

## Le knock-out de l'astérisque

André Gervais, *Du muscle astérisque*, La Nouvelle Barre du jour, Montréal, série " auteur/e ", 1986, 29 p.

Jocelyne Felx

Numéro 15, octobre 1986

Épigraphiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025360ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025360ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Felx, J. (1986). Compte rendu de [Le knock-out de l'astérisque / André Gervais, *Du muscle astérisque*, La Nouvelle Barre du jour, Montréal, série " auteur/e ", 1986, 29 p.] *Urgences*, (15), 105–107. <https://doi.org/10.7202/025360ar>



*Live*

## André Gervais: *Du muscle astérisque*, série “auteur/e”, *La Nouvelle Barre du jour*, Montréal, no 180, 1986, 29 p.

### Le knock-out de l’astérisque

Certains recueils poétiques se présentent comme de grands deuils momentanés. Des vapeurs vagues obnubilent les pages. Abolissant l’habitude, leurs traits ne suggèrent pas le volume mais harcèlent le sujet, font du mot une sorte de monstre indistinct. Coulées, giclures de syllabes plus ou moins diluées dans un sens, appoggiatures, trilles, gruppettos, trémolos de lettres ou de phonèmes cherchent à exploiter de nouvelles possibilités expressives, à ménager des entrées secrètes dans les lois du discours. Une gamme de sons y reproduit des mots indécis et embrouillés menant à des effets de résonances. De ces méandres naît un monde polytonal en effervescence. Cela ressemble à un concerto à la Schoenberg.

Le dernier recueil d’André Gervais, intitulé *Du muscle astérisque*, cultive ces “signes tremblés” qui renvoient aux états intermédiaires et louches traversant le lexique que l’imaginaire reconstitue.

De prime abord, André Gervais multiplie les subterfuges afin de superposer des fragments de voix **dans l’espace fait à la langue** (p. 19) pour que rien ne soit saturé du dictionnaire au **fictionnaire** (p. 19). Et les mots, **de porte et de profil** (p. 18) sur la photo de la page, sont perçus comme **déphotoir** (p. 18) ou photo/déphotoir, comme **mots et mort** (p. 17), tel un désir, un laisser-aller du corps dont les plénitudes sont pareilles à des vides ou à des morts, tout n’existant que par masses dérivantes, comme le va-et-vient d’un flot avec rien de solide ni de pur.

Le texte d’André Gervais est dilatoire. Son champ est celui du signifiant. Le jeu étoffe la théorie sensible aux mots qui contiendraient à l’infini les signes de l’univers. Les **accrocs intrus d’écritures** (p. 23) recréent l’étonnement d’un monde de mots ductiles et transparents. Absorbante, la sensation loge dans la conscience comme opacité. Sur les feuilles fauves, le **violent dégageement du discours et de sa saveur** (p. 22) suscite ses mouvements forcés. De cette manière, **s’augmente la prose sans trêve** (p. 20), rappelant les stries empâtées des tableaux contemporains. Ou encore, les mots glissent de l’un à l’autre, tels dans la peinture surréaliste les objets, d’un règne à l’autre, suggérant de surprenants raccourcis ou des ellipses étonnantes:

**en<sup>+</sup>registrement** (p. 18) = encre et enregistrement

**raie** (p. 14) = raie et craie

**all it** (p. 28) = all it et call it

Dans ce livre, tout se passe comme si André Gervais empruntait au **désir et sosie** (p. 20) de l’*enharmonie* en musique. L’*enharmonie* consistant à exprimer le même son au moyen de notes écrites différemment. Ainsi le texte évapore la lecture dans ses trapèzes phonétiques en des mouvements sonores d’envolées et de chutes — mouvements originellement rapides comme un éclair — qu’actionnent contrepets, rapprochements paronymiques, fausses coupes, calembours, etc. Il en résulte, comme dans l’*enharmonie*, une rupture entre audition et écriture.

**est-ce qu'à m'ôter** (p. 7) = escamoter  
**set a fight** (p. 13) = c'est ta fête  
**l'erre, hot ism** (p. 10) = l'érotisme  
**sald'huisant** (p. 12) = séduisant

Écrire et entendre le monde relèvent d'expériences contrastantes. L'écriture moderne a opéré plus que toute autre un dépassement du voir vers l'écrire, instaurant des rapports équivoques avec la voix dans **l'écart agile des lèvres** (p. 19). "Le jardin est parole, le désert est écriture", écrivait Edmond Jabès, signifiant par là une séparation de l'écriture d'avec la vie. La dialectique voix/écriture chez André Gervais s'enlise dans une histoire de code et tait le souffle au sens de jaillissement. Le mot ou le fragment opérant — **fragm (...)** **hop errant** (p. 27) — parcourus par la richesse du détail ne portent que des reflets, traversant non pas un, mais plusieurs miroirs. De quoi faire rêver Alice dans les délices — **dallyces** (p. 24) — de sa traversée!

Milieu réfléchissant, chaque page s'éloigne de la maturation et de l'approfondissement au sens de la littérature de conscience. Décrochements, chevauchements et variations confèrent au texte un brouillage qui l'exile des images rassurantes du réalisme poétique. Ce qui fait que la voix, importante ici, se dilue en parole passante pour le **tympa[n] et [s]es coquilles allègres** (p. 11). Elle esquivé "les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis" pour reprendre un calembour célèbre de l'artiste Marcel Duchamp. Curieusement d'ailleurs, par un phénomène de transversalité, quelque chose unit ce livre à l'esprit de Duchamp.

"Je vous dirais toutes mes idées sur la Maison du Miroir", avait dit Alice à son minet noir. Le recueil d'André Gervais débute en ces termes: **it's me in mirrors** (p. 7).

Dès la première ligne, l'auteur annonce un discours par miroirs, ouvrant le lisible au réfléchi. Alors apparaît le je **autographe** dans la genèse textuelle des reflets. D'abord inscrit en couverture, le nom va parsemer le texte de ses différentes formes orthographiques afin de faire croître la difficulté et la durée de perception du mirage/contemplation. L'écriture s'offre comme délectation de soi. Elle se syncope dans la rondeur de l'oeuf. Elle soigne ses étangs de Narcisse. Toutefois cette image n'est pas dominante parmi les autres, seule la pluralité des sens crée le monde chez Gervais, ses cryptogrammes, ses rébus, ses hiéroglyphes, ses "tire-bouchons verbaux", enfin tout ce qui inscrit la duplicité et la torsion nécessaires à la réduction de l'oeuvre à sa lettre:

[ANDRÉ GERVAIS]  
**appréhavend-Ré, dans l'eggervaisense** (p. 11)  
**le gerve** (p. 19)  
**eggerve** P. 27 /**iggervée** (p. 28)  
**Andrew Edge** (p. 25)

**Étalagage** (p. 13), **angle anglais** (p. 19), **corp(u)s d'écrivant** (p. 27), **paon au milieu des questions** (p. 9), le texte se fait objet de spectacle. Drapé, son corps est instable et teinté d'impostures, comme s'il n'y avait de vérité que dans ce qui est fait pour tromper, dans les méandres de ce qui cache, dans les fragments d'un mensonge. Aussi protoplasme indifférencié, il révèle la nostalgie de cette boue originelle où la liberté de toutes les formes (et peut-être de toutes les langues) **incrusté[es] de coquilles outremer** (p. 28) vit en puissance.

Les mots se pavanent, font la roue, dévaluent la profondeur comme ces peintures en a-plat des peintres modernes. Parfois l'astérisque musclé, tel un miroir aux

alouettes, tombe sur la page comme dans l'horizon plat du scintillement évidé. L'étoile trompe le tain où se mire la lectrice, déborde le cadre, met "knock-out", n'offre rien à lire en sus, trahit la vérité.

De nature métalinguistique, le texte d'André Gervais se sert de la langue comme jeu d'exploration, de vertige et de jouissance pure. Comme les personnages de Carroll, il affiche le plus grand mépris pour les règles de la communication phatique. Le monde s'y articule en fraude en sa syntaxe et en son lexique. L'écriture est un **corp(arcour)s** (p. 28), elle établit un brouillage ne permettant plus de distinguer ce qui relève de la parole, des lettres ou du corps. Les mots y ont un sexe. Ils habitent leurs actes, leurs **états d'encre** (p. 20).

**encre d'aines outrefoutre, incrusté de coquilles outremer, de mots apocryphes à toison noire, déchairure iggervée, d'humus vire-gueule, dans les grammaticollosités l'astérité** (p. 28).

Le langage ne vit pas sans ces bonds hors de soi dont l'élan fait l'espace. Le langage ne se contente pas d'être pour l'artiste, il doit créer pour faire exister ce vide où il nous jette. Dès le principe, en création, il y a délai et distance, de quoi permettre au langage d'être ailleurs qu'en soi, autre que soi. Pourtant, en une certaine poésie moderne, le langage ne s'exile pas de soi, choisissant de s'entendre du fond de son absence, pour lentement revenir sous forme nouvelle (aussi loin que possible du chant innocent et mélodieux de Mendelssohn ou de César Franck). Une certaine poésie moderne s'oblige au saut périlleux verbal où rien n'est sacré et surtout pas cette "drogue génératrice d'habitude" qu'est l'art. Knockoutant les icônes esthétiques, elle permet ainsi à toutes les portes de rester ouvertes et fermées. Humour et scepticisme y offrent des possibilités de rester libres. Un certain CHAR Y VA:RIS! c'était la façon même de Duchamp.

Athée, la langue d'André Gervais nie, pour percevoir sa propre odeur, remonter de ses plus obscurs confins, de l'invincible usure de soi, de la perte de la vie où écrire, c'est faire mourir, pas tuer, mais faire mourir: où écrire. court-circuitant deux incipits (p. 7 et 17), **it's me, mots et mort**.

Jocelyne Felx

---

**Madeleine Gagnon: *Les fleurs du catalpa*, Montréal, VLB éditeur, 1986, 129 p.**

**Madeleine Gagnon: *Conjuguer les temps d'un texte***

On connaît déjà la fonction de métaphore emblématique des titres en regard des textes qu'ils informent et dont ils sont informés, leur valeur conjointe de générateur et de condensé de la signification à l'égard des motifs et des dispositifs structuraux que l'oeuvre met en place. Madeleine Gagnon, dans son dernier recueil, ***Les fleurs du catalpa***, utilise à fond la rentabilité signifiante de l'indicatif titulaire: en effet seize titres ponctuent le livre et en articulent l'itinéraire: 1 "L'étrange figure du lent destin des