

## **Oser la douleur**

Denise Brassard

---

Volume 37, Number 1 (109), Fall 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1006469ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1006469ar>

[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 [Oser la douleur]. *Voix et Images*, 37(1), 142–148.  
<https://doi.org/10.7202/1006469ar>

POÉSIE  
Oser la douleur

+ + +

DENISE BRASSARD  
Université du Québec à Montréal

mais qui donc a regardé à cru les yeux de l'océan  
leur offrande finale  
les draps défaits de l'océan  
qui donc, une seule fois, a regardé le Monde  
et toutes ses blessures ?<sup>1</sup>

car il y a mer et monde à désencombrer

patiemment  
un mot, puis un autre  
intention, dévoilement, vrille  
ébranlent l'architecture des douleurs  
elle trouvera  
une splendide orgie de choses  
ce qui bouge, intranquille  
derrière la moindre fenêtre<sup>2</sup>

Ils appartiennent à la même génération. Depuis le milieu des années 1970, ils travaillent à la constitution d'œuvres poétiques majeures et ont publié autour de trente livres chacun. L'un est aussi nouvellier, essayiste, romancier. L'autre, en patiente archéologue de l'intime, comme elle se désigne elle-même, tresse prose réflexive et poème, autobiographie et fiction, et a également publié un récit. Avec *Mon visage* et *L'angle noir de la joie*, Normand de Bellefeuille et Denise Desautels signent des livres importants, conséquents, nécessaires.

Si les deux auteurs présentent certaines parentés, dont un attachement affirmé à la modernité, à la féminité<sup>3</sup>, au mélange de la fiction et de l'autobiographie, aux

+ + +

1 Normand de Bellefeuille, *Mon visage. Chroniques de l'effroi II*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2011, p. 14. 2 Denise Desautels, *L'angle noir de la joie*, Paris/Montréal, Arfuyen/Éditions du Noroît, coll. « Résonance », 2011, p. 90. 3 Normand de Bellefeuille est certainement l'un des auteurs québécois ayant

références artistiques et à la figure de la répétition<sup>4</sup>, on n'est pas porté d'emblée à les rapprocher. Mais en lisant leurs derniers livres, j'ai été saisie par les échos qu'ils semblent se rendre, de même que par cette urgence qui en émane. Ils dévient en cela de trajectoires éminemment livresques, dont les racines plongent dans une longue et assidue fréquentation des livres et des artistes, de même que dans une autoréflexivité et un autotélisme soutenus, ce qui leur donne, en dépit des recours fréquents à l'autobiographie et de la place qu'y occupent les sensations, une dimension abstraite.

Or j'ai cru entendre, dans ces pages récentes, un appel à une écoute plus terrienne, à un éveil au sens renouvelé du poème. Au sens effectif, pourrait-on dire, d'une parole qui renoue avec son engagement en tant que parole, offerte, donnée, tenue. Cela passe par l'affirmation de la douleur. La douleur n'est certes pas nouvelle chez ces auteurs, et ils ne sont pas les seuls à la placer au fondement de leur poétique<sup>5</sup>. Mais elle est ici davantage partagée que contemplée. Il s'agit moins d'exprimer la douleur que de l'éprouver et de la donner à éprouver, pleinement et sans fausse pudeur, et ainsi d'en faire le socle d'un rapprochement authentique, et peut-être d'une communauté. La *compassion* dont témoignent les deux livres donne une résonance particulière aux paradoxes qui les animent.

Dans *Mon visage*, comme dans *Mon nom*<sup>6</sup>, chaque poème est surtitré « chapitre », et numéroté de I à XXX — un mode de division généralement associé aux genres narratif ou essayistique. Les deux commencent par une même proposition : « car il est vrai que ça commence ainsi » (11), donnant l'impression que le poème fait précisément le contraire de ce qu'il dit, que tout avait commencé bien avant lui, qu'il ne peut, toujours, que revenir sur les lieux de sa disparition. On note donc d'emblée un souci de linéarité dans cette continuité entre les deux livres, associés par ailleurs au fil temporel que suppose le genre de la chronique. À cela s'ajoute, dans *Mon visage*, une structure particulière, chaque chapitre se présentant comme une variation autour d'une œuvre<sup>7</sup>. Cette forme de résistance au poème sous-tend le projet des *Chroniques de l'effroi*.

Le visage apparaît dans son mystère, son énigme. Comme le nom, il est fuyant, s'épuise dès qu'on tente de le cerner. Comme le nom répété à l'infini, le visage, si on s'y arrête longuement, s'obscurcit, s'étrange, tel un voile sur une identité indécidable :

+ + +

le plus affirmé sa part de féminité, notamment en jouant sur les pronoms et sur l'ambiguïté qu'ils peuvent produire. La mort du père, et même le parricide, mériterait chez lui une étude en soi. En effet, s'il est vrai, comme l'affirme la psychanalyse, que le poète est le fils de la mère, l'auteur en donne un exemple patent, qui décline sur divers modes la figure d'Œdipe. Notons toutefois que *Mon visage* est dédié « à la mémoire du père/dont le visage demeure au centre » (7), ce qui laisse entendre un rapprochement avec la figure du père. <sup>4</sup> Desautels fait même des références explicites aux livres de De Bellefeuille : « (20 mars. Lascaux. J'invente une petite fille de neuf ans sur les genoux de Gabrielle. Passionnément de page en page.) » Denise Desautels, *Écritures. Ratures*, repris dans *Mémoires parallèles. Choix de poèmes*, choix et présentation de Paul Chamberland, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2004, p. 72. Le passage renvoie à *Lascaux* (Montréal, Les Herbes rouges, 1985, 159 p.). Elle cite aussi, par son titre, *Le livre du devoir* (Montréal, Les Herbes rouges, 1983, 99 p.). <sup>5</sup> Je pense entre autres, et pour m'en tenir à des œuvres récentes, aux très beaux livres de Louise Dupré (*Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 106 p.) et de René Lapierre (*Aimée soit la honte*, Montréal, Les Herbes rouges, 2010, 98 p.). <sup>6</sup> Normand de Bellefeuille, *Mon nom. Chroniques de l'effroi I*, Montréal, Éditions du Noroît, 2009, 76 p. <sup>7</sup> Par exemple : « Joies et variations de Robert Motherwell I » (11). Ainsi défilent, outre Robert Motherwell, Fernando Pessoa, Michel Butor, Thomas Bernhard, John Cage, Jasper Johns. Chaque artiste se voit consacrer cinq poèmes.

tant de mots semblables vraiment  
rendent à la fin le Monde indéchiffrable  
on n’y reconnaît même plus je crois  
le nom de la planète ! (12)

Ce paradoxe de l’identité qui devient plus floue à mesure qu’on tente de la saisir est à l’image de la parenté qui relie la joie et la douleur, l’effroi et l’émotion. Le poète s’approche ici, au gré des variations, de cette beauté de la chute, de la faiblesse humaine, « un matin d’alcool », par exemple, « quand les mains arrivent même à être touchantes/dans leur tremblement » (13). La joie est petite, n’a rien des grandes effusions. Comme l’effroi, elle tient de l’intranquillité. Elle est tout en méandres, souvent traversée de gestes maladroits. La joie est sans promesse, abouchée au malheur, ne peut venir que « dans la contemplation et la pratique/des plus grands péchés de l’Univers » (26). Elle est de connivence avec le vide. « Il n’y a pas assez de rien ! » (52), clame le poète, reprenant les mots de John Cage qu’il cite en épigraphe (66), à quoi semble répondre Roberto Juarroz, affirmant qu’« [a]u centre du vide, il y a une autre fête. » (73 — cité lui aussi en épigraphe) Le poème s’installe dans le vide que circonscrit sa forme, crée du vide à même sa forme qui s’apparente à des cercles concentriques, et c’est dans cette linéarité circulaire propre à la variation, autrement dit cette avancée en spirale, que souffrance et joie se rencontrent. Il s’agit pour cela d’épuiser le poème, de le rendre à bout, de l’exténuer, de le tenir « au plus près de la mort » (20), afin qu’il actualise cette expérience paradoxale et paroxystique, version du projet mallarméen cher à l’auteur :

je voudrais un livre qui soit une toile  
et une toile qui soit le désespoir de l’art  
ce n’est plus la résolution qu’on y chercherait  
mais bien plutôt le mystère lui-même qui nous serait  
à chaque regard  
catégoriquement refusé (20)

Le visage est irreprésentable. Ne coïncidant jamais avec lui-même, il ne peut que se ressembler ; il est de lui-même une infinie variation :

voilà l’incessant récit du visage :  
il est déjà, chaque matin, notre frère aîné  
tant nous avons, chaque jour, du retard  
sur ce visage de la veille (76)

À l’instar du poème qui n’est possible qu’en vertu de la répétition, le visage ne peut se connaître que par addition. Et loin de le fixer, cette addition accentue son mystère. Dans le visage comme dans le poème logent cette béance, cet inconnu. « [L]e visage est la première phrase » (66), celle qui ne commence pas, cet impair qui appelle son semblable, son écho, son double. Le sens aussi est affaire d’addition. Et de spirale. On raconte ; ce n’est pas ça ; on chemine et on revient, sur ses mots, sur ses pas ; invariablement le poème se répète, revient sur ses objets, à peine déplacés déjà plus les

mêmes. Le visage est innommable : « on ne peut pas parler du visage avec les mots du milieu/car il n’y a pas vraiment de mots dans le milieu/qui conviennent au visage » (12). Alors on creuse, le milieu, le centre du poème jusqu’à ce que le vide s’y fasse. Puisque « le silence n’est pas une science exacte », mais « une histoire que le cerveau se raconte/à lui-même » (54), on y opère cette trouée par laquelle l’illusion de la représentation — et avec elle de l’identité — le cède à la signifiante.

« Il n’y a pas de prétexte à la poésie » est le titre d’un poème qui a des airs d’art poétique. Le poème, nous dit l’auteur, « n’a aucunement droit à l’impunité totale/aussi poème soit-il/il doit répondre de ses mots » (48).

le poète qui aime son métier  
je l’oblige à demeurer citoyen  
j’exige qu’il ne cède pas à cette trop facile dérobée  
dans les marges confortables de son Art  
non, il n’y a pas de *prétextes* à la poésie  
elle a un seul visage  
qui doit, à l’appel, répondre :  
« présent et contemporain ! » (48)

Une telle déclaration de réalité, faite presque sur le ton du manifeste, pourra surprendre de la part d’un auteur qui s’est d’abord attaché avec passion au formalisme et aux théories du texte, et qui ne considéra réintégrer l’émotion dans l’écriture qu’après lui avoir opposé une farouche résistance. « [L]a poésie doit rendre des comptes au réel » (49), nous dit enfin le poème. Double étonnement. On croirait entendre une certaine interrogation philosophique qui a marqué la fin des années 1940<sup>8</sup>... Et c’est pourtant là l’enjeu du livre que de réaffirmer la modernité comme valeur tout en faisant du poème cette arène dans laquelle l’auteur est jeté sans complaisance. Pas de prétextes au poème, donc, c’est-à-dire à la fois pas de réel qui lui préexiste et dont il serait le représentant, et pas non plus de texte qui le précède. Le poème *est cette parole répétée*, laquelle de répétition en répétition gagne les limites du sens et se retrouve dans l’extériorité de la présence. Une présence pleine, lucide, dégrisée dirait Paul Chamberland<sup>9</sup>, qui implique la proximité de la mort et sa part d’effroi, mais aussi, peut-être, de joie. La poésie n’est pas davantage un prétexte à fuir le réel dans une idée, une forme, aussi exigeantes soient-elles, ni à se dérober à cette responsabilité face à qui souffre comme je souffre et partage ma souffrance :

on ne peut se mettre en écriture  
qu’à l’échelle démesurée du mal  
qu’à l’échelle des appareils du désastre ! (43)

+ + +

8 Je fais bien sûr allusion à *Qu’est-ce que la littérature ?* de Jean-Paul Sartre, publié en 1948. À la différence toutefois que Sartre engageait le prosateur pour libérer le poète. 9 Dans *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement* (Montréal, VLB éditeur, 2004, 276 p.), Chamberland parle de la poésie comme d’une « parole dégrisée ».

L'effroi est le seul véritable  
territoire occupé (51)

On aurait envie d'ajouter : par tous.

+

J'ai senti une semblable nécessité dans *L'angle noir de la joie*, un même degré d'exposition, la même radicale ouverture à la fragilité. Comme dans *Mon visage*, les poèmes, en vertu du travail de la mémoire qui traverse toute l'œuvre de l'auteure, s'y déploient en cercles concentriques et le trajet emprunte le mouvement de la spirale. J'y ai également relevé une forme de résistance au poème, ou disons à la poésie telle qu'elle s'était présentée jusque-là. Denise Desautels nous a habitués à une composition très maîtrisée, tout en finesse et en retenue, aux rythmes réguliers, même lorsque la syntaxe est hachurée. Une poésie presque chuchotante. Elle opte en outre volontiers pour le poème en prose. Or ce livre est écrit entièrement en vers, qui y apparaissent souvent comme empêchés, minés par une forme d'essoufflement, une force d'empêchement. Comme si la chute, si longtemps appréhendée et désormais fatale, advenait au terme de chaque vers. Il y a aussi beaucoup de bruit dans ces poèmes. La souffrance est grinçante, criarde et ne saurait plus avant être tue :

ça fait du bruit du chaos qu'on enferme  
avec des enfants, des filles, des états entiers (70)

c'est beaucoup de bruit  
ce vent de tombeau qui nous pique la tête (78)

Il se dégage de l'ensemble une impression très charnelle, beaucoup plus marquée, me semble-t-il, que dans ses œuvres précédentes. La mort, omniprésente chez l'auteure au point de prendre des allures de condition abstraite, d'être vidée de sa substance et maintenue à distance, semble ici nous concerner, tout un chacun, de très près :

la guerre va, vient, fait des trous dans les nuits  
les animaux, les enfants, leur poitrine pâle  
l'émotion fait culbuter les heures  
[...]  
on entend l'épouvante (29)

Nous sommes ici, comme chez de Bellefeuille, « au plus près de la mort » (20). Il en va de même de la révolte, présente dès les premiers livres, mais qui se voit réaffirmée, en particulier dans les poèmes aux accents féministes. De ces femmes vivant dans des conditions déplorables on sent fortement la présence. Le livre propose même des poèmes de circonstance, notamment cette suite intitulée « Sur fond d'océan » (49-54), et qui fait référence aux misères d'Haïti.

Cette chute que figurent les poèmes — « le saut de l'ange<sup>10</sup> » ? — et qu'évoquent clairement les deux citations en épigraphes du livre<sup>11</sup>, est très proche de cette faiblesse qu'accueille Normand de Bellefeuille. On pourrait également voir une parenté entre cette noirceur dont parle l'auteure dans sa préface et certaines toiles de Robert Motherwell, dont celle qu'il cite dans la première suite des « variations<sup>12</sup> » (11-21). Ces femmes mises en scène dans « Et nous aurons des filles » marchent en affirmant leur connivence, mais aussi leur fragilité. Elles sont sans armes, exposées, en proie à l'effroi, cet état si souvent évoqué dans les poèmes de Desautels. Avec l'affirmation de la féminité vient celle de l'animalité :

en plein *Cri* de Nacera Beleza  
je m'emballe, mon profil  
de corbillat ou d'hirondelle  
derviche tourneuse  
parmi les derviches tourneuses (23)

Paul Chamberland parle de « cette dramatisation des affects et de la mémoire » qui caractérise cette poésie comme d'un « théâtre de la voix<sup>13</sup> ». Or il m'a semblé que l'effectivité du poème opérerait ici avec une force décuplée. Chez Desautels, il arrive souvent que la voix se bute au regard qui lui fait obstacle, ou du moins en diffère la portée. Le regard se pose sur les êtres et les objets comme une mesure de la distance et, ce faisant, les tient à distance<sup>14</sup>. Il mesure en somme cette distance qui sépare le poème du drame originel (lié aux souvenirs d'enfance) et que doit parcourir la voix pour se faire entendre. Alors qu'ici, le plus souvent, la voix l'emporte :

et quand tu crois que plus rien ne peut être sauvé  
quelque chose, quoi  
à peine une syllabe  
son plus pur dénuement  
*aube*  
là où émigre  
l'ultime fantôme de la caresse (34)

Dans ce frottement de la parole contre la chair<sup>15</sup> se joue une transivité renouvelée, réactualisée. Ici, comme chez de Bellefeuille, l'effroi, s'il « concentre noirceur et

+ + +

10 Voir Denise Desautels, *Le saut de l'ange*, Amay/Montréal, L'arbre à paroles/Éditions du Noroît, coll. « Résonances », 1992, 92 p. 11 « [U]n matin tu as étendu les bras/au bout de ton monde/et tu es tombée, ahurie », Louise Dupré; « Écrire/Filet de sauvetage/Pour chaque saut mortel », Anise Koltz (7) 12 Il s'agit du tableau *At five in the afternoon*. 13 « Car c'est par le frayage actif, soutenu, de la voix dans la chair que s'instrumentent et se déploient toutes les figures de la douleur comme du désir. » Paul Chamberland, « Dans le vif de la voix », *Mémoires parallèles. Choix de poèmes*, p. 16. 14 Par exemple dans ce passage de *Leçons de Venise* où la perception visuelle semble être noyauté par la conscience avant d'être saisie par les sens : « Une scène s'impose : le monde est surpeuplé et il se débat partout contre les froissements des corps et des désirs, contre les lamentations des objets coincés dans la poussière. » Denise Desautels, *Mémoires parallèles. Choix de poèmes*, p. 109; je souligne. 15 Cet effet est encore accentué par la sonorité des titres des poèmes de la suite « Vers quelle bouche te tourner »,

lucidité» (33), n'est jamais très loin de l'émoi, dont le distinguent tout juste quelques lettres, parfois à peine un chuchotement :

au coin de telle ou telle rue  
ardemment l'émoi, peau contre peau  
l'exact chuchotement (35)

Et c'est cette intrication, cette connivence entre parole et chair, effroi et émoi qui fait l'étoffe de cette interpellation à l'auteur des *Illuminations* que nous donnent à lire les poèmes de la magnifique suite « Quai Rimbaud » (79-89), où l'élévation du verbe rencontre son impuissance, où la marcheuse boite, chute et sans cesse revient sur ses pas. Mais le retour est nécessaire, et la chute salutaire, puisqu'ils correspondent à ce moment crucial, à cette (non-)coïncidence, à cet instant de fulgurance où le regard et la voix, l'enfant et la femme d'âge mûr se rencontrent, se reconnaissent et renouent. Car chez Desautels comme chez de Bellefeuille<sup>16</sup>, il y a celle qui souffre, l'animale, « l'enfant, l'inconsolable, la survivante/et l'autre, l'immense aïeule » (100), qui la regarde souffrir, va à sa rencontre, compatit et recueille sa souffrance. Des deux, « quelle voix parle juste » (100), se demande l'auteure ? On ne saurait le dire. Il semble que l'une ait besoin de l'autre, qu'elles n'aillent pas l'une sans l'autre, comme l'ailleurs et l'ici, le proche et le lointain que la marcheuse s'engage à arpenter dans ce dernier poème qui pourrait bien, lui aussi, tenir lieu d'art poétique :

urbaine résistante  
écartelée entre deux terres  
je cherche, scrute, soupèse  
le proche et le lointain  
visages semblables  
et unanime lucidité (104)

+ + +

lesquels ne vont pas en outre sans connoter une certaine trivialité : « Bla bla bla bla bla » (27), « Ahan » (29), « Zim Boumboum » (31), « Bing Bang » (33), « Couak (Couac) » (35). 16 « [M]ais chez moi [...] ce n'est toujours/que l'animal qui souffre/que l'animal/qui rue/l'autre/l'homme/se contente de faire abondamment neiger/le sel/chaque matin, sur la plaie ouverte/de la Bête ». Normand de Bellefeuille, *Mon visage*, p. 45.