

... comme on cueille des simples

Paul Chanel Malenfant

Volume 16, numéro 3 (48), printemps 1991

François Charron

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200932ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200932ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Malenfant, P. C. (1991). ... *comme on cueille des simples*. *Voix et Images*, 16(3), 549–560. <https://doi.org/10.7202/200932ar>

Poésie

*... comme on cueille des simples*¹

par Paul Chanel Malenfant, Université du Québec à Rimouski

Transparence du langage, limpidité de l'allusion référentielle, lisibilité du poème : voilà donc des stratégies d'accès immédiat au réel souvent mises en œuvre dans la poésie actuelle. Ces efforts d'économie et de dépouillement langagiers qui, à titres divers, dénie l'opacité du sens et remettent en cause l'hermétisme poétique,

n'excluent certes pas l'énergie laborieuse investie dans la complexe fabrique du poème. Ils me paraissent cependant témoigner d'une maîtrise de mieux en mieux assurée des outils propres au « métier de poète », porter un désir accru de joindre le lecteur sur le lieu de son propre langage et, qui sait, affirmer et assumer une conscience, sinon plus optimiste à tout le moins plus éclairée de notre identité, être et verbe portés à l'osmose, en cet impossible « pays perdu ».

Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays : ainsi se désolait, évoquant la mémoire de son maître, le narrateur d'*Agonie*², cet intense roman de Jacques Brault. Par un rétrécissement progressif de l'espace qui conduit du « pays » au « chemin », dans le laconisme concerté des constats, on peut entendre, avec le titre du dernier recueil de l'auteur, *Il n'y a plus de chemin*³, un écho à la « vie agonique » déjà mise en scène dans la fiction. Ce recueil convoque encore, par analogie titulaire, le motif dynamique du cheminement inscrit dans *Chemin faisant*⁴ et *la Poussière du chemin*⁵; en outre, le lecteur peut sans doute reconnaître, dans la facture matérielle d'*Il n'y a plus de chemin*, une icône du carnet gris du taciturne professeur de beauté d'*Agonie*. Ces correspondances désignent le contrepoint thématique et structural caractéristique de toute l'œuvre de Jacques Brault en même temps qu'elles participent d'un vaste système écholalique qui la constitue sous le mode du leitmotiv expressif et incantatoire.

Ainsi, l'énoncé du poème éponyme d'*Il n'y a plus de chemin* — *Je devine qu'après il y a du rien; et encore du rien. Je reste. D'ailleurs, il n'y a plus de chemin.* (p. 15) — trouve sa germination dans *Trois fois passera*⁶: *Et voici bientôt le bout du chemin.* Se formule alors, par reflet intertextuel, par décalque répétitif — ce mode vocal de la mélancolie et du mal à l'âme —, un vœu d'insistance pour dire la finitude (du *bout du chemin* à *Il n'y a plus de chemin*), la vacuité et la béance du néant (*il y a du rien*); tant il est vrai que, comme l'affirme Michael Riffaterre, [...] *en nous disant quelque chose, la littérature peut ne rien dire*⁷ et, dès lors, s'instaurer comme une résistance au non-sens. Voyons encore comment de l'incipit (*Voici qu'on siffle un petit air / ancien de mal à l'âme* [p. 9]) à l'explicit du recueil (*au bruit de vivre nul / et ce qui naît du néant* [p. 67]) s'accomplit le cycle d'une néantisation spleenétique (par monosyllabiques et bisyllabiques alternés), se redit l'accablement d'une viduité que seule transcende la durée en poésie.

En cette conscience du « moment fragile » attentive à toutes traces de passage et de disparition, les usures du monde se constatent dans *la chose clocharde* (p. 58), en ces *choses banales, objets sans valeur, menus riens* (p. 34) comme dans la nomination du résiduel et du détritit : des *guenilles au rat crevé au bord de la bouche d'égoût* (p. 49). L'être trivial et l'objet pollué rappellent le malheur d'une indigence

universelle, cet effort de l'*insignifiance* qu'il faut conjurer par la seule certitude de la voix : *Je parle, Personne, de choses perdues. Sans ça, je ne parlerais plus* (p. 21). Même si cette voix est éraillée, menacée par la distorsion de l'onomatopée (le *cling-clang-clong* [p. 58]), cet échec du sens, ce lapsus mimologique : *le toc-toc des talons et le flap-flap des semelles* (p. 47).

On comprend alors, en cette poésie de la révolte tranquille à l'égard d'un monde défectueux (monde de *briques brisées* et de *lacet [...] cassé* [p. 46], de *boîte de conserve rouillée* [p. 58]), dont le climat pourrait se comparer à l'univers carenciel d'un Claude Simon ou d'un Robert Pinget, la compassion du poète pour les simples et les anonymes, les *maladroits à être* (p. 18), pour le *clochard* (p. 35) et le *matou des gouttières* (p. 32), pour l'*idiot du voisinage* (p. 29) et le *chiffonnier* (p. 49), bref pour la *chienne de vie* (p. 37) et *les gens* (p. 30) de rien, tous ceux-là dont l'existence tient de l'insulte en l'absence de *Personne* (p. 21) : ce Dieu vide, ce père sonore mais muet, ce taciturne Godot... Certes, un pessimisme à la fois lucide et ironique fonde la poésie de Jacques Brault : *Tout ça est banal. Rien à dire. Rien à faire. Pourquoi en parler ?* (p. 44). Mais à la dérision de parler pour parler en l'air (*Je continue à parler, comme ça, brassant de l'air* [p. 44]), à cette vague agonie qu'est la vie (*une manière de vie, une sorte d'agonie* [p. 60]), font pendant les grâces simples de l'émerveillement : *Quand c'est le plein hiver, tu croques un oignon en fermant les yeux. Et soudain ça chante dans la bouche, comme le chant du merle aux soirs de juillet.* (p. 29), celles par qui arrive le *chemin de mémoire* (p. 47), ce seul pays, lieu du poème, *le magnifique*.

Ce pur *chemin de mémoire*, celui de la disponibilité devant la terre, je le retrouve aussi, singulier, dans le dernier grand livre de François Charron, *La beauté des visages ne pèse pas sur la terre*⁸. À l'absurdité du chemin absent exprimée par Jacques Brault, s'oppose ici l'assurance de la route unique par laquelle le monde serait donné : *il n'y a qu'un seul chemin et notre ombre éclatée au milieu / du jour existe encore / la mémoire très pure pèse comme la lumière sur l'étang* (p. 12). Et tandis que le titre de Brault relevait d'une concertation textuelle interne, celui de Charron procède de la connivence intertextuelle, remaniant, par approximation mnémotechnique, tel extrait du texte d'Anne Hébert, « Poésie solitude rompue » : *Rien de plus émouvant pour moi que ce signe de la terre qui blesse la beauté en plein visage et lui confère sa véritable, sensible grandeur.*⁹ Plus explicitement encore l'auteur désigne sa solidarité à l'égard de cette œuvre fondatrice en une référence titulaire : *nous avons nagé une partie de la matinée, ensuite j'ai lu le Tombeau des rois* (p. 19). En un autre apparemment généalogique, il convoque ailleurs l'ombre fraternelle de Saint-Denys Garneau : par figure de mimétisme, *Notre solitude n'a pas été bonne*¹⁰ se transmue alors en analogon positif : *aujourd'hui ma solitude a été bonne* (p. 29).

Divisé en six parties dont les titres (« La transparence du désir », « Au fond de la voix humaine », « Rien n'aura manqué au silence des choses », « Cette seule vérité infiniment présente », « Le sentiment d'aimer » et « Ce ciel me donne la main ») disent l'altruisme paisible devant l'homme et le monde, ce livre de François Charron se place sous le signe de la plus extrême économie verbale, sorte de minimalisme scénique de la vie quotidienne dont l'énonciation pourrait paraître convenue si elle n'était pas sans cesse portée par la filature d'un rythme, par l'appel magnétique des vocables qui se superposent et se fondent. Ainsi ces vers — *j'ai appelé tous les mots du paysage / le paysage immobile devant nous se déchire* (p. 9) — engagent dans un autre poème : *le paysage par moments cesse d'être le paysage* (p. 17). Par une procédure similaire de sollicitation sémantique et thématique, à l'assertion du vers inaugural : *j'imagine une maison restée ouverte* (p. 9), le vers terminal répond : *mon être émerveillé habite l'évidence momentanée du poème* (p. 137). L'écoute flottante de ces poèmes les constitue alors en autant de microrécits, tropismes de la vie simple et des gestes courants, où le lecteur se trouve convié à une immédiate affirmation du réel.

Par le choix d'une syntaxe élémentaire (sujet, verbe et complément), le poète inscrit une logique de l'évidence matérielle; simultanément, il affirme un être là étonné de sa présence même : *nous nous étonnons d'une pluie lente, de la présence / continue des choses muettes* (p. 15). Tout tient ici dans le constat de ce qui existe, d'où la fréquence du verbe « être » (*écrire est bleu* [p. 21]; *avant qu'il ne fasse tout à fait noir je repose la question de l'être* [p. 24]); d'où l'affirmation appuyée d'une « suffisance » du réel (*le fait de vivre suffit / le fait de vivre est infiniment réel* (p. 14) — *nos mains sont chaudes, il suffit d'exister* [p. 95]) qui contraste avec les carences du monde pris en défaut de Jacques Brault; d'où, encore, la redondance concertée des épithètes « pure » (*le monde qui t'abandonne est commencement pur* [p. 135]) et « simple » : (*ce que nous aimons parle d'un silence très simple* [p. 19]).

Ainsi, la poésie de François Charron atteint à cette clarté sapientiale, réceptive aux métamorphoses du monde, aux tremblements de la lumière, aux froissés de l'air, à l'orée du geste qui s'apprête, elle parle de l'immédiateté des faits et des matières : *tu redresses lentement la tête dans le ciel bleu / un grand regard vient de naître dans le ciel bleu* (p. 10). Cette imagination de l'osmose et de l'ubiquité, où le sujet participe de toutes les substances simultanées de la terre, se ravit de la continuité : *le jour est une grande pensée que rien n'arrête* (p. 64). Stimulée par la transparence, cette opacité de la transparence dont parle Jean Starobinski et que redit cet impeccable vers (*le mur en face de soi est un mur clair* [p. 52]), elle propose une sagesse sans doute bien inactuelle (*nous sommes nés pour apprendre à voir* [p. 86]), celle qui allie la ferveur d'une adhésion (*je suis ce que je vois* [p. 58]) à

la dilution tranquille d'une harmonie (*la présence est dans la pure perte de cette fleur que l'on voit* [p. 99]).

De la constante « pensée du poème » qui accompagne les parcours de François Charron — *la clarté du poème nous a tout pardonné* (p. 108) — et de Jacques Brault — *ce lieu sans nom ni apparence où je suis, récitant des ténèbres intérieures* (p. 47) —, toute l'œuvre de Madeleine Gagnon a déjà aussi démontré le pouvoir conjoint de concentration et de spontanéité créatrices. Dans son **Chant pour un Québec lointain**¹¹, l'auteure poursuit cette quête d'une « réflexion » visuelle qui fonde simultanément la poésie — *On regarde les pensées, on pense les images, la poésie s'occupe de tout* (p. 12) — et le pays — *Il y a des pays qui se voient au lointain et ne peuvent autrement devenir prochains* (p. 9). Inaugural, ce « Il y a » continue d'enchanter le recueil comme le magique « Il était une fois » de la légende et procède, à l'instar des voix affirmatives de Brault et de Charron, à la nomenclature des choses du monde: *Il y a des miels sans sucre / des fraises sur les tombes / des mots à la dérive / des christes abattus* (p. 40).

Vaste programme de métamorphoses et d'échos qui infléchirait tous les textes en un seul Texte ? Ainsi, une répercussion empathique transmute, chez Madeleine Gagnon, les *Il n'y a pas [...] de pays et Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault en *Il y a des pays...*; ce discord, de la négation à l'affirmation, relève moins de l'opposition polémique que de l'effet de perspective spatio-temporelle. Car, chez celle-là, la fondation verbale du territoire appelle une distance et la vision lointaine conduit au rapprochement, tandis que chez celui-ci, le pays se décline sous le mode simultané du désir nostalgique et du futur impossible. On trouve par ailleurs, entre les deux textes, telles exactes symétries patriotiques: *au bout du silence des chemins / nulle part / nulle patrie* (p. 75) écrit aussi Madeleine Gagnon en une adroite formule anagrammatique qui fait de *nulle part* un *no man's land* littéralement morcelé de *nulle patrie*. Et chez elle, au regret des chemins perdus, va correspondre le chant ou la lamentation du « chemin de croix » pour l'exploration du pays d'origine et de mémoire: *Comme un chemin de croix nos souvenances / quatorze stances autant d'énigmes / ventres d'arbres ventres de mères déchirés / sommes criés / hurlés / des bordés d'astres froids aux quatre vents / horizons là perdus / pleurés* (p. 51). Ces vers haletants, où se magnétisent, sémantiquement solidaires, les vocables *souvenances*, *stances*, *ventres* et *vents*, témoignent d'un vœu de reconnaître l'appartenance difficile de l'histoire nationale à l'Histoire universelle.

Comme il s'agira ailleurs, en cette poétique de la conciliation, d'assortir la survivance du pays à la pérennité de la terre (*si ce pays ne meurt / la terre entière respire / et demeure* [p. 60]), de se dire femme parmi les femmes (*Dire je suis femme de ce peuple aimé / dans les mémoires d'ombres oser l'écrire* [p. 57]), d'inscrire, parcours généalogique,

son livre parmi les livres: *De sang je signe et d'héritage / on sème comme on peut / en partage la terre / entière aux amoureux / un seul grain de sable dans mon livre / ou d'encre enneigée* (p. 93). Car chez Madeleine Gagnon, la poésie tient à la chaîne collective des poèmes, toute lettre est maille d'un vaste discours, la lettre [est] infinie.

En ce sens, tant dans la convivialité du ponctuel accueil intertextuel que dans la réciprocité du poème et de la pensée (*On n'a plus qu'à transcrire / tout est ravi dans la pensée* [p. 95]), l'œuvre de Madeleine Gagnon se présente comme un carrefour où se joignent la poésie et la poétique (aussi le « poétique »), sous les signes réversibles de l'autonomie et de l'appartenance. Dès lors, l'« entre », ce seuil de l'équilibre, devient le lieu privilégié de l'imaginaire, le pays idéal. Car l'espace frontalier ou limitrophe accorde toute disponibilité au monde: *dire je pars et je viens / c'est l'entre-ici / c'est l'entre-ailleurs* (p. 58). L'oscillation dynamique entre l'aller et le retour permet de se maintenir, de perdurer: *Dire je pars et je viens / chante ne sais d'où au juste / de vous anéantis / de vous ressuscités* (p. 59). Alors, la poésie est bien un passage de la parole, l'ultime domaine d'un sens indécidable, sens autre et « outré ». Elle tient de cette *outré-vie* aussi évoquée par Marie Uguay et que Madeleine Gagnon accueille: *la poésie seule conduit vive à la mort / poésie vive mort / outré-vie* (p. 70). Nul écart désormais entre prochain et lointain, entre présence et absence, entre poésie et pays.

Vivre en poésie, paradoxalement peut-être, stimule l'imagination de mourir: comme si les mots du poème, en leur inscription matérielle, convoitaient l'évidence définitive du trait lapidaire. Ainsi, dans **Particulièrement la vie change**¹², d'André Brochu, nombre de vers s'énoncent, à l'instar du titre, sous le mode de la sentence, ce tracé de l'idée durable. Ils sont en cela fidèles au propos métatextuel de la quatrième de couverture: *La poésie est une parole à soi-même adressée et reçue comme une évidence, mot à mot — idée faite nature..* Pensée du poème, encore.

Soit par leur découpage incisif, soit par leur valeur de mémorial, ces vers affirment le choc bref d'une disparition imaginée. Ainsi, la mise en parallèle de *je serai parti de cette scène / unique / de la vie et de ma vie* (p. 11) avec *le néant est ma patrie aussi* (p. 31) illustre la forte synonymie — nationale? — qui contamine « parti » et « patrie », ces deux sèmes dont l'attraction rimale était déjà littéralement donnée dans le *particulièrement* du titre. De même, le rapprochement de *chaque mot que j'écris rature l'avenir* (p. 159) avec *la mort est un miroir* (p. 165) installe la triade « mot-mort-miroir » comme lieu mixte d'un effacement et d'une permanence. Ces quelques cellules lexicales, qui pourraient amorcer une lecture tabulaire du texte de Brochu, témoignent surtout ici de la présence archéologique de ce même paradigme du « pays absent » (*Il n'y a pas de pays...*), de ce motif

spéculaire de la « mort-vie » (de *l'outre-vie*), de cette diction du « rien » dans le poème (*Il y a du rien*), tous *topoi* apparemment obsédants de notre imaginaire actuel.

Il ne faut pas cependant entendre, en ce complexe thématique différemment géré par les œuvres, le seul refus vital ou la démission pessimiste. Car on trouve, dans la poésie d'André Brochu, toute l'énergie d'une volubilité devant l'exaltation cosmique ou le corps amoureux: *poids d'ailes sur la peau qui palpite / et qu'il modèle semblable à la faille / par où s'engouffrent les tranes d'étoiles* (p. 25). Aussi, un assentiment au futur, ce dispositif grammatical du projet et du désir: *j'essangerai les brocards et les satins de la saison / défunte / les passerai au bleu de la neige venue / douce plaie de lumière / je referai le chemin de la sève dans l'arbre / de l'enfant dans la mère* (p. 19). Cet enthousiasme, déjà exprimé dans les deux autres récents recueils de l'auteur, *les Matins nus, le vent*¹³ et *Dans les chances de l'air*¹⁴, ne se départit pas de la conscience malheureuse (*coup d'agonie au centre / de l'infinie / dévastation* [p. 40]), ni des angoisses du contrat existentiel, non plus de la répulsion lucide devant la « stupéfiante » bêtise de l'histoire: *ce passé plein de haut-les-cœurs et de vaste bêtise / cette chair mal vêtue où l'amour parle anglais / où le cœur est un cri de honte mal rentré / où la gloire est un oiseau de papier qui brûle* (p. 119). Mais la santé de cette poésie tient à ce qu'elle sait résister aux scandales soit dans l'apaisement de l'observation naturaliste, que je retrouve en des poèmes tels, entre autres, « Pour rêver la rivière » (p. 75), « Pluie » (p. 79-81) ou « Pays blanc » (p. 84); soit dans la fougue de la visée moraliste déployée en des textes comme « Les chasseurs » (p. 93), « Choses de Troie » (p. 98-99) ou « Fête du Canada » quand *Garde-à-voûtés, les soldats regardent passer la petite reine dans son paquet de chiffons bleus* (p. 122)...

La forte construction de **Particulièrement la vie change** s'appuie sur une épigraphe d'André Breton: *Tu as le sens de l'infini, calme et stupéfiant comme un doigt pointé sur une ligne de ta propre écriture*, laquelle sera fragmentée en six énoncés (*Tu as le sens / De l'infini / Calme / Et stupéfiant / Comme un doigt pointé / Sur une ligne de ta propre écriture*), chacun d'eux constituant le titre des parties du livre. Cette empathie de Brochu à l'égard de l'auteur de **Nadja** et de **l'Amour fou** me paraît relever chez lui non seulement du choix d'une tutelle véhémement mais encore d'une comparable exubérance verbale, surtout d'une même intransigeance de la passion.

Aucune concession transcendantale ou spiritualiste dans le rigoureux recueil de Renaud Longchamps, **l'Échelle des êtres**¹⁵, lequel poursuit, en un langage d'une rare gravité, ce travail de « sommation » sur la matière qui tient lieu du projet global de cette œuvre et qui culminait déjà dans son précédent livre, **Légendes** suivi de **Sommation sur l'histoire**¹⁶. À juste titre, ce recueil avait mérité,

en 1989, le prix Émile-Nelligan. Il faut, pour entrer dans l'univers suffoquant de ce poète, un certain courage, voire de l'ascèse. Car ici, nulle issue existentielle ni embellie poétique. Toute substance est indifférente, tout mouvement est vain. *C'est la gravité: elle gravite / dans la complète ignorance de la solitude* (p. 15). Le lecteur se trouve confronté au choc des évidences implacables, comme magnétisées les unes par les autres, érigées contre le vide. Lisons à la suite: *Je vis / et ça résout rien* (p. 16); *La vie disparaît / avant votre présence* (p. 17); *Pour l'éternité / vous imaginez un mur / et son vide vertical* (p. 19); *Mais le vide détermine la matière du vide!* (p. 21)... Irrésistible force de la redondance, ces aphorismes s'installent dans la mémoire; l'idée se fixe à elle-même devant l'hébétude du monde: *Le présent avait trop de présence* (p. 30).

Pourtant la poésie conteste cet être là nauséux des choses: *L'univers serait l'anomalie, / un trou pour le ver distraît du fruit* (p. 68). Elle refuse l'usure qui s'épuise à l'usure et la rétention des matières sur elles-mêmes: *Mais déserte pour le vent / déserte et tu verras l'espace / revenir à l'espace / du vent* (p. 18). Elle s'insurge contre l'incompétence de l'histoire (et persiste l'histoire / inférieure à la vie [p. 34]), contre l'anomalie de la nature: *Le fruit se fane. C'est la première inconduite* (p. 35). Mais nous sommes ici dans l'impossible «écologie du réel» puisque l'univers est un lieu d'effritement et de dissipation. En des temps de retour à des valeurs rassurantes, la pensée de Renaud Longchamps, malgré le défaitisme scientifique et historique qu'elle côtoie, me paraît nécessaire. Elle propose une pressante éthique de l'état d'alerte et de la légitime défense: *J'irai vers la vie / dépouillée de la nature / Elle est ombre / et sans ombre tu ploies sous le poids / du nombre* (p. 61).

La rêverie matérialiste, l'exigence sans compromis du constat se donnent aussi comme des postures naturelles de la poésie de Hugues Corriveau dans son dernier livre, *Ce qui importe*¹⁷. Le scénario titulaire de ce recueil dispose de deux triolets s'enchâssant: I. «Quotidiens»; II. «Rituels»: 1. «Les faits», 2. «Devant la mer», 3. «Bibliothèque»; III. «Existence». Ce schéma triangulaire inscrit un progrès qui conduit du particulier au général, du quotidien à l'existential et du factuel au rituel; il détient aussi, chez Hugues Corriveau, la valeur d'une «précision» textuelle, structurellement accordée à la justesse de cadrage des poèmes. Ainsi, avec une stricte économie de moyens, à travers le souci, constant chez cet écrivain, d'une architecture poétique sans artifices métaphoriques, Corriveau sculpte des textes d'un bloc, d'une transparence dont tous les éclats semblent dirigés vers les vérités essentielles, celles qui, justement, «importent»: *Tu ne laisses rien au hasard / chaque matin je t'ai vue prendre l'eau* (p. 11). Ici, le rien n'est pas laissé en plan de sa viduité mais il se comble à la faveur des corps simples, l'eau (*je t'ai vue porter de l'eau à tes yeux* (p. 20)), les substances d'origine comme le sang, le

fruit ou le lait: *en montrant de la main le lait / celui qui toujours recommence le monde* (p. 27).

On comprend alors le goût de cette poésie pour les moments et les lieux d'émergence (la chambre, le début du jour, les heures du réveil et du café...), pour les gestes élémentaires (prendre, porter, voir, montrer, bercer...), cela qui résume la portée de l'existence, là où se délivre l'entendement fasciné du monde, de *cette réalité qu'on appelle vivre* (p. 11). Car en ce livre, l'acte capital se dit dans le commencement, ce paroxysme de la présence: *l'événement est de taille / il s'agit de commencer sa journée* (p. 19). Alors, comme chez un François Charron, l'existence se suffit de sa plénitude (*avec cette évidence d'exister* (p. 17), l'être, en sa certitude, s'affirme à lui-même: *tu dis «être n'est pas si difficile»* (p. 23).

Parce qu'elle constate aussi la donnée onthologique brute ou l'intransigeance du «fait» (*drame du simple geste d'exister* [p. 122] et *une bien étrange chose que l'existence* [p. 127]), la poésie de Hugues Corriveau se refuse à la dérive abstraite. En ce livre, la matérialité des mots se joue contre la mort: *déjà je croyais avoir du plaisir / avec mes morts sculptés / dans le marbre des pierres tombales* (p. 37). La jouissance érotique s'exprime en la diction torride de cette image sans comparant: *fleurs carnivores détachées de toute mesure* (p. 45). Enfin, c'est sans doute dans l'éloge de la mer et de la bibliothèque — ce doublet culturel de la mer —, que la poésie atteint au mieux cette *concentration extrême de la pensée* (p. 56), qu'elle réalise [...] *la forme d'une pensée / dans sa stricte présence* (p. 61). Qu'on lise, par exemple, ces vers aux accents valéryens — *partout la mer s'abîmerait / la mer le froissement sans arrêt / de l'eau sur cette eau recueillie* (p. 68) — dont la modulation mimétique se transmue ailleurs en une juste nomenclature de plans mobiles et de symétries: *Tu as rêvé que la mer contenue / prenait des allures de boîte / les plans éventrés épanouis / son cœur le lit son histoire* (p. 71). Faveur de l'impeccabilité quand la forme convient et convie à l'émotion des matières: *tu me dis «prends» souvent / le monde dans sa matière* (p. 119).

Pour pallier l'amorphisme du monde, l'anarchie des ruines et de la boue, Marcel Labine propose aussi, dans ses **Territoires fé-tiches**¹⁸, une singulière dynamique de l'osmose matérielle, là où l'aboutissement ne se démêle plus du commencement, quand [...] *tout est réversible dans le plus parfait échange de la matière*. (p. 32). Le territoire, exploré par le poète en cinq «avancées» narratives, se donne comme un lieu sans limites, désertique et désolé, analogon mental de la page d'écriture à franchir. Et cet espace où il n'y a personne, à l'exemple des paysages lacunaires de Jacques Brault, se néantise: *Au premier coup d'œil, c'est un paysage qui offre peu. Nul fantasma, personne, rien; aucune mythologie si ce n'est celle des murs dressés* (p. 11).

S'engage alors, dans l'écriture de Marcel Labine, une énergique «rêverie de la volonté» qui se déploie à travers les figures chthoniennes du géomètre, du mineur ou de la taupe, et qui s'exerce comme défi contre la mort, ce hors-temps, cet espace vacant du nulle part: *Il a dans ses déplacements l'étonnante assurance de celui qui sait que la mort sera ailée, hors de toute enceinte, au-dessus de la mer.* (p. 13). Vision d'un pays sinistré où retentissent de prémonitoires clameurs de guerre? Rappel onirique ou exorcisme d'une «grande noirceur» accablée de fureur prédicative et de cacophonie:

La boue couvre tout. On pourrait croire à des ruines, à des villes récentes, peuplées de cadavres rasés et bottés. La boue empêche toute oreille d'entendre la moindre musique, la moindre parole, le moindre mot. La boue fait silence autour du géomètre. [...] Dans sa tête, le géomètre imagine que la boue occupe le territoire comme un fétiche. (p. 20)

Chez Marcel Labine, l'univers décrit est insupportablement bruyant, encombré de scories et d'immondices, pervers: *Les bruits du monde sont lamentables: cris, meurtres, sacrifices, démembrements, corruption.* (p. 16) Devant ce désordre indécis entre la genèse et l'apocalypse, il faut proposer le frémissement sauvage de la langue — de la poésie —, il faut discerner le chaos de l'origine: *Alors, on parle, la langue bien en bouche, rose et végétale dans le plus apparent désordre, dans le plus bel écartèlement des origines comme l'animal contorsionné au bout de l'hameçon.* (p. 18). Ici, on parle pour ne pas mourir dans la certitude que la parole même est une petite mort.

Dramatique, la poésie de Marcel Labine retrace l'errance du sujet dans le labyrinthe; l'épouvante, le désarroi de l'explorateur sont rendus comme des affects primitifs et définitifs à la fois. Mais en ces grandes fresques hallucinées et baroques persiste toujours la ferveur du tracé, de l'inscription. Magie des signes et des codes. Car les mots résistent à la corrosion qui s'empare de toutes choses: *Dans ma bouche, les mots résonnent au palais pour que dans leurs rondeurs ils se métamorphosent en petits signes opaques, durs et secs au papier.* (p. 61). Malgré le sens meurtrier (*Dans cette ville réelle où j'écris dans ma tête, le sens a des allures d'un vieux pantin qui tue* [p. 59]), la langue est en marche continue par delà la faction sinistrée de la terre: *Seule ta langue marche.* (p. 77) Car seul le monde écrit est habitable, seule la «bibliothèque» échappe au désastre. Alors, forme informée, la poésie pose les grandes questions sans réponses: *Que fait-on des figures et de la rhétorique quand la nuit est sans fin et qu'il n'y a d'émotions qu'à travers les formes?* (p. 81)

Les admirables **Leçons de Venise**¹⁹ de Denise Desautels nous parlent d'un autre pays, autre «territoire fétiche» où se conjoignent, avec toutes les vellétés de l'Histoire, le temps aboli de la mémoire et du rêve. Pour qui aime les objets, ce beau livre est un guide au

voyage intérieur. Rendant une âme moderne aux choses inanimées, l'écriture participe ici, justement, de cette indicible « émotion des formes ». Soit, malgré l'artifice, malgré toutes les images d'Épinal et la cohue tapageuse des touristes, je n'ai jamais pu résister à l'envoûtement de Venise. Par effet de poésie, Denise Desautels me rend l'esprit de la ville dont on ne revient pas : *À Venise la beauté est une réponse au deuil qui n'existe pas.*

À la faveur de la contemplation de trois sculptures de Michel Goulet (*Motifs / mobiles, Faction factice et Table du travail*), dont les photographies constituent le recueil en « musée imaginaire » et dont les titres en structurent le programme thématique, Denise Desautels entraîne le lecteur dans un itinéraire vénitien qui est aussi, magie mnémotechnique de Venise, un chemin du souvenir :

Je me rappellerai que je porte en moi une enfant inconsolable que le poème, parfois, illumine. Il lui arrive de marcher seule à côté de moi avec ce regard précis qui convient à Venise, ce regard incisif qui s'obstine à percer le monde, à consumer tout ce qui pourrait nuire à l'aveu de la vérité.

En ce voyage initiatique, le constant rappel des ruines accuse l'intense présence des formes sculptées, installées en l'espace, celles qui proposent un nouvel « ordre des choses » : *La mémoire accumulée dans les objets réels ne suffit plus à justifier l'ordre des choses. Il faudra volontairement égarer cet ordre dans la sculpture.* Et tandis que la sculpture s'érige contre l'inertie des objets usuels, la poésie s'inscrit contre les forces de l'ordre : *Ainsi entraverai-je la marche trop parfaite de certains mots comme distraction, opacité, avenir, évidence, puisqu'il n'y a que les ruines, objets trouvés, porteurs d'ombres, pour donner du sens à la métamorphose.* Dès lors, le grand pouvoir de suggestion de ces **Leçons de Venise** tient à ce que leur auteure ne procède pas à une représentation figurative de la ville ni à un commentaire littéral des œuvres, mais qu'elle inscrive plutôt le « flux de conscience » qui émane de l'esprit des lieux et des choses.

Ainsi, le lecteur assiste moins à un voyage ou à une exposition vus du dehors qu'à l'exploration d'un « espace du dedans », d'un pays intérieur. Tout se passe comme si l'Histoire nous racontait notre propre histoire : *Elle racontait Venise et en réinventait l'histoire à partir de ce qu'elle avait vu.* Comme si la violence des objets nous contraignait à les laisser seuls à eux-mêmes pour nous retrouver seuls en nous-mêmes. Insoutenable solitude que dit tel transparent énoncé : *La première fois que j'ai dormi seule, le lit était vide.*

L'écriture de Denise Desautels, prenant d'abord le parti matériel des lieux et des choses, est reconduite au « parti pris » des mots : *Parfois, en chute libre, les mots viennent tendrement buter contre les objets, puis reprennent leur envol.* S'effectue alors la remontée généalogique

vers la langue d'origine dans les efforts conjoints d'une maïeutique et d'une poétique, dans l'énergie et la dépense de la « Table du travail ». Ainsi, devant la question *Que se passe-t-il tout près de la langue maternelle ?*, la poésie prend pour tâche de retracer les mots de la mère, de les instaurer comme langage et spectacle: *Devant tous les spectacles du monde, j'essaie de retrouver les mots de ma mère, tous ces mots usurpés par le silence si naturel de la langue, sans projet et sans issue, dans lequel le désordre prolifère*. Alors que le sculpteur pense [...] *qu'il ne faut pas abandonner le monde à lui-même*, le poète dont [...] *la main sculpte les mots* croit qu'il ne faut pas laisser le langage à l'abandon, qu'il faut en retrouver l'énigmatique commencement afin que soient réconciliés et les mots et les choses.

-
- 1 Jacques Brault, **Trois fois passera** précédé de **Jour et nuit**, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981, p. 41.
 - 2 *Id.*, **Agonie**, Montréal, Boréal Express, 1985, p. 77.
 - 3 *Id.*, **Il n'y a plus de chemin**, Saint-Lambert, Éditions du Noroît et la Table rase, 1990, 72 p. (Avec cinq dessins de l'auteur).
 - 4 *Id.*, **Chemin faisant**, Montréal, la Presse, 1975, 150 p.
 - 5 *Id.*, **la Poussière du chemin**, Montréal, Boréal Express, 1989, 249 p.
 - 6 *Id.*, **Trois fois passera** précédé de **Jour et Nuit**, *op. cit.*, p. 85.
 - 7 Michael Riffaterre, **Sémiotique de la poésie**, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, p. 30 (Poétique).
 - 8 François Charron, **La beauté des visages ne pèse pas sur la terre**, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1990, 144 p. (Radar).
 - 9 Anne Hébert, « Poésie solitude rompue », **Poèmes**, Paris, Seuil, 1960, p. 69 (c'est moi qui souligne).
 - 10 Saint-Denys Garneau, **Œuvres**, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, XXVII, p. 168.
 - 11 Madeleine Gagnon, **Chant pour un Québec lointain**, Montréal, VLB éditeur et la Table rase, 1990, 104 p.
 - 12 André Brochu, **Particulièrement la vie change**, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990, 176 p. (Avec six dessins de Hugo Brochu).
 - 13 *Id.*, **Les matins nus, le vent**, Laval, Éditions Trois, 1989, 80 p.
 - 14 *Id.*, **Dans les chances de l'air**, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990, 168 p.
 - 15 Renaud Longchamps, **l'Échelle des êtres**, Montréal, VLB éditeur, 1990, 84 p.
 - 16 *Id.*, **Légendes** suivi de **Sommation sur l'histoire**, Montréal, VLB éditeur, 1988, 128 p.
 - 17 Hugues Corriveau, **Ce qui importe**, Montréal, les Herbes rouges, 1990, 131 p.
 - 18 Marcel Labine, **Territoires fétiches**, Montréal, les Herbes rouges, 1990, 114 p.
 - 19 Denise Desautels, **Leçons de Venise** (autour de trois sculptures de Michel Goulet), Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990, [n.p.].