

## **Toucher ce qui brûle**

Denise Brassard

---

Dany Laferrière

Volume 36, Number 2 (107), Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1002451ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Brassard, D. (2011). Review of [Toucher ce qui brûle]. *Voix et Images*, 36 (2), 152–159.

POÉSIE  
Toucher ce qui brûle

+ + +

DENISE BRASSARD  
Université du Québec à Montréal

Personne n'a de chance petit oiseau  
La maison brûle au coin de ce que tu dis  
Hâte-toi ta solitude enfante un incendie<sup>1</sup>

Le dernier livre de Véronique Cyr, *Installation du feu*<sup>2</sup>, m'a rappelé l'univers de Shary Boyle, à qui la Galerie de l'UQAM consacrait récemment une exposition<sup>3</sup>. Il y a, dans le travail aussi diversifié que maîtrisé de l'artiste visuelle (elle pratique tour à tour le dessin, la peinture, la sculpture, l'installation et la performance audiovisuelle), une volonté d'actualiser l'imagerie mythique en exploitant la violence qu'elle recèle. Le résultat produit l'étonnement, ébranle le spectateur et l'oblige à revenir sur les fondements de l'imaginaire occidental. Les figurines en céramique, notamment, profitent de la perception habituelle qu'on a du matériau (associé au luxe, à la vie bourgeoise, au kitsch) pour travestir certaines figures issues des contes et de la culture populaire. Je pense par exemple à ce couple de paysans assis autour d'un feu où brûlent les têtes de leurs cinq enfants, superposées à la manière d'un totem, ou encore à ces trois personnages couchés sous une couverture, un homme, une femme et un troisième dont on ne voit que les jambes, et qui pourrait bien être l'enfant du couple, qu'on aurait décapité. Il s'en dégage une étrange poésie, une atmosphère trouble et troublante, que l'on retrouve également dans les poèmes d'*Installation du feu*.

Si la démarche de Véronique Cyr présente une grande cohérence, l'auteure a trouvé, dans ce troisième livre, matière à libérer la charge d'affects qu'elle cherchait à exprimer depuis ses débuts. Le conte, qui alimente et structure le livre<sup>4</sup>, lui a permis d'adopter cette posture énonciative à la frontière de la fiction, du rêve et du souvenir, et de la tenir jusqu'à ce que la mémoire accède à sa pleine libération.

+ + +

1 Patrick Lafontaine, *Grève du zèle*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, p. 76. 2 Véronique Cyr, *Installation du feu*, Montréal, Poètes de brousse, 2010, 53 p. 3 Shary Boyle, *La chair et le sang*, Galerie de l'UQAM, commissaire : Louise Déry, 7 janvier-12 février 2011. 4 Sauf la dernière (« La confession »), les suites de poèmes portent des titres de contes : « Conte de l'anarchiste » ; « Conte du chasseur » ; « Conte de Léa » ; « Conte des écluses ».

Il y a beaucoup d'eau dans la poésie de Véronique Cyr<sup>5</sup>, une eau attirante mais traîtresse. Associée à l'enfance, elle est cet espace rassurant où l'on s'immerge pour fuir le réel qui sabre les rêves et l'innocence ; mais elle est en même temps la déferlante, celle qui embrouille tout et pointe vers la mort. L'auteure poursuivant sa réflexion sur les blessures du passé, le feu devait peut-être advenir pour conjurer la menace de noyade et faire un sort à toute cette eau. Avec un juste sens du rythme et de l'enjambement, et d'une voix haletante, elle s'abandonne à l'urgence qui la brûle, celle de dire « violemment/le corps lancé/dans les filiations ratées » (12). Le conte agit en médiateur ; ramenant sur les lieux de l'enfance, il permet d'en revenir. Il la raconte autrement, la réinvente, assure cette nécessaire distance avec la violence dont elle est porteuse. Le personnage de l'anarchiste (figure amoureuse et complice), qui à la fois s'oppose et se superpose à celui du chasseur (figure paternelle menaçante, rappelant l'homme de la maison blanche du premier recueil), ouvre et ferme le livre, signe que s'y joue un début d'apaisement. Mais il importe d'abord de se concilier la violence, dont on ne peut de sitôt se départir. C'est précisément ce que fait le conte : rendre la violence conviviale en l'associant au jeu, et ainsi la pourvoir d'un sens : « je te demande de venir/lentement promener/nos clés contre la/carrosserie brillante/des Mercedes » (13).

Se succédant, les contes figurent une sorte de *Mille et une nuits* à structure gigogne, dont le cœur recèle l'enfant blessée, l'oiseau perdu. On reconnaît là la filiation avec Anne Hébert et Saint-Denys Garneau que l'auteure affichait dès son premier livre<sup>6</sup>. Tandis qu'elle raconte, la narratrice garde la tête hors de l'eau, attise le feu, échappe aux assauts du chasseur, qui fait penser au Roi des Aulnes<sup>7</sup> de Goethe :

chaque blessure voulue et  
commandée il marche vite  
soudain je porte son nom  
absorbe la violence en vrac (19)

Des strophes en italique surgit une voix venant du passé. Ces irruptions favorisent un détachement, qui permet à la narratrice d'éprouver sa blessure à lui, le chasseur, dont elle entrevoit l'enfance. Reconnaître sa propre détresse dans celle du chasseur serait donc une première étape sur le chemin menant vers l'apaisement. Elle remonte ainsi jusqu'avant sa conception : « mon âme s'installera/à l'intérieur de sa cuisse/un

+ + +

5 Son précédent recueil s'intitule d'ailleurs *La vie liquide* (Montréal, Poètes de brousse, 2008, 71 p.). 6 Elle annonce en épigraphe que ces poèmes ont été écrits « à la suite d'un recueillement sur le Tombeau des rois à Sainte-Catherine-de-Fossambault », et y fait part de sa « profonde et silencieuse admiration pour Anne Hébert et son cousin Hector de Saint-Denys Garneau ». Véronique Cyr, *La maison sans miroir*, Montréal, Poètes de brousse, 2006, p. 7. 7 Le poème « Le Roi des Aulnes » met en scène un père et son fils qui traversent une forêt en pleine nuit. L'enfant est pris de visions et entend le Roi des Aulnes qui l'appelle ; il le désire et menace de le prendre de force. Le père ignore ces visions, refusant peut-être de voir qu'il les inspire, et, croyant protéger son fils, il exacerbe le danger : « Le père a grand'peur, il chevauche vite/Il tient dans ses bras l'enfant qui gémit./Il atteint la cour, un dernier effort :/Déjà dans ses bras l'enfant était mort. » Goethe, *Élégie de Marienbad et autres poèmes*, transposition et présentation de Jean Tardieu, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 97.

geste violent/sans anarchie» (24). Ce faisant, son corps se mêle aux éléments et devient accueillant comme la terre. Ainsi l'union peut avoir lieu et la narratrice elle-même devenir la génitrice du chasseur. Mais ce corps qu'elle porte en elle est un corps « délirant », et ni le laisser affleurer à la mémoire ni le contenir en soi ne suffisent à en taire la violence, les « exigences » et « l'excès » : « il revient s'enfonce/pieds et corps lavés/dans la faille qui/bientôt nous tirera/vers la répétition » (30). Seul le fil du récit protège du chaos et prévient la menace ultime. La narratrice enchaîne donc les contes, jusqu'à « La confiance », où revient la figure de l'anarchiste, qui sait tout de ses « fantômes », et qu'elle invite à aller « vieillir en beauté/malgré les quatre notes/pauvres de la nature » (53). Au regard lavé par la fiction du conte, la « Terre », pour la première fois nommée, voit dévier son axe et apparaît sinon accueillante — le monde conserve une dimension trouble —, du moins comme un lieu habitable, où la destruction fatale peut être évitée.

+

Le même chaos, la même violence sourde sont mis en œuvre dans le dernier recueil de Patrick Lafontaine. *Grève du zèle* propose un parcours exigeant, qui pousse très loin la méditation sur le vide amorcée dès le premier recueil de l'auteur. Divisé en trois parties portant chacune une dédicace tenant aussi bien lieu de titre : « à la lettre », « aux mots », « aux vers », le livre met en scène un sujet qui s'adonne tantôt à la rêverie, tantôt à la réflexion, tantôt à une sorte de délire fantasmagique. D'entrée de jeu, l'espace est situé : par un soir d'été, un homme se trouve sur son balcon quand une voisine apparaît entre les lattes du store d'un appartement depuis longtemps désert. Ne pouvant résister au désir que cette vision attise, il ouvre la porte et se glisse dans l'appartement. Or c'est la « porte patio » qui est donnée comme « inhabitée » (9), et non l'appartement. Cette incongruité retient l'attention. On se dit qu'elle n'est sans doute pas innocente, compte tenu de la maîtrise de l'auteur, et l'on se demande si ce ne serait pas là le « chemin du chemin de [son] désir » que cherchait en vain le poète de *Mes êtres*<sup>8</sup>. On peut le supposer. D'ailleurs, cette porte qu'il fait glisser sans bruit, rien n'indique qu'elle ne soit pas la sienne, ce qui signifierait que le narrateur entre non pas chez la voisine, mais bien chez lui, dans son propre appartement, et que la scène entière tiendrait du fantôme. C'est dire que le chemin serait intérieur et que le désir viendrait de l'inconnu, voire de l'inconnaissable, et non de l'identité de la femme, qui demeure voilée.

Dans l'obscurité et la solitude des lieux familiers, le sujet reconnaît ce qui ouvre des voies d'accès à la connaissance, mais aussi des voies d'évitement, de soi, de tout ce qui relève de l'identité, de la mémoire, et qui encombre la conscience comme des meubles ou des corps empilés dans une pièce surchauffée. Le bureau, « un lieu de toute première importance » (10), est à la fois lieu d'éveil et d'accueil du fantôme, et lieu de sépulture. Couché sur le bureau rugueux, le sujet, soucieux de se perdre, creuse

+ + +

8 Patrick Lafontaine, *Au lieu de l'abandon*, suivi de *Mes êtres*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, s. p. On pourrait en quelque sorte considérer *Grève du zèle* comme un prolongement de ce livre.

son vide intérieur jusqu'à l'anonymat, jusqu'à l'absence. Il s'agit en somme de jouer sa propre mort, à la lettre.

La mort appelle de toutes ses forces le sujet, qui se demande « comment passer à travers [ses] vacances sans [se] flinguer » (11). Elle « appelle du fond de l'océan » (11). Contre elle, il n'y a de rempart que les objets. Mieux que les êtres, sans cesse fuyants, insaisissables, décevants, les objets font bloc et ne se dérobent pas à l'amour. Ils sont les véritables modèles, ce à quoi on aspire à ressembler. À l'instar du mauvais pauvre de Saint-Denys Garneau qui se contracte, s'écorche, s'ébranche et se ramasse tout entier sur son squelette, telle une sculpture de Giacometti, le sujet chez Lafontaine n'a de cesse de se dépouiller de ses êtres et de ses noms, s'astreignant à l'ascèse et à l'humiliation, cherchant à acquérir la rigidité, le lisse d'un objet. Un objet qu'on pourra jeter, peut-être, mais qui au moins n'en souffrira pas :

Il faut d'abord le prendre dignement face à face ensuite le soumettre.

Il faut qu'il se traîne par terre en sachant qu'il ne pourrait être heureux ailleurs.

Il faut tant pisser cracher et venir dessus qu'il soit lisse et glissant comme le petit poisson qu'on attraperait enfant en s'échappant toujours dans un filet clair.

Il faut enfin l'achever le dépecer l'enterrer avec les autres moi l'oublier. (15)

D'où le dilemme qui tourmente le poète depuis *L'ambition du vide*<sup>9</sup> : « Je ne vois que la sainteté ou la mort. Qu'une impossible rencontre avec l'absolu. » (13) Cela explique peut-être aussi l'oscillation constante entre essai et poème, révélant un besoin de garder la parole vive même au plus creux du silence, au cas où un espoir percerait la nuit, où cette « confiance démesurée dans les objets » conduirait au jour. L'acte de foi, l'unique et l'ultime, est celui en l'écriture, seul véritable lieu de l'abandon : « Lieu de perte lieu de nuit lieu. Chaque mot j'accueille la fin du monde. » (18)

Il fait chaud dans ces poèmes, une chaleur caniculaire de fond de ruelle. Une faune y circule, anonyme, aveugle : « On n'échange pas de regards dans les rues. À peine si on se voit de loin. » (19) Or cette opacité est l'occasion pour le sujet de voir son regard réfracté et retourné sur lui-même. Il porte ainsi sur sa vie intérieure, ses manques, ses faiblesses, ses fantasmes, un regard intransigeant, d'une lucidité cinglante. On est aux antipodes de l'épanchement ou de la complaisance, et pourtant le lyrisme ne pourrait être plus appuyé. C'est qu'il s'agit précisément de coincer le *je*, de l'étreindre et de le presser jusqu'à ce qu'il crache sa substance et finalement s'éteigne. D'où le trouble distillé par ces poèmes, et l'impression qu'ils donnent de se trouver en plein désert urbain, dans l'intimité d'un personnage qui tantôt plonge son regard en lui-même, où se creuse un silence suffoquant, tantôt le porte autour de lui, où s'étaient ses fantasmes comme un champ de mines.

+ + +

9 Patrick Lafontaine, *L'ambition du vide*, gravures de François-Xavier Marange, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 1997, 70 p.

Me livrer exige une solitude la tête dans un étau. De plus en plus d'oubli. Puis un meurtre. Chaque fois un plaisir de tuer.

Je suis nu. On sait sa vulnérabilité nu.

L'assurance de dire est toujours exagérée. (27)

Quand on n'est plus sûr de dire, seule subsiste la lettre, tel un squelette, une cage d'os, dépouillé de sa chair d'oiseau. Il en va pareillement de l'amour; demeure « le mot/le reste effraie/l'évidence échappe comme on dit/l'embargo des reflets » (30). On notera ici la polysémie de « comme on dit », et qui fait pour ainsi dire clignoter les reflets. C'est de là, du paradoxe qui fonde la poésie (recel et dispersion), sur lequel les mystiques eux-mêmes s'appuient, que viennent à la fois la violence et la révélation. C'est parce que le poète persiste à parler au cœur même du silence, qu'il consent à creuser là où il n'y a que du vide, que la parole échappée, que le regard aveugle et le cri de honte peuvent se retourner, devenir prière, et la parole toucher sa cible.

Pour Patrick Lafontaine, l'écriture se fait, délibérément quoique douloureusement, à perte. C'est cela, la grève du zèle. Il s'agit de limer le lustre du langage, de vider le poème de la poésie, comme on rogne, d'humiliation en humiliation, l'orgueil, la dignité et jusqu'à la liberté d'un corps. Aspirant à la compacité, à l'inertie des objets, le sujet sait bien que cela n'est possible que par l'intermédiaire de la forme. Ainsi ce qu'il se fait à lui-même, il le fait aussi à la lettre, aux mots, aux vers. Pour que comme lui ceux-ci ne présentent plus qu'une surface lisse, soumise, que l'on puisse caresser, et qui ne menace plus de s'échapper. Le sens fuit. C'est donc du sens qu'il faut se dépouiller. D'où cette écriture décapante, dissolvante, minérale. Dans la première partie, la forme même des textes, qui passent de la prose aux vers et sont de plus en plus courts, concentrés, et comme repliés sur eux-mêmes, figure l'amenuisement, l'amuisement.

La seconde partie s'ouvre sur des scènes érotiques : les corps entassés dans un lieu exigü créent une impression de confusion entre la lubricité, le sexe débridé et la fragilité de l'être « passible d'amour ». Ici comme dans les rues se posent le même problème, le même dilemme. Comme si l'amour et la proximité épuisent forcément le désir, jetaient le sujet hors de soi, hors du monde pour le projeter vers les sphères célestes : « Chaque chose à sa place en tas sous mon dos le plafond. » (57)

Dans la troisième partie, le sujet, face au miroir, inquisiteur, se soumet à la question. Bien qu'une ambiguïté persiste quant à l'identité de cette femme à qui il s'adresse, il semble que la glace lui révèle, du moins en partie ou par ricochet, sa propre féminité. Ou est-ce en prenant sur soi la violence que cette femme lui inspire qu'il peut régler ses comptes avec la féminité ? Quoi qu'il en soit, il doit commettre le meurtre, la tuer, la réduire en morceaux, après s'être laissé lui-même briser. Ainsi, pour empêcher que l'amour ne tue, et afin qu'il acquière la fixité des objets, il faut tuer l'objet d'amour :

je mugirai de haine pour entrer la lame  
le corps restera à jamais découvert

et ce sera pire que la fuite comme on le sait  
je chanterai c'est tout ne t'en fais pas  
tu seras ce qu'on aime finalement (68).

Le plaisir « vient enfin » à celui qui s'est délesté de tout et qui désormais ne peut fuir devant rien, même plus en lui-même, où le vide résonne comme un miroir sans tain. De cet étrange accouplement, étreinte incestueuse, pénétration du vide, peut-être l'oiseau renaîtra-t-il, sinon Phénix, du moins hirondelle. Peut-être même échappera-t-il à l'incendie et rejoindra-t-il le ciel, tel un vœu, au moment où « quelqu'un déchire sa peau comme un printemps » (76).

+

Martine Audet partage avec Patrick Lafontaine l'amour des objets, elle qui a intitulé ainsi un livre récent<sup>10</sup>, après avoir pris soin de tirer la ligne d'horizon à hauteur de mains et à portée de regard, pour ainsi dire, au fil de ses publications. Dans le diptyque *Les grands cimetières*<sup>11</sup>, on retrouve la plupart des thèmes et motifs qui fondent son univers poétique depuis ses débuts, de même que cette parenté qui la lie elle aussi aux poètes du *Tombeau des rois* et des *Regards et jeux dans l'espace*.

*Le ciel n'est qu'un détour à brûler* met en dialogue des photographies et de courts poèmes<sup>12</sup>. Les photographies présentent des feuilles de manuscrits, du papier froissé. Parfois quelques mots s'en détachent, parfois les feuillets sont muets. Tous ont cependant subi une altération, un froissement, un pli, une déchirure qui vient en dévoyer le sens et l'apparence. Il arrive que le papier soit déchiqueté, lacéré, à la main ou à la machine. Parfois c'est au verso que l'on a droit, comme au dos froissé de quelques lignes fantomatiques. Dans tous les cas, le jeu d'ombres et de lumière est savamment maîtrisé. Ici et là, au détour d'une pliure, on peut lire « Fortin » et quelques lettres d'un prénom évocateur. Est-ce là une allusion discrète au poète en allé, fondateur de la collection que dirige maintenant Martine Audet, et de qui le livre serait en quelque sorte le mausolée ? Il arrive encore que l'on puisse reconstituer un poème, du moins en partie. Ou lire quelques mots, quelques lignes d'un journal. Et le choix des caractères mis en évidence ne semble jamais fortuit. Cela souligne à la fois la nature organique du matériau, qui se contorsionne et s'adonne à d'étranges chorégraphies, et la résistance des mots, qui persistent à faire sens — un sens altéré certes, et allant dans toutes les directions — même une fois leur support chiffonné. Le sens univoque, fixé, fût-ce par une visée transcendante, ce serait là peut-être le détour à brûler. De ces brouillons, mots épars, bouts de correspondances, des couleurs s'échappent (autocollants, restes d'enveloppes), comme du sang d'un cœur qui bat. On dirait

+ + +

<sup>10</sup> Martine Audet, *L'amour des objets*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2009, 78 p. <sup>11</sup> Martine Audet, *Le ciel n'est qu'un détour à brûler. Les grands cimetières I*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2010, 133 p. ; *Je demande pardon à l'espèce qui brille. Les grands cimetières II*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2010, 65 p. <sup>12</sup> Le livre a d'abord fait l'objet d'une exposition à la maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, au printemps 2009.

une sorte d'origami poétique, dont les textes, sans chercher à l'expliquer, s'accrochent fort bien.

Les poèmes se profilent comme de petites déchirures sur la surface du temps. Des fulgurances. Des épiphanies. En apparence rien ne les relie, ne fût-ce cette conscience et ces sens tendus vers le silence du monde : d'où peut-être l'usage des majuscules, insistant sur cette césure que le sens fait, cette entaille dans la chair qui s'apparente au cri : « LE PAYSAGE/À CET ENDROIT/NE FAIT QUE TUER » (20). Sont mises à mort l'innocence, de même que la parole en mode mineur, chuchotée dans la pénombre. Nous sommes dans un grand cimetière. Aux grands cimetières les grands MO(R)TS. Mais la mort elle-même est grande, par effet d'accumulation.

L'APPARENCE DU VENT  
SAUF UN MANTEAU  
POUR L'ESSENTIEL  
EST SANS REPÈRE  
JE MEURS D'UN COUP  
SOUVENT TU M'ÉVEILLES (21)

On oscille ainsi entre mort et possible, ombre et lumière, par à-coups, sans ordre logique ou linéaire, dans ces cimetières semés de roses, fleurs chères à l'auteure, comme au hasard d'une vie, s'étonnant du sens des mots. Ces stèles sont élevées à autant de certitudes fauchées. Si l'on devait maintenir sans relâche la présence à soi, peut-être le fil de la conscience apparaîtrait-il en effet comme une multitude d'épigraphes rédigées à la mémoire d'instant perdus.

Dans *Je demande pardon à l'espèce qui brille*, Martine Audet poursuit son exploration du deuil en portant attention à l'être « passible d'amour ». Dans ce livre, les vers, assez longs et tous pourvus d'une autonomie sémantique, sont isolés les uns des autres par une ligne faite de points de suspension, et peuvent donc être lus individuellement. On dirait que le poème s'effeuille, faisant en cela écho au premier volet du diptyque. Cette organisation donne à l'ensemble un caractère fuyant, abstrait, en dépit des nombreuses notations sensorielles. Comme chez Patrick Lafontaine, l'objet d'amour semble s'échapper de toute part, de toute éternité. L'ensemble du livre tenant ainsi du défilement, le lecteur partage la fatigue de qui le cœur prétend au réel mais qui se réveille « souvent au milieu des ébauches » (48).

Les lignes qui séparent les vers comme autant de bornes, de couperets, obligent à laisser derrière soi le sens, pour aller plus avant vers le sens, mais par un autre chemin que celui de l'unité. Et voilà qu'on enfile ces vers substantiels, souvent magnifiques, à teneur parfois aphoristique, lâchés comme on lâcherait des pierres, pour baliser le chemin, mais dont l'enchaînement (délibérément) mal articulé laisse une impression de vide, comme si un éclair ayant soudain illuminé une pièce chargée de trésors nous laissait l'instant d'après dans la plus totale obscurité. Le détour, et avec lui le chemin menant au ciel, au sens, ces lieux d'où l'on a un point de vue unitaire sur les choses, a bel et bien été brûlé. Et l'univers apparaît tel un amas d'éclats, de fragments, de tessons, de tesselles, qu'il convient de cueillir pour eux-mêmes, comme on recueille des moments amoureux, qui comme eux se défilent et se décomposent



sitôt que le regard a glissé de l'un vers l'autre, ou que l'amour n'est plus. Que la mort même ne sait doter les êtres d'unité, voilà peut-être la chose à retenir de ces vers. « Aucun chemin ne fait de la mort son mensonge » (51), nous dit la poète. C'est donc à pas très lents, et un peu à l'aveugle, qu'on entrera dans ces grands cimetières, et l'on s'attardera à chaque stèle, à chaque pierre, déambulant entre les vers, à l'affût du moindre ajour.