

## Marche et démarches

Gabriel Landry

Volume 25, Number 3 (75), Spring 2000

Normand Chaurette

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201507ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201507ar>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Landry, G. (2000). Marche et démarches. *Voix et Images*, 25(3), 588–592.  
<https://doi.org/10.7202/201507ar>

## Poésie

## Marche et démarches

Gabriel Landry, Collège de Maisonneuve

Le dernier livre de Normand de Bellefeuille<sup>1</sup>, son vingt-quatrième si je compte exactement, « agit » sur l'œuvre entière à double sens. Abou-tissement: ce recueil nous renvoie à l'unité remarquable de l'ensemble en en « ramassant » quelques motifs centraux, comme pour boucler, provisoirement sans doute, un ancien circuit. Renouvellement: *La marche de l'aveugle sans son chien* mène à leur étonnante « résolution lyrique » certaines figures clés de l'œuvre, principalement les figures de répétition, en les appuyant, pour ainsi dire, sur une dynamique de la métaphore qui surprend puis séduit.

De Bellefeuille fait partie d'un groupe d'écrivains, du reste assez restreint si l'on s'en tient à ceux dont l'œuvre a des chances de compter, qui nous ont habitués, depuis quelque trente ans, à certaines « pratiques modernes ». À quelques-unes d'entre elles<sup>2</sup> — *nec plus ultra* d'une textualisation cavalièrement exclusive et qu'on devinait être à la mode —, on éprouvait l'envie de servir la phrase de Claudel à l'abbé Brémont: « Un poème n'est pas une froide horlogerie ajustée du dehors. » Ce serait méconnaître les enjeux véritables de son écriture que d'associer l'auteur de *Lascaux* (1985) et d'*Obscènes* (1991) à une pratique trop étroitement formaliste; mais il y aurait tout autant méprise à ne pas considérer la juste part d'un travail formel, parfois « sys-

tématique » (*Cold Cuts*, 1985), essentiel à sa « poétique<sup>3</sup> ». À la limite, on pourrait dire que grâce à quelques textes, de Normand de Bellefeuille ou d'autres (André Roy, par exemple), il est arrivé que le poème, sans rien perdre de sa valeur, fût précisé-ment une complexe mais belle horlogerie ajustée du dehors.

Risquons ceci: *La marche de l'aveugle sans son chien*, et ce serait là sa force, réconcilierait plutôt deux manières. Deux exigences, en somme: dans un premier temps, l'exercice d'une rigueur formelle (un langage concerté dans sa structuration, comme toujours chez de Bellefeuille) et — peut-être « parce qu'il n'y a pas de chiffre à la douleur » (p. 28) et que « la poésie est une ethnologie de l'individu » (Meschonnic) —, dans un deuxième temps, une sorte d'abandon (sur)prenant à une rhétorique explicitement ancrée dans l'intime et ne dédaignant pas d'inscrire le poème dans les registres de la confession (ce que suggère l'intitulé de la troisième partie, « Douleur: *murmurée* », ou de la plainte. Complainte en effet que cette « écriture de la douleur » (p. 47), véritable poème de déploration, « programme d'agonie » (p. 61), enregistrement d'un « double Waterloo » (p. 103). Le livre est divisé en trois suites comptant chacune trente<sup>4</sup> poèmes, autant de « petits fragments » (p. 42) de la douleur. La reprise anaphorique de ce

mot-thème, au vers liminaire de vingt-neuf des trente premiers textes, confère à la première partie du livre un fort accent de litanie. Peut-être davantage, ici, que dans tout autre livre de l'auteur, la répétition outre-passe l'expérimentation rhétorique pour accéder à un statut supérieur. Opérant à la manière d'une véritable «figure du sujet<sup>5</sup>», elle est en parfaite adéquation avec le sens, d'abord parce qu'elle est en soi incluse, à tout le moins fortement suggérée, dans le motif même de la marche, ensuite parce qu'elle est particulièrement apte à traduire la nature itérative de la douleur, sans laquelle il n'y aurait que malaise passerager. *La marche* reprend à son compte, également, un certain nombre de motifs récurrents de l'œuvre entière, à commencer par celui du titre faisant écho à cet autre, antiphrastique: *La belle conduite* (1978). Motifs qui, du seul fait de leur déplacement et de leur inféodation à un thème centralisateur, reçoivent un nouvel éclairage: Lascaux, auquel l'auteur a consacré un livre, «une certaine rousseur» et «une charmante cocaïne» («poudre cuisante», p. 95 de *La marche*) déjà mentionnées dans *Les grandes familles* (1977), mais d'autres plus énigmatiques, comme cette «ligne à linge» des *Cold Cuts* ou ces obsessionnels «animaux à écailles» (p. 36, 40) qui hantaient déjà *Le livre du devoir* (1983). *La marche de l'aveugle sans son chien* (quelle épreuve homophonique, ce titre!) propose d'ailleurs un singulier bestiaire, comme autant de tentatives de se «figurer l'animal» (p.41) de la douleur: chevaux de Lascaux, lièvres roux, salamandres, monstres marins et petites bêtes, sans compter que «la douleur est une danse / de langouste<sup>6</sup>» (p. 27).

Comme si cette écriture n'avait pas craint, cette fois, l'impérialisme de l'analogie habituellement répudiée, les propositions assertives fréquentes («la douleur est...») sont prises en écharpe par un réseau généreux de métaphores. Celles-ci paraissent particulièrement «sans réserve» — et belles — dans la dernière section du livre, mais c'est tout le texte qu'elles éclairent de leur audace ou de leur étrangeté:

tu auras été le point-virgule  
du désir  
ma petite sœur  
et le vitrail  
de la toute dernière forêt (p. 91)

Distance prise avec d'anciennes retenues (le magma analogique, comme disait Ponge, ou encore le vers lui-même), question de redoubler autrement de vieilles obsessions, ou lassitude rhétorique («je ne me sais plus / aujourd'hui / la patience de désencombrer / la terre entière» (p. 72), et plus simplement: «je ne compte plus», p. 87)? Toujours est-il que l'auteur nous offre un livre superbe qui, sans déroger à l'élégance coutumière de sa «diction», atteint au «centre lumineux de la douleur» (p. 34) le chiffre exact de l'émotion. Ce n'est pas le moindre mérite de ce recueil de paraître ne rien devoir au goût du jour, en même temps que de garantir au lecteur qui aurait aimé les «travaux» précédents de l'écrivain ce délicieux plaisir de la reconnaissance. Et comme l'originalité, si forte soit-elle, n'empêche en rien quelques parentés ponctuelles, on songe parfois, lisant de Bellefeuille, à Éluard et à son grand livre de 1926, à d'autres voix plus proches (Bernard Noël, Roger Des Roches) ou, pourquoi pas, très lointaines:

Tout mon esbat est tourmente,  
Il n'est ne mirre ne mente

Vehemente  
 Pour qui ma douleur retarde.  
 (Jean Molinet)

\*  
 \*\*

Comme il l'est chez de Bellefeuille, le corps, cette « charpente charnelle », est également au centre des poèmes de Renaud Longchamps, dont les Éditions Trois-Pistoles publient (déjà) les œuvres complètes. Voici le deuxième tome<sup>7</sup>. On s'étonne (un peu) de tant de zèle; mais après tout, les livres sont beaux (même si la mise en pages n'est pas aussi aérée que celle des défuntes Éditions de l'Aurore), et ce « rapaillage » met en valeur la cohérence d'une entreprise poétique assez peu connue, qui gagnerait à l'être davantage, me semble-t-il.

Au premier regard, les poèmes de Longchamps ressemblent à beaucoup d'autres de cette décennie (les neuf recueils ici rassemblés furent publiés de 1974 à 1977): formalisme « performant » qui multiplie les ruptures syntaxiques et, parallèlement, les passerelles paragrammatiques; lacération de la matière-langage en corollaire d'une mise en scène du corps éclaté « dans le circuit des chairs » (p. 73). Mais la fracture du langage a lieu, paradoxalement, dans un cadre formel étroit, comme s'il fallait resserrer ce qui menace de se distendre à l'excès. Le poème chez Longchamps est le plus souvent monostrophique, le quatrain (*Sur l'aire du lire*) ou le quintil (*Didactique: une sémiotique de l'espèce*) comprimant en de petits blocs compacts, dans lesquels la paronomase refait elle aussi l'unité du langage, diverses expériences de la matière et de la vie:

sur le versant du sang des chairs  
 s'émiettent les os [...]  
 la graisse des hêtres fraie les faînes  
 la folie mâche sa camisole de force  
 chôme l'ortie parfois le vers  
 plus triste qu'un nœud gordien  
 sans gardien pour nos nuits d'épée  
 (p. 65)

La vingtaine de dizains qui ouvrent *Charpente charnelle* (1974) donnent la mesure de cette langue qui s'invente aux confins de l'empirisme et de la contemplation, et dont l'apparent didactisme n'est pas exempt d'humour, Longchamps étant bien le seul poète de ma connaissance à avoir dédié un livre à la sérotonine!

\*  
 \*\*

Hélène Dorion se tient loin des remous de Longchamps; elle privilégie un corps plus habitable pour l'âme, un espace où être « à l'écoute du chant des jours<sup>8</sup> » (p. 13). Chant qui vise à l'efficace du verbe le plus nu, d'une parole nécessaire, parfois à la limite de l'extrême ténuité. Ce dépouillement est celui-là même du monde convoqué par le poème, dont frappe d'abord la configuration, économe et essentielle:

Nous éteignons la lampe  
 qui montrait le chemin.  
 Tu t'en iras, refermant le ciel  
 derrière toi. (p. 56)

Ce monde donne sur un autre, comme une « terre lancée / sur les rails de l'infini » (p. 57). C'est cette fascination de l'inconnu, de l'« invisible », comme dit le titre du recueil, qui relance la quête poétique, le poème étant donné comme l'instrument par lequel gagner cette « étrange beauté [...] qui repose en nous » (p. 35).

Aventure spirituelle, l'écriture ici ne saurait se satisfaire d'elle-même, elle doit conduire, guider, montrer la route : « poème, pèlerin tenant le fil » (p. 53). On a là une poésie de célébration de la vie (et une poésie elle-même « célébrée » puisque ce recueil a obtenu le prix de poésie Aliénor) en même temps qu'une poétique de l'interrogation, le texte de Dorion étant ponctué de questions et d'apostrophes, adressées notamment au poème lui-même. Mais l'inquiétude trouve partout, dans ce livre, à s'apaiser. Peut-être parce que la manière qu'a l'auteure d'appréhender le monde ne se tient jamais très loin de « la vie sur son versant » (p. 25), c'est-à-dire d'un lieu où paraissent contigus silence et chant, ombre et lumière, source et infini, perte et offrande, terre et ciel (ce dernier mot est sans doute le plus fréquent du livre). Ce sont là les principales antithèses sur lesquelles Hélène Dorion retourne ses pierres invisibles.

\*  
\*\*

*Là où finit la terre*<sup>9</sup>, écrit quant à lui José Acquelin. La division de son recueil en deux ensembles repose sur la plus ancienne des distinctions : « Le Regardien » donne à lire vingt-sept proses ; la seconde partie du livre se compose de quatre suites en vers libres, réunies sous l'intitulé qui donne également son titre au recueil.

La poésie d'Acquelin, six titres après sa première publication (*Tout va rien*, 1987), vise à l'expression d'un même détachement, parce que « ça pourrait autant être / le début que la fin du monde » (p. 48). Les proses oscillent entre l'historiette et la méditation, le tableau et la fable

(la morale) ; les suites en vers sont d'un bucolisme teinté d'humour ou de scepticisme. L'ensemble est traversé d'oiseaux et d'un goût de la nature qui favorise la rêverie, plus justement quelque chose comme la dissolution volontaire et apparemment délicate du « moi », car

pas de travail plus doux  
que celui de laisser passer  
les astres (p. 72)

Voir est l'exercice premier, dans cette poésie, d'une possession paradoxale désintéressée de l'univers sensible, qui débouche sur « la clarté du vide » (p. 85). Itinéraire qui conduit aussi le poème à des axiomes divers, soit qu'ils paraissent volontairement « plats » (« il faut bien être quelque chose / pour pouvoir se permettre d'être rien », p. 80), soit qu'ils esquissent une morale, voire une philosophie :

il n'y a pas de travail plus invisible  
que celui de voir et d'aimer (p. 72) ;  
le savoir meurt quand tu sais tout  
(p. 103)

\*  
\*\*

Voir « où finit la terre », soulever des « pierres invisibles », être « aveugle » et « sans son chien<sup>10</sup> » : les « explorations » des uns et des autres, indépendamment de leurs différences remarquables, reconduisent le lecteur aux enjeux inhérents à toute « démarche » langagière qui marque autant ses avancées dans la quête d'une difficile transparence que dans le consentement à une cécité ultimement féconde.

1. Normand de Bellefeuille, *La marche de l'aveugle sans son chien*, Montréal, Québec Amérique, 1999, 115 p.

2. Je songe à telle ou telle autre livraison particulièrement «refroidissante» de la *NBJ*.
3. On pourra lire le «retour critique» de l'auteur sur son propre travail en consultant *À double sens* (Les Herbes rouges, 1986).
4. Trois : chiffre ou décompte récurrents dans l'œuvre. *Trois* (Les Herbes rouges, 1974) ; *Catégoriques un deux et trois* (Écrits des Forges, 1986). Le présent recueil fait mention de trois nids blancs, de trois lièvres roux, de trois chevaux de Lascaux, de trois linges de fiancée, de trois inspiratrices célèbres (Laure, Béatrice, Marie). Rappelons qu'Alice (*Ce que disait* Alice, L'instant même, 1989) était l'une des trois femmes de la maison...
5. «La répétition serait une véritable figure du sujet» (*À double sens*, p. 67).
6. Une danse de langue : ouste!...?
7. Renaud Longchamps, *Œuvres complètes, tome 2, Explorations*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999, 327 p.
8. Hélène Dorion, *Pierres invisibles*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1999, 61 p.
9. José Acquelin, *Là où finit la terre*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999, 108 p.
10. La marche de l'aveugle sans son chien : celle du poète qui se prive de ses supports (rhétoriques) habituels?