui est moins ostensible (mais non moins touchant, au contraire) c'est qu'en proposant d'offrir une honorable sépulture pour le corps des morts qui sont disparus sans connaître le bonheur d'être aimés de leur vivant, l'auteur réhabilite non seulement les pauvres mal-aimés (ou mal-morts), mais il réhabilite aussi le cœur de toute une humanité passible de péché par omission, dont les représentants se sont, à un moment donné, contentés de bâcler le travail de sépulture en prononçant des mots défaitistes et durablement incriminants pour eux-mêmes, comme ceux-ci : « on ne peut t'enterrer mieux ». *L'Or de Klimt* se veut donc un hommage aux morts, effectivement, mais il actionne aussi le levier d'une affectueuse tentative de réparation ayant pour objet autant les morts que les vivants, les premiers souffrant d'un manque d'égards et les seconds du remords (ou de la honte) d'en avoir été la cause.

Possible aussi, et c'est loin d'être contradictoire, qu'un goût pour l'élévation spirituelle vienne s'ajouter à cela, dans le but de faire chatoyer le livre encore plus. Comme c'est le cas avec cette histoire récurrente d'une « petite fille qui joue à la corde / sans jamais toucher terre ». On aura peut-être l'impression que le livre flirte avec des thèmes associés à la chrétienté : la communication entre les morts et les vivants, le péché par omission, le désir d'ascension spirituelle, le besoin

de réparation ou le rachat des remords et des péchés, etc. Mais le livre d'un poète original comme Jean-François Poupart se gardera bien de répondre aux attentes, en faisant advenir les choses justement là où on pourrait les attendre...

Certes, il y a dans ce livre plusieurs échos indéniables aux mots de la foi catholique (comme on a déjà vu chez Pierre Ouellet ou Louise Dupré). Qu'il s'agisse de formules prononcées lors des cérémonies entourant le départ des morts à l'église ou de références aux scènes bibliques (comme celle de la naissance du Christ dans la crèche), ces clins d'œil reviennent à plusieurs occasions dans le recueil. Mais presque chaque fois avec un humour qui déjoue la vénération attendue et qui friserait plutôt l'irrespect, quand on n'est pas carrément devant une parodie de la référence, comme ici : « entre la boue et l'âne gris / sans dieu sans sucre » ou là : « C'est la crèche aucune pendaison / l'âne parfait le boeuf à point ». Toujours un peu iconoclaste, Jean-François Poupart. Mais s'il l'est, c'est sans doute (entre autres possibilités) par souci d'équilibre. Car il y a des choses diablement sérieuses dans ce recueil...

Le premier des morts à ressusciter pourrait fort bien être l'auteur lui-même. Dans un magnifique passage où il se présente d'ailleurs comme étant suffisamment mort pour ne plus appartenir au sexe masculin (qui fut le sien de son vivant), le poète en appelle à l'amour pour procéder à la résurrection en bonne et due forme. Il écrit :

Tu disais couleurs brisées de fêtes célèbres
voici mon corps lésion nouvelle
ciel ouvert de chien mouillé
malgré la terre je respire encore
tu verras au début de la pluie
la souffrance des grandes clartés
traverser les revenants sur la vitre
c'est ma lumière qui se déterre[2]
voilà le bateau fantôme
applique le fer-blanc sur mes yeux
découpe mon cœur sur le coupant de la fontaine
enfouis-moi dans la boue des arbres
quand je serai morte
aime-moi avec la bouche

Il faut dire que l'amour tient une place importante dans les vingt premières pages de ce recueil, et qu'il est magnifiquement représenté avec des poèmes écrits au *je*. D'ailleurs, à y regarder de plus près, le désir d'ascension spirituelle mentionné ici et

là dans le recueil – qu'il soit celui de la *petite fille à la corde*, celui du poète qui rêve de voir « l'esprit apprend[re] à voler depuis l'échafaud du ciel » ou celui de quelques autres morts à ressusciter – leur désir d'ascension spirituelle, donc, semble relever beaucoup moins de la religion que d'une réalité personnelle. Il pourrait tout simplement être lié au désir de transcender les limites de ce monde, de réparer tout, se réparer de tout. C'est dans cette optique que l'amour charnel apparaît comme la façon par excellence d'être au monde, que l'on soit vivant tout court ou redevenu vivant. Plus précisément (après le couple d'opposés mort / vivant), c'est le fameux tandem *violence / suavité* de l'amour qui permet de rêver d'une telle élévation, en réparant tout et de tout. Pour preuve, le poète parle d'*étendre la toile* comme un drap de lit sur tous « les cris de ce qui meurt », et de s'enfoncer dans le plaisir d'être deux corps, alors que l'expression « parfaitement au monde » est laissée sans sujet explicite, comme si les deux corps participants avaient, d'une part, unifié leurs individualités et, d'autre part, pouvaient comme un unique sujet s'en trouver « parfaitement au monde ».

tu te couches je cicatrise
les oiseaux embrouillés de rivière
imitent les cris de ce qui meurt [...]
la douceur de tomber au cœur
muraille de peuples aux noms rares
plus rien n'est écrasé
plus d'humilié plus d'humanité
tu étends la toile jusqu'aux tempes
m'étrangles parfaitement au monde

Puis, le poète entreprend sa troisième de quatre sections. Et c'est là qu'il devient plus spécifique, tout en ouvrant l'horizon de sa réalité à celle de quelques autres morts comme lui-même. Deux, en vérité. Deux morts par suicide : Nelly Arcan et Thomas de Quincey[3]. Cette troisième section (centrale) qui donne son nom au recueil, L'Or de Klimt, est dédiée à Nelly Arcan. Et on a tôt fait de comprendre par déduction que c'était elle, le personnage de la « petite fille qui joue à la corde / sans jamais toucher terre ». Un peu plus haut, dans une précédente section, le poète nous avait avoué que lui aussi (après Arcan et de Quincey) fait partie de ceux qui entendent l'appel des sirènes de l'outre-vie.

Je viens de sentir à mon tour l'aile
dans les grandes surfaces incapable de relever la tête
fixer hagard les linoléums des passagers amoindris
ne plus jamais soutenir l'effet de la lumière
la marque des vieillards aux sourires de chèvre
à quoi bon demander son chemin au milieu des ruines
une brisure du monde s'est logée au milieu
le sang est la seule aubaine des pauvres
l'esprit apprend à voler depuis l'échafaud du ciel
me relever à l'autre bout des choses
juste avant les grands miracles
on me découpe en mammifère blanc
fier au comptoir des viandes
en regardant avec acharnement mon équarrissage
la fraîcheur me sépare en deux

Et c'est comme si le fait, pour le poète, de pouvoir compter parmi ses expériences personnelles celle de se sentir « incapable de relever la tête » à la façon d'un suicidé potentiel lui permettait de mieux pénétrer l'univers de ceux qui sont passés à l'acte. C'est sur ces bases qu'il rend effectivement son hommage touchant de compassion et de vertige partagé au-dessus de « l'énorme vide » et du « grand lac magnétique » qui peuvent à l'occasion interpeller les plus vulnérables d'entre nous. Dans les poèmes de cette section, on peut lire que « les corps ne veulent pas guérir » et qu'« aimer se pendre [...] se briser la nuque est un jeu d'enfant » pour une « petite fille qui joue à la corde / sans jamais toucher terre ». Mais même ceux qui ont des accointances avec la noire expérience peinent à saisir. On a beau avoir « les éponges les scalpels pour comprendre / par où l'esprit fuit / trouver l'or de ton corps / échanger des morsures profondes », l'énigme de cette « ouverture simple par où l'on meurt » reste entière. À défaut d'une claire compréhension des conditions de mort auto-infligée, certains espoirs de renaissance quant à eux sont permis : « que tu naisses enfin » depuis l'entaille de « ton lac coupé en deux », toi qui t'es saignée d'avoir « [cru] en dieu le père tout-puissant / créateur du ciel trop haut pour se pendre ».

Et Klimt, dans tout ça ? À vrai dire, les pistes n'abondent pas. Outre quelques énoncés à allures de grandes vérités, comme ce « klimt a volé tout l'or du monde » ou encore « klimt n'embrasse pas sur la bouche », Klimt apparaît tout simplement comme le résultat d'une libre association avec le thème de l'or. Il est vrai que les toiles du *Cycle d'or* de Gustav Klimt (produites en 1902 et 1903) frisent la perfection visuelle, et que la beauté

de leur richesse décorative est frappante. Ainsi : on pense *or*, on pense *Klimt*. Avec des tas d'images de filles en tête. Des filles inoubliables de passivité, de langueur, de beauté plastique, et de camouflage surtout, sous des parures colorées aux motifs géométriques incroyablement somptueux et rehaussés d'or. C'est sans doute ce qui fera dire au poète que ces filles peintes « adèle danaé émilie et judith[4] » – et on pourrait, bien sûr, ajouter nelly – qui sont couchées, emmitouflées, emmêlées comme une seule, et liées les unes aux autres sous la couverture de l'or, font partie de ces « femmes qui changent souvent de nom / sous le poids de l'or ». Comme si quelque chose d'autre, d'essentiel et de fondamental en elles, à cause de l'or, les faisait changer aussi.

Avec ce que l'on sait des transformations plastiques apportées au corps de Nelly Arcan (puisque c'est du domaine public), il n'y a qu'un tout petit trait de crayon à ajouter au portrait pour comprendre le sens de cette affirmation : « [L]'or de klimt annonce la vraie guerre / éblouie aveuglée ». Et tout se joue ici dans cet obscur duo de participes passés : *éblouie aveuglée*. Comme si l'or avait le diabolique mandat d'éblouir, certes, par son attrait, sa beauté et sa lumière intrinsèques, mais en même temps d'attirer l'attention sur autre chose que la vraie beauté, en pervertissant l'essence de l'être (que le poète appelle « l'âme » sans aucun malaise ni détour) et en aveuglant aussi bien ceux qui regardent le résultat de ces transformations que ceux qui les subissent. La tristesse, peut-on lire, c'est que « ce qui est vrai se couvre d'or », et finit par se faire perdre de vue, oublié sous le déguisement et le travail des « serpents d'eau / pour te faire la plus belle / avec l'or faux ». Et revoilà notre serpent de la couverture. Bien sûr, le serpent est un vieux symbole chrétien de l'idée du mal, qui vient occasionner la chute de la perfection essentielle des premiers humains au jardin d'Éden. Ici, dans cette dernière citation comme dans le cas de la photo de couverture, il est un fauteur de troubles qui vient brouiller l'harmonie parfaite qui régnait au départ.

Conclusion : « klimt te portera en terre avec la noirceur et l'or / les dieux nonchalants feront l'amour au visage défait / pour te ressusciter des morts ». Bilan d'une vie pour toutes les Nelly de ce monde : « tu es l'or et sa cassure ». Jean-François Poupart renverse donc l'adage, pour suggérer à sa façon que tout ce qui est or ne brille pas, en tout cas, pas éternellement… C'est pourquoi « il faut surmonter la beauté » s'il s'agit d'une fausse qui soit arrivée par le biais de l'or ou de semblables artifices, et plutôt tâcher de voir au-delà des tromperies, qui ne sauraient durer qu'en causant plus d'un inconfort. Le poète

parle même de « plantes urticantes / versées dans l'or massif ». Ainsi s'achèvent les seize poèmes de la section intitulée *L'Or de Klimt*, et dédiée à Nelly Arcan.

On pourrait trouver qu'il est bien arrêté de porter un jugement sur la vanité de céder aux charmes de l'or, et de sous-entendre que le fait de procéder à des métamorphoses ou des retouches sur le corps des vivants ne saurait se porter garant d'un bonheur durable. Sans compter que ce n'est habituellement pas l'affaire du poème de se compromettre ainsi, en se prêtant aux jeux et raideurs de la visée moralisante. Mais d'abord, Poupart ne s'est jamais conformé aux *habituellement* et ensuite, tout ça est presque secondaire. C'est la toile de fond, bien entendu, mais il faut surtout voir que c'est sur les bases de cette toile de fond, et grâce à elle, que la poésie peut s'élever plus haut que le contexte. Voilà la démarche de l'auteur. Et vers où s'élève-t-elle cette poésie qui vole plus haut que son message ? Elle plane dans les sphères mouvantes d'un imaginaire délirant, celui qui s'est révélé en force entre autres dans le très réussi *Tombe Londres tombe*[5]. Une langue incroyable, très libre, avec des images extrêmement personnelles et totalement étonnantes. Cette langue, le poète en connait autant les usages que les limites, une double connaissance essentielle pour faire poème. Dans un autre splendide passage (à la quatrième et dernière section intitulée *Thomas de Quincey*) où il fait raconter à Pandora ce qui se passe au moment précis d'un suicide, Poupart évoque la défectuosité du langage des littéraires, concomitante selon lui de la faiblesse des écrivains eux-mêmes, vus comme des enfants malades (Arcan, de Quincey et le poète lui-même, implicitement).

Centre-toi dans l'axe de la corde
trébuche sans le dire
balance dans le paysage
parle avec le plus noir
de la nuit qui t'accompagne
dans ta disparition
reprends tout ce que tu as donné au monde
ta langue surtout
longue respiration d'enfant malade

Philippe More, Poète de Brousse lui aussi (depuis 2006), n'a pas plus peur des enfants malades, de la mort ou de Bételgeuse que son éditeur Jean-François Poupart. Il est médecin urgentologue et se penche sur le lit des mourants aux soins palliatifs de l'hôpital du Haut-Richelieu. Malgré son jeune âge et son horaire professionnel sûrement chargé, il vient de publier son quatrième livre de poésie depuis 2006. Et des livres remarqués, puisque le précédent[6] a été finaliste au Prix du Gouverneur général 2009. Son actuel *Laboratoire des anges* joue dans les mêmes eaux que *L'Or de Klimt* en ce qu'il aborde, comme lui, les thèmes de la mort, de l'entre-deux-mondes et de la résurrection.

Le recueil s'adresse à un *tu* cancéreux qui « n'atten[d] plus rien / pendant qu['il] dor[t] dans ce dernier bocal », « sous les néons qui [l]'éternisent » au milieu des « limbes quotidiens » et des « mots qui ne [lui] viennent plus ». Dès le début, on plonge dans l'incisive vision du monde de ce poète pour qui notre « condition surhumaine » est déterminée par une « science de la tragédie [qui] n'explique plus ce qui s'arrache entre [l]es côtes ». Aurait-on pu croire, après les innombrables romans, poèmes, phrases, images et chansons qui ont au fil des siècles exprimé cette réalité de notre dernière fin qu'il serait possible de se retrouver devant une vision renouvelée de la mort ? Eh bien oui, avec *Le laboratoire des anges* de Philippe More, on y est, enfoncés dans cette « science de la tragédie » qui n'a pas froid aux yeux, et qui remet sous les nôtres la vie / la mort telles qu'elles sont, dans toute leur cruauté. On peut y lire des choses effroyables comme : « un à un tes organes ne te reconnaîtront plus », ou « un corps à toi pour te suivre nulle part », ou « maintenant tu respires dans la même bouteille / que celui qui s'éteint là-bas », ou « l'éternité [...] ferme son écorce autour de tes apparitions ». Pire encore, on peut être pris au lasso et traîné dans la boue par un aussi implacable que laconique télescopage de l'itinéraire existentiel, comme ici : « ta vie / depuis les atomes jusqu'à la cire ».

Au-delà de toute la nouveauté des idées, images et formulations qui surprennent et renouvellent le sujet de la mort, ce qui étonne encore plus dans le dernier livre de More, c'est cette façon de faire inversée, semble-t-il, par rapport à ce qui est d'usage courant chez la majorité des poètes, qui aiment bien cultiver l'art de la chute. More, lui, prend le poème par l'autre bout en nous assénant un bon coup de masse avec la tête du poème, lequel développe ensuite son petit bonhomme de chemin et de climat qui vont s'amenuisant. De nombreux poèmes commencent par un premier vers incroyablement bien

frappé. Lequel continue de résonner au fil des lignes suivantes, pendant que cet inhabituel protocole donne à penser que chaque poème ainsi construit doit précisément ressembler aux derniers jours de vie d'un cancéreux, à qui l'on donne justement un bon coup de masse sur la tête en lui apprenant la nouvelle, et puis qu'ensuite, à partir de là, tout le reste va en s'estompant. La joie, la confiance, les liens avec le monde, les visites, et même bientôt la conscience (de plus en plus embrouillée par les antidouleurs). De sorte qu'une fois venu le moment de la toute dernière fin, c'est à peine si on peut réagir à sa gravité. Sauf exception, pas de chute à vous jeter par terre, donc, dans les poèmes de More. Elles s'avèreraient inutiles, puisqu'on est déjà par terre.

Par exemple, ici :

chaque jour est ton jour de saignée
c'est par là que l'espace achève
d'aérer ton squelette
en écartant les molécules pour bien t'apercevoir
embaumé quelque part
sous la trame veineuse du réel
à l'insu des lames qui te fouillent pour mieux t'éclairer
te laissant pour mort du côté lacéré de l'existence
même s'il y a des radiographies qui prouvent
qu'il reste encore quelques trous
pour respirer de chaque côté du cœur

Tel qu'on peut le voir, cela n'implique pas que les dernières images des poèmes soient inefficaces ou ordinaires, bien au contraire. Elles sont souvent magnifiques. Seulement, c'est l'avancée de la séquence, sa progression, ce curieux déploiement de la phrase dans la temporalité suspendue du poème, qui priment sur les images de la chute. Comme si tout, dans la conception de ce livre, était axé sur ça : le temps qui stagne et qui est saisi d'un bloc. Et ce qui est intéressant de constater, ici, c'est que le livre entier semble construit et structuré de la même façon que le poème, c'est-à-dire non structuré, au sens de non segmenté, non découpé. Car rien dans ce recueil ne vient subdiviser l'ensemble, qui est taillé carré dans une seule pierre de cimetière. Un état total, global, cru et fermé, sans issue ni emprise possibles. Encore, probablement, comme il en va de la vie d'un cancéreux qui s'achève. Pratiquement sans chronologie ni narration. Pas de sections, pas de table des matières, ni d'exergue ou de dédicace, pas de ponctuation, pas de majuscules. Ça et rien que ça : le temps plat, platement

égal à lui-même, et rien d'autre. Le seul rythme qui semble encore tenir, c'est celui du vers (comme syntagme minimal) qui s'apparente ici à l'infime filet quasi-indestructible de la respiration du mourant. Le poète parle d'ailleurs de « rythme à peine cardiaque ».

On est nourri au soluté goutte à goutte, un vers après l'autre, poème après poème, les uns tous semblables aux autres, dans l'esprit. Sauf peut-être vers la fin du recueil, alors que la grande fin du malade doit venir, et venir briser cette illusion d'éternité d'avant la-mort-qui-ne-vient-jamais. À ce moment où le malade ne respire presque plus (par lui-même), le poète écrit : « tu laisses les gouffres respirer lentement derrière toi / le bruit des limbes loin au fond de tous les bruits / ne te chatouille plus et ça fait presque mal ». Là, il semble y avoir un événement particulier, un moment narratif qui ressort du gris quotidien : c'est une exception. Une autre exception à cette théorie de l'aplat et de l'absence de narration advient avec le dernier de tous les vers (au moment de la mort définitive), alors qu'on peut lire : « ouvre-toi comme si tu étais vivant ».

Pour le lecteur, tout ça est très lourd. Même si, depuis toujours, les poètes nous ont fait la couenne dure en nous confrontant à des lectures difficiles, celle-ci semble battre des records. Il peut y avoir (dès après une dizaine de pages, à peine) un effet de cumul très éprouvant sur le plan émotionnel, tant les perspectives positives sont inexistantes et les avenues bloquées. L'intensité dramatique est à son comble à chaque poème, et tout ça devient pratiquement insoutenable par moments. C'est dire à quel point les poèmes sont réussis. Au-delà de cet insupportable (on pourrait sans doute dire *à la faveur de* cet insupportable), il faut pourtant reconnaître la présence discrète d'un infime halo d'espérance dans ce vers que l'on vient de lire plus haut : « ouvre-toi comme si tu étais vivant ». Sans appuyer, sans forcer, comme en soutenant amoureusement le haut du corps d'un mourant alité qui n'a plus de muscles pour le faire, mais qui souhaiterait voir le beau paysage au-delà de son lit. On peut imaginer que c'est cette petite lueur de rien (qui tient lieu de laboratoire aux anges) qui a permis au poète d'écrire tout ça sans se laisser entièrement ruiner par la plus grande tristesse. Comme chez l'auteur de *L'Or de Klimt*, avec son idée de résurrection.

Par-dessus tout, ce qui est saisissant dans ce dernier livre de Philippe More, c'est son habileté à *voir*. Les choses telles quelles. D'ailleurs plusieurs poèmes (dont une série de neuf qui se suivent, des pages 35 à 44) commencent textuellement par le mot « voir ». Comme celui-ci :

voir les assises de la douleur dans toute leur innocence
toute leur pureté cellulaire au fond du dégel
la tragédie jouée à froid pour seulement
quelques synapses abandonnées à leur sort
à la seconde où un dieu distrait
oublie ses instruments derrière le chaos mal refermé
en laissant croire que la vie est bien plus lisse
de l'autre côté des stigmates

Voir, et oser regarder dans le blanc des yeux cette réalité difficile à imaginer à moins de la connaître de très près, puis s'ouvrir à l'oppression d'un avenir sans avenir, lorsque « l'avenir c'est ta mémoire détournée [...] le paysage que tu habites par retailles / quand tu laisses des bulles derrière toi / en tombant à pic dans le mauvais miracle » où tu deviendras « le cadavre dont on pèle[ra] quelques auras froissées ». « [V]oir l'âme au bord de l'autopsie » constitue donc le cœur du projet qui sous-tend ce *Laboratoire des anges*. Le resserrement de la vision poétique, l'homogénéité et la force de frappe de ce recueil nous laissent, comme chez Poupart, avec un parfum d'outre-tombe et une image de serpent maléfique allant à contre-courant dans un « très petit désert ». Le poète écrit : « le désert est la théorie des exilés pour démentir / la profondeur inouïe de l'oxygène ». C'est au beau milieu de ce désert, vu comme « les derniers corridors du siècle [que] les anges / viendront t'extraire tellement douloureusement humain / qu'ils parleront de guérison pour raconter / quel ancien asphyxié tu seras devenu ».

mais
on dirait qu'une bombe est passée par là
pour jouer malgré elle à la résurrection
là où la chimie exagère
le peu de vie qui flotte autour du cœur
avec le sang de quelqu'un d'autre
et la foudre ajoutant quelques étoiles
à la mort qui n'est plus une excuse
pour ne pas ouvrir les yeux

C'est ça, *Le laboratoire des anges*. C'est une incursion au cœur de cet entre-deux-mondes où travaillent les anges à assister les avancées de « la vie qui accède à l'invisibilité [...] se soustrait à la vigilance des machines / échappe même à l'attention des anges ». Ceux-là mêmes « qui comprennent / que tu ne leur ressembleras jamais » et qui « ne te montrent plus où respirer ». Et « c'est là-dessus que tombe le rideau ». En fait, presque tous

les poèmes mériteraient d'être cités, tant ils sont beaux. De la même façon que Bételgeuse se régalerait de ces deux univers poétiques créés par Jean-François Poupart et Philippe More, les lecteurs au cœur bien accroché qui risqueront de s'y aventurer, seront ravis eux aussi.

Monique Deland

Notes

1. *Beetlejuice* est le titre d'un film du cinéaste américain Tim Burton, sorti en 1988, traduit en québécois par *Bételgeuse*. Le personnage de *Bételgeuse* est un « bio-exorciste » (!) excentrique auquel fait appel un couple de fantômes coincés dans leur maison, incapables autant de mourir que de chasser les nouveaux propriétaires gênants.

2. Un vers qui n'est pas sans rappeler le titre d'un livre précédent, *L'étrange lumière des mourants*. Jean-François Poupart, Éditions Poètes de Brousse, coll. Les Intouchables, Montréal, 2002, 92 p.

3. S'il est inutile de présenter Nelly Arcan, il est moins assuré que Thomas de Quincey soit familier à tout le monde. L'auteur lui-même a opté pour la rédaction d'une page en italiques pour présenter ce personnage. Disons, pour résumer, que Thomas de Quincey (1785-1859) est un écrivain anglais qui joua à répétition avec la mort en absorbant des doses de plus en plus grandes d'opium (lequel était abondamment prescrit par les médecins de l'époque, semble-t-il). Thomas de Quincey a en commun avec Nelly Arcan de s'être suicidé par pendaison.

4. Adèle, Danaé, Émilie et Judith sont les prénoms que Klimt a lui-même donnés aux filles peintes de ses tableaux. Poupart les reprend dans ce poème.

5. Jean-François Poupart, *Tombe Londres Tombe*. Éditions Poètes de Brousse, Montréal, 2006, 96 p.

6. Philippe More, *Brouillons pour un siècle abstrait*. Éditions Poètes de Brousse, Montréal, 2008, 92 p.

Ying Chen
Espèces, roman
Boréal, 2010, 211 p.

Le choc des ego

Une réincarnation, mais étrange, qui ne passe pas par le prévisible chemin de la mort ; une renaissance, plutôt. Celle d'une femme-chat, que l'on aurait tendance à qualifier de misanthrope, mais qui, au final, n'est peut-être que lucide. Son mari, A., l'archéologue et tout autour, petites gens et vie de quartier, où chacun est avant tout défini par son métier : la patronne de la pâtisserie, le peintre, la secrétaire, l'inspecteur ; mais aussi quelques chats, dont celui du géologue.

Une histoire qui relève du fantastique, mais qui n'est que toile de fond. Chen s'occupant surtout à questionner, voire à faire tomber les mythes que sont les relations interpersonnelles, l'amour, la communicabilité, l'idée, en tant qu'espèce, de notre permanence (laquelle implique l'utilité des recherches, des savoirs historiques, etc.), mais aussi l'identité, la nôtre aussi bien que celle des autres ; tout le roman s'articulant autour de l'agression par la parole, laquelle est poussée par une volonté de connaissance / reconnaissance, soit par le désir de faire tourner le regard des autres vers soi cependant que l'on s'acharne à exposer notre vision du monde.

> *Ce sont les idées justement qui m'ont tuée. En toutes circonstances, A. et les autres cherchant à classer, catégoriser, différencier, distinguer, séparer, schématiser, qualifier, référencer, tout diviser en morceaux. Le monde est ainsi réduit en miettes, je suis étouffée à en mourir, mais leur ego, ce ballon de papier, cette bulle de savon est soufflée et a grandi au point d'exploser. En bas, au ras du sol, dans les ruines de mon existence, dans la posture d'une chatte civilisée, je vois des tonnes de papier en poudre, une pluie de bulles éclatées.*[1]

Il y a également, et il est important de le mentionner, deux postulats de départ qui servent d'assise à cette fiction et qui paraissent fort contradictoires, c'est-à-dire que, premièrement, le culte de l'individu causera la perte de notre espèce et que,

deuxièmement, tout ce qui unit présentement les hommes fait l'objet d'un constat d'échec.

Il est d'ailleurs aisé de faire ressortir certains passages qui démontrent cela de manière éloquente :

> *Entre A. et ses semblables, malgré leur besoin de société et de soutien mutuel, les intelligences, les doutes, les sensibilités, les intérêts et les orgueils inévitablement se heurtent, se négocient, rendant la relation pénible et presque inutile, laquelle ferait au moins autant de mal que de bien, serait autant une source de tension que de détente.*[2]

> *On s'égare et on se perd toujours dans des paroles dont le trajet, de l'émetteur au destinataire, est imprévisible, les paroles qui se trahissent, se détournent, se réduisent ou s'amplifient en route, selon le ton et les circonstances, selon les oreilles qui les écoutent, mais selon aussi d'autres organes réceptifs.*[3]

> *La collection que A. a constituée de vestiges impersonnels, étalés et entassés dans notre cave, est une preuve éloquente du néant de l'individu. Et nos ancêtres en tant qu'espèce vont disparaître justement à cause de leur individualité, de leur incapacité à s'intégrer, à se conformer.*[4]

Or, n'oublions pas que le culte de l'individu est également lié à celui du gain matériel, lequel est, selon l'auteur, castrateur.

> *Beaucoup de choses se passent mentalement. Il suffit, par exemple, de pousser les hommes et les femmes à penser à l'argent, ils se dégonflent aussitôt, soit par peur de perdre, soit pour détourner leur énergie sexuelle vers quelque chose leur permettant de réussir, de s'envelopper dans des succès qui les exciteraient comme l'alcool, quel que soit leur domaine. Ainsi les guerres les plus sanglantes apportent moins de fruits aux vainqueurs, détruisent moins les adversaires que la conversion générale d'un peuple au culte du gain matériel.*[5]

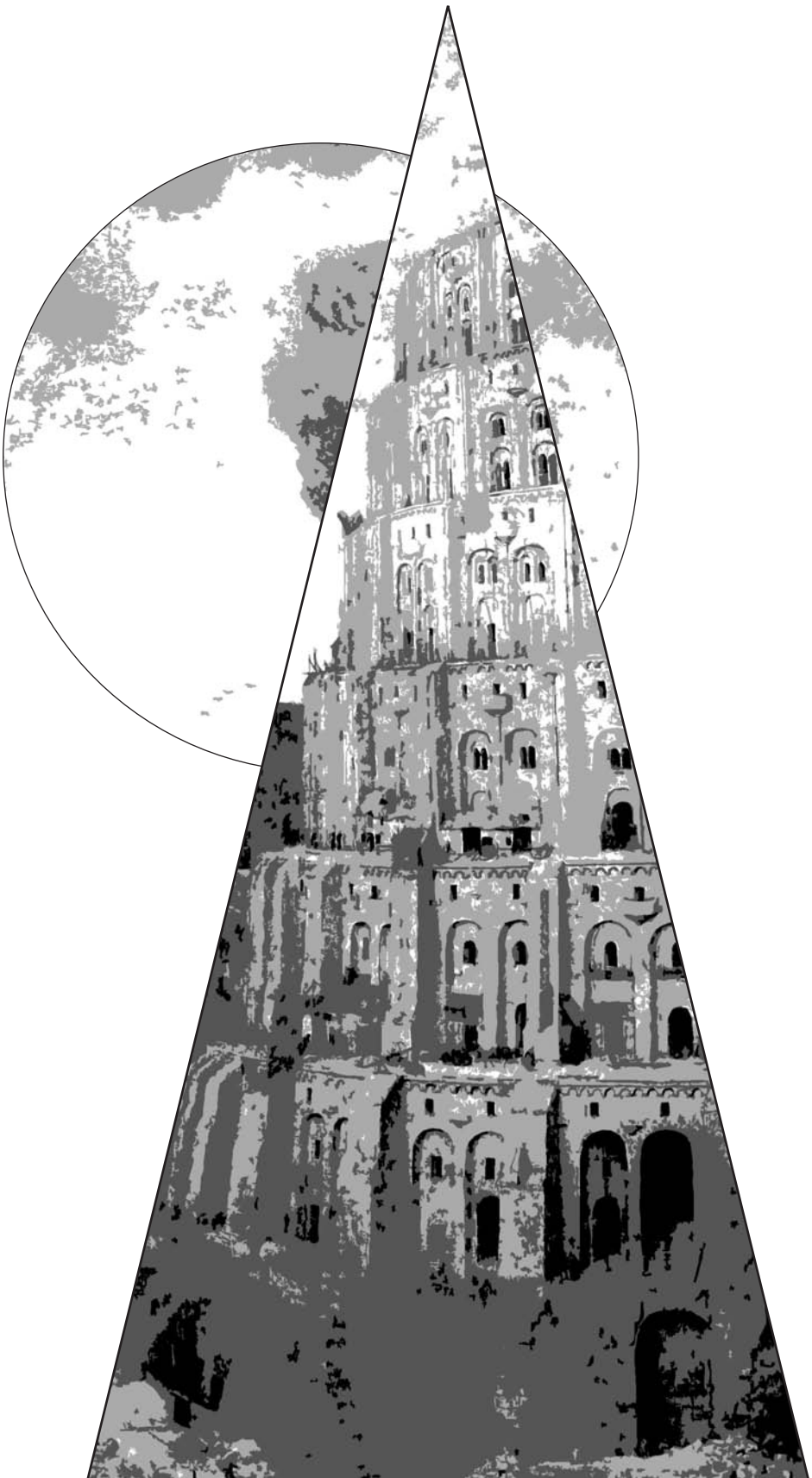
Mais partant de ces présupposés, que signifie « s'intégrer », « se conformer » ? Il ne s'agit pas, en tout cas, de guérir nos travers, idée moquée d'ailleurs dans ce passage où « les gens » pris à témoin commentent leur visite, à elle et A., chez la psychologue :

> *Il semble que la femme non seulement ait refusé de se présenter au rendez-vous, mais qu'elle en ait été furieuse. Car une telle démarche, typiquement moderne, fondée sur l'illusion de pouvoir tout réparer, tout régler, et aussi bien les êtres que les choses, aussi bien l'esprit que le corps, était selon elle une preuve d'arrogance de la part de son mari.*[6]

En guise d'exutoires à cette vision de la condition humaine, on retrouvera, entre autres, le concept de contentement. Mais aussi, celui du bonheur, lequel est pour Chen « croyance » et « humilité »[7]. La croyance devant être prise, dans ce cas, au sens de croire en la possibilité même du bonheur.

Le livre n'est pas exempt de longueurs, mais ce réquisitoire contre la prétention demeure fort intéressant.

Nathalie Warren

Notes

1. Chen, Y. (2010). *Espèces*. Montréal, Boréal, p. 33.
2. *Ibidem*, p. 132.
3. *Ibidem*, p. 102.
4. *Ibidem*, p. 144. La collection dont parle Chen en est une d'ossements humains.
5. *Ibidem*, p. 120.
6. *Ibidem*, p. 106.
7. *Ibidem*, p. 131.