

Paul Chanel Malenfant, *Les noms du père*, suivi de *Lieux dits : Italiques*, Montréal, Éditions du Noroît, 1985, 92 p, avec trois dessins et deux photographies de Bruno Santerre.

Christiane Asselin

---

Numéro 14, août 1986

Corps et jouissances

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025268ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025268ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Asselin, C. (1986). Compte rendu de [Paul Chanel Malenfant, *Les noms du père*, suivi de *Lieux dits : Italiques*, Montréal, Éditions du Noroît, 1985, 92 p, avec trois dessins et deux photographies de Bruno Santerre.] *Urgences*, (14), 74–76. <https://doi.org/10.7202/025268ar>

*Live*

**Paul Chanel Malenfant, *Les noms du père*, suivi de *Lieux dits: Italique*. Montréal, Éditions du Noroît, 1985, 92 p. Avec trois dessins et deux photographies de Bruno Santerre.**

***Les noms du père?***

D'abord, l'obéissance à "la loi du mot": le nom. Ensuite, sur la tranche même de cette loi, la négation définitive: les "non" du père, d'un "père si mort" (p. 17). Entre les deux, le fils et l'impossible "pair", nés de la voyelle du mot, de la consonne du mot.

Condensation, déplacement et rupture qualifient ce périple par lequel Paul Chanel Malenfant mène le lecteur des "noms de père" au "non du pair". Et, si l'on sait "la toute appartenance paternelle des phrases" (p. 51), l'on pressent aussi "le désordre des récits (quand) la mémoire éclate comme une balle" (p. 28).

***Les noms du père?***

Des miettes, "quelques cristaux" (p. 29), des éclats (précisément), "une voix ronde de voyelle" (p. 28) et de l'encre "convulsive" (p. 20) qui s'entêtent à reproduire le père, inlassablement, parce qu'écrire, c'est décider de dire "il", et le pouvoir (Roland Barthes). Aussi, "si je persiste à ton histoire/entre les mots désaccordés/(...) mon père si mort: c'est que je te porte/fils et folie (...)/Le souvenir n'en finit plus" (p. 17).

Souvenir qui mime le père, appelle la mère et convoque les miroirs-mémoires. Tout à coup, "elle parle/(...) /la mémoire est sonore" (p. 14). Et dès lors la tâche du poète consiste à lier la parole à l'écriture, dans cet univers disloqué où rien ne se lie, ne se lit.

"Cette fois où tu me signifiais la mort,/rhétorique du silence./ (...) Et je frôle je frôle l'envers sonore/où tu me conduis, nié. Et nulle part" (p. 38).

L'envers sonore? Tous ces silences d'hier, "tous fils rompus du discours" (p. 44), tous **fi**ls rompus, coupés, dépossédés du père. Et pourtant "j'entends encore l'appel nominal/ et ma langue écolière, maternelle/(...)/Dans la résonance et l'écho, je t'écris/ pour te dire (...) des petits lieux./ Seuls: et que j'habite" (p. 68).

Petits lieux, à l'écho liés, là où le fils perd contact avec son propre cri: "si je crie, dis-moi que je crie, car je ne m'entends pas" (p. 43); petits lieux qui parlent sans cesse d'«il», d'**ex-il**.

Puis l'écart entre le père et le fils atteint son point maximal: "De nulle part ça ne parle plus dis-moi/(...)/car la langue aussi s'enroule" (p. 52). Aucune issue n'est possible, sinon ce goût de l'écriture, "ce désir de mettre à jour une fille manuscrite" (p. 57).

***Les noms du père?***

Lieux "italiques" où l'écriture se fait métaphore ponctuelle de la mort, où les relations à la langue et à la mort se miment réciproquement pour mieux faire ressortir l'horreur du mo(R)t, car: "Le temps coule comme du placenta/dans les artères et l'horreur/lente des couleuvres/. Comprends, aujourd'hui: ombre dépecée dans les fontaines/et l'encre, convulsive" (p. 20). "Encre de la mort" (p. 69), l'oeuvre rappelle l'impossibilité du pair. Pourtant, "jusqu'au bout je serai fils/et légitime défense" (p. 29).

Plus précisément, **Les noms du père?**

Un recueil de poèmes qui se lit comme un roman. On y retrouve trois parties dont la première: "Les noms du père", coiffe l'ensemble de l'oeuvre. Les deux autres: "D'ailleurs toute musique" et "Et tels, des indices" poursuivent le but premier du poète, soit: retracer le père, le mot, le nom du père, pour cesser enfin d'être "ce fils illégitime" (p. 28).

Ces trois parties rappellent bien sûr une certaine trinité: père, fils et esprit. Esprit "pèr(e)-du" et... qui "perdure" (p. 35), trinité ceinte par le souvenir du narrateur qui s'efforce de re-signifier "toute la portée des pères" (p. 26). Le sujet de l'oeuvre? La vie... mais la vie arrêtée; le mot, mais comme poussière du verbe, poussière de la chair. D'ailleurs, le mot "père" ne se dilate-t-il pas dans cette "poussière", et "qui donc jette la poussière des pères à la face de la mer?" (p. 25).

Dans la première partie, il y a le souvenir douloureux de ce "mâle-enfant" (le fils), de ce mal-enfant (l'enfant malheureux). "Les noms du père" ce serait d'abord l'absence à combler par l'écriture, pour soulager la douleur "au chapitre des pères" (p. 9). Ce serait aussi la sonorité d'une langue, d'une parole, car tout ce qui nomme le père réfère au signe (p. 9), au mot (p. 10), au langage (p. 11). Le père n'est jamais représenté en dehors de ce qui le mime. "Qu'elle coule la longue phrase/méandreuse qui retrace le frère" (p. 21), qui retrace le frère et le père surtout. Et la poussière du verbe-père se glisse partout, même "sous la pierre" (p. 26) qui en constitue l'anagramme parfait.

"Les noms du père" proclame donc la parole comme moyen de contrer l'odieux silence et d'exorciser le "coup" du mâle. (la mort) qui s'entend dans: "ou garrot au cou du mâle" (p. 14), et se répercute aussi dans: "Et tu nommes par leur nom/la hache sur le seuil/l'abat-jour sur ton cou" (p. 19). Le "coup" coule comme l'oeuvre, l'encre et la phrase; il coupe comme le stylet, le stylet, la lame et le rasoir. Mais il "coud" aussi, car "tu ourles la parole, petits points/au ventre chair couturière" (p. 14).

Dans la seconde partie ("D'ailleurs toute musique"), la parole se fait clameur, mais clameur silencieuse qui se joue sur "la portée du père". "Je confonds les clameurs utérines,/des instruments à cordes dans le vide./S'y superpose l'idée d'une très grande mort" (p. 35). À ce moment le fils tente de dire ce silence de partout, puisque toute musique est d'ailleurs, c'est-à-dire de nulle part et... de nul père. "Je frôle l'envers sonore où tu me conduis, nié et nulle part" (p. 38). La voix du narrateur s'éteint, "à petits coups de plume, broyée" (p. 45).

"Et tels, des indices", dernière partie, dernier "mouvement", fait passer l'oeuvre à une autre vérité: celle de l'écriture comme parole du dedans, dedans d'une parole. Dérouté dans sa recherche du "pèr(e)du", le poète se tourne vers la possession de soi. Dès lors l'indice peut se lire comme "in-dice" car "dedans: ce que je vois: des scènes/ (...) /Jamais ce corps. Définitif./ Que des indices: dis-je" (p. 53). Le questionnement de l'écriture connaît ici son aboutissement: le poète comprend que l'on ne peut faire revivre l'autre qui'en son "décalque de buvard" (p. 69). La figure du père est désormais donnée comme ambiguë: faut-il l'oublier: "ne regarde pas dernière" (p. 55), ou continuer à l'écrire: "je t'écris" (p. 68)? Faut-il en effacer la poussière (puisque dans poussière on entend "pousse hier"), où le reconstituer comme une histoire? «Il était une fois...»/et je ne voudrais pas que tu meures» (p. 57). La réponse est **dans** l'écriture, dans la résonance et l'écho" (p. 68); écrire alors pour "dire" au-delà du "voir", au-delà de ce qui ne se voit plus, dans la profondeur.

Dédié à Lise Guèvremont, le second volet du recueil s'ouvre sur des **Lieux dits: Italique**. Italique, parce qu'Italie bien sûr, parce que Venise surtout, photos à l'appui. Italique aussi comme mouvement du mot "déformé" (p. 78), comme mouvement des eaux. En ces lieux dits c'est tout le texte qui se trouve en position insulaire, qui émerge du silence pour se conjoindre au sexe, et dire "les grandes lèvres bien ouvertes, si roses ou mûres, ces si belles phrases bien païennes" (p. 88), car le moment de l'écriture-texte reproduit, dans toute sa prof-"ondeur", le sexe de l'écriture. "Venise" et "lèvres" ne sont-ils pas, anagrammes partiels, dans les prénom et nom de la dédicataire?

**Lieux-dits: Italique** questionne la distance si mince "entre le poing et le poignard" (p. 91) et rappelle que l'art, au même titre que la mort, constitue une transgression, l'envers de la vie, la recherche de l'impossible unification. Ainsi, à Venise, "l'allure vague de toutes ces filles fendues" (p. 77) et encore: "cette fille aux mains de folle qui lentement parle du silence" (p. 92).

**Lieux dits** ne vous parlera pas du père. Seul s'y trouve (encore) l'appel de l'écriture car "il s'agit de prendre des notes (...) (d')écrire comme un interdit" (p. 78). Il s'agit de faire oublier "ce silence quand la bouche profère le cri" (p. 82) et de chercher (en vain?) "d'autres natures mortes à la première personne" (p. 76).

**Lieux dits: Italique** relie corps et mot, corps de femmes, de bronze, qui portent "tout le vocabulaire du vêtement retiré, la syntaxe du corps nu" (p. 87-88). Et, si l'on veut entendre l'en-dessous du silence, "quand tout se tait" (p. 83), il faudra peut-être, à l'instar de Paul Chanel Malenfant, interroger "le minuscule ou l'insensé" (p. 76).

Dans **Les noms du père et Lieux dits: Italique**, Paul Chanel Malenfant réussit, de façon admirable, à mettre en relief l'omniprésence de l'écriture qui constitue elle-même l'action la plus souvent décrite, la raison et la conséquence de toutes les autres formes d'actions. Partout la lettre envahit le texte, et l'on pourrait dire de l'ensemble de l'oeuvre qu'il s'agit "de mots dans un miroir", où l'**écrit** se reflète en **récit**, récit de l'art, seule empreinte contre le cul-de-sac du langage.

"Un ange est passé. Laissons-lui la parole,  
c'est-à-dire le silence" (Michel Serres).

**Christiane Asselin**