Les écrits



Alexandre Prstojevic
Jean-Pierre Vidal
Guillaume Asselin
Vincent Filteau
Louise Warren
Jean-Michel Maulpoix
Didier Coste
Antoinette de Robien
Jonathan Lamy
Édith Cousineau
Nicholas Giguère
Pierre Ouellet
Monique Deland
Marie-Claire Blais
Rober Racine

Gérard Cartier
Pascale Lefebvre-Ouellet
Chantal Neveu
Frédéric Marcotte
Alain Andreucci
Martin Hervé
Catherine Lemieux
Antoine Boisclair
Chantal Ringuet
Steve Savage
Erín Moure
Gilles Cyr
Daniele Pieroni
Lisa Carducci
Monique Deland

144



AOÛT2015

LES ÉCRITS — REVUE FONDÉE EN 1954 PAR JEAN-LOUIS GAGNON

Directeur : Pierre Ouellet
Directeur adjoint : André Ricard
Président honoraire : Jean-Guy Pilon
Comité de rédaction : Jacques Allard, Nicole Brossard, Monique Deland, Denise Desautels, Hélène Dorion, Danielle Fournier, Naïm Kattan, André Ricard
Conseil d'administration :
Jean-Claude Corbeil, Denise Desautels, Danielle Fournier, Georges Leroux, Pierre Ouellet
Correction d'épreuves : Pascale Matuszek
Secrétaire de rédaction et adjoint administratif : David Desrosiers
Conception graphique et mise en pages : Olivier Lasser

Les Écrits — Case postale 1287, succursale Complexe Desjardins Montréal (Québec) H5B 1C4
Téléphone : 514 987-3000 (3796#, 1578#) • Télécopieur : 514 987-6548
www.lesecrits.ca • ouellet.pierre@uqam.ca

Le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts de Montréal subventionnent cette publication.
Membre de la SODEP.

Conseil des arts et des lettres Québec

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Dépôt légal : 3e trimestre 2015
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN 1200-7935
PDF ISBN 978-2-924558-16-4

Envoi de Poste-publications Enregistrement no 40044285

© les écrits

é SOMMAIRE

NUMÉRO 144 • AOÛT 2015

PIERRE OUELLET
Présentation 7

HOMMAGE À **LA TRANSMISSION**

ALEXANDRE PRSTOJEVIC *Livres en héritage* 13
JEAN-PIERRE VIDAL *Excepté, peut-être, une constellation : La profération aveuglée* 19
GUILLAUME ASSELIN *Transfusions : De l'osmose littéraire* 33
VINCENT FILTEAU *La voix : communauté du spectre* 47

LOUISE WARREN
Le plus petit espace 53

JEAN-MICHEL MAULPOIX
Poétique du carnet de route 57

DIDIER COSTE
Notes précaires sur la surface du monde 65

ANTOINETTE DE ROBIEN
Chercher la faille 79

JONATHAN LAMY
Un cadre, une balle, des pierres et des roses 91

ÉDITH COUSINEAU
Via dolorosa 95

NICHOLAS GIGUÈRE
Dix-huit propositions pour un jour comme un autre 107

DISCOURS DE RÉCEPTION À **L'ACADÉMIE DES LETTRES DU QUÉBEC**

PIERRE OUELLET *L'écran noir de la pensée.* 113
MONIQUE DELAND *Sur la pointe des pieds* 121
MARIE-CLAIRE BLAIS *Des voix incandescentes* 131
ROBER RACINE *Partout, l'invisible en soi* 139

GÉRARD CARTIER
Les métamorphoses 149

PASCALE LEFEBVRE-OUELLET
Belles mélodies enchaînées 157

CHANTAL NEVEU
Drive 161

FRÉDÉRIC MARCOTTE
Les Ursule comprendront 175

ALAIN ANDREUCCI
Or tel le cœur. 185

MARTIN HERVÉ
Plis massacres 191

CATHERINE LEMIEUX
La tâche du poète 197

HOMMAGE À **LA TRADUCTION POÉTIQUE**

ANTOINE BOISCLAIR *Une étrange familiarité* 213
CHANTAL RINGUET *Une constellation de dérives* 223
STEVE SAVAGE *Dead Serious* 235
ERÍN MOURE *Corps et langage* 251
GILLES CYR *La traduction, c'est encore autre chose* 259

DANIELE PIERONI
Petit bestiaire 269

LISA CARDUCCI
Vocabulaire (de A *à* E) 271

MONIQUE DELAND
Les affluents domestiques du grand fleuve 283

NOTICES BIOGRAPHIQUES 294

PORTFOLIO : ROBER RACINE 300

TABLE DES REPRODUCTIONS 301





PIERRE OUELLET

Présentation

Le numéro s'ouvre sur quatre textes lus lors de la journée d'étude sur « la transmission », qui s'est tenue à l'occasion des célébrations du soixantième anniversaire de la revue au mois de novembre dernier. On lira d'abord le texte de l'invité d'honneur de la rencontre, Alexandre Prstojevic, essayiste français d'origine serbe, grand spécialiste de la littérature mémorielle et testimoniale, fortement préoccupé par l'héritage et la filiation, puis les contributions de trois auteurs de différentes générations : Jean-Pierre Vidal, professeur émérite et auteur reconnu, Guillaume Asselin, l'un des penseurs et des écrivains de la relève les plus en vue, et Vincent Filteau, jeune poète et essayiste particulièrement prometteur, dont nous avons publié des textes dans le premier des deux numéros anniversaire des *Écrits*.

On trouvera aussi, au cœur du numéro, les discours de réception de deux nouveaux membres de l'Académie des lettres du Québec, Monique Deland et Rober Racine, accompagnés des textes de présentation des auteurs qui ont proposé leur candidature, moi-même pour la première et Marie-Claire Blais pour le second. Un dernier groupe de textes rassemble, en fin de numéro, les contributions de cinq auteurs qui ont participé au dernier colloque de l'Académie sur « la traduction poétique », organisé par André Vanasse et introduit par Nicole Brossard : il fait suite à la publication dans la revue *Exit* (n° 78, printemps 2015) d'un premier ensemble de réflexions provenant de cinq autres participants.

On trouvera également dans nos pages des textes de quatre poètes français parmi les plus importants des dernières années — Jean-Michel Maulpoix, Didier Coste, Gérard Cartier et Alain Andreucci — de même qu'une suite de brefs poèmes du poète et critique italien Daniele Pieroni, bien connu au Québec, auquel le numéro d'*Exit* déjà cité consacre aussi plusieurs pages dans des traductions des meilleurs poètes d'ici, comme Gilles Cyr, à qui nous devons la version française du « Petit bestiaire » que nous publions. Des contributions d'auteurs de renom ou en voie de reconnaissance, comme Louise Warren, Antoinette de Robien, Jonathan Lamy, Chantal Neveu, Frédéric Marcotte et Lisa Carducci, complètent notre sommaire, au côté d'œuvres de poètes débutants comme Nicholas Giguère et Martin Hervé, de nouvellistes de la relève comme Édith Cousineau et Pascale Lefebvre-Ouellet et de la jeune essayiste Catherine Lemieux. Notre numéro se clôt sur le premier texte — consacré à une œuvre récente de Paul Chanel Malenfant — d'une « chronique sur la poésie » que Monique Deland tiendra de manière régulière dans les prochaines livraisons des *Écrits*.

Nous sommes particulièrement heureux d'accueillir dans nos pages les œuvres de la série *Les Vautours* de l'artiste bien connu au Québec et à l'étranger qu'est Rober Racine, dont nous publions par ailleurs le texte lu lors de son intronisation à l'Académie des lettres en novembre dernier. Récipiendaire de nombreux prix, dont le prix du Gouverneur général en arts visuels et médiatiques en 2015, le prix Paul-Émile Borduas en 2007, le Prix Ringuet en 2003, le prix Ozias-Leduc en 1999 et le prix Louis-Comtois en 1998, Rober Racine s'est illustré à la fois comme plasticien, écrivain, compositeur et

musicien. La série que nous présentons est l'une des plus importantes qu'il ait produite au cours de sa carrière, non seulement par sa longévité (plus de six ans de travail, de 2001 à 2007) et par la quantité d'œuvres produites selon différentes techniques et dans divers médiums (peintures, dessins, gravures), mais aussi par la force expressive qu'elle représente, en relation avec son œuvre romanesque, notamment avec *Les vautours de Barcelone*, et la singularité à la fois plastique et iconographique qui la caractérise par rapport à ses œuvres conceptuelles ou minimalistes les plus connues, comme *Le Parc de la langue française*, *Escalier Salammbô* ou *Le Terrain du Dictionnaire*, qui ont fait sa célébrité il y a déjà une trentaine d'années. Le voisinage d'œuvres poétiques, narratives et réflexives, avec lesquelles des accointances thématiques et formelles apparaissent ici et là, confèrent à ces peintures et à ces dessins, qu'on a d'abord connus à l'occasion d'expositions solos, un environnement inédit qui permet de les voir autrement, en même temps qu'ils donnent aux textes dont ils rythment l'enchaînement de manière quasi musicale une dimension visuelle qui ne peut que les enrichir. Quelques œuvres tirées du *Cycle lunaire* ponctuent également l'ensemble, dont on peut dire qu'elles renouvellent l'iconographie propre au paysage comme *Les Vautours* régénèrent celle du bestiaire, nous plongeant dans un sentiment de « familière étrangeté » qui ne cesse de nous hanter : nous sommes « dans la lune », entourés d'« inquiétants volatiles », subissant à la fois une attraction extraterrestre irrésistible et une sorte d'appréhension face aux grands rapaces qui nous surveillent de haut, à moins qu'ils ne nous veillent secrètement…

C'est avec regret que nous apprenons qu'André Bochu, poète, romancier et essayiste de renom, quitte le Comité de rédaction

de la revue après de nombreuses années de collaboration des plus fructueuses. Ses conseils, ses avis et l'inspiration constante que nous avons tirée de ses propres œuvres, de sa pensée, de son jugement, de sa générosité empreinte d'amitié et de solidarité auront été d'un apport inestimable pour la revue et le Comité, qu'il a joint au moment où notre ami Naïm Kattan en assumait la direction. Au nom de toute l'équipe, je le remercie chaleureusement pour sa riche contribution à la vie éditoriale, littéraire et intellectuelle des *Écrits*. Nous lui souhaitons la meilleure des chances dans la réalisation des projets d'écriture auxquels il se consacrera désormais, unique consolation pour nous qui, à défaut de pouvoir le croiser à la revue, pourrons compter sur de futures publications pour garder le contact avec sa parole et sa pensée.



HOMMAGE À

LA TRANSMISSION







ALEXANDRE PRSTOJEVIC

Livres en héritage

« Temps accéléré, rencontres décousues, engagements momentanés, obsession de la forme, recherche de la sensation vraie, déplacements incessants, rencontre de l'étranger faite dans le tourisme ou la xénophobie, commerce de la violence, surveillance de la vie et toute-puissance de la technique : voilà ce qui compose notre vie contemporaine décomposée, en "miettes" » : c'est en ces termes que le grand sociologue anglais, Zygmunt Bauman, décrit la postmodernité occidentale[1].

Dans ce monde en miettes, le continent du livre subit une véritable érosion. Non seulement les jeunes générations ne lisent plus — le constat est établi à partir de données factuelles solides, recueillies par ceux qui évoluent dans le monde de l'édition ou de la recherche scientifique — mais la forme même et la nature de cette activité semblent changer en profondeur. À la suite de l'apparition de l'internet dans les années 1990, qui privilégie l'hypertexte et la formule brève, la presse écrite a pris le virage de l'infiniment petit en réduisant la place réservée à l'analyse au profit de l'image. Cette évolution est confirmée par le succès planétaire des journaux gratuits distribués dans les réseaux de transports publics et composés en grande partie de dépêches d'agences de presse

1. Quatrième de couverture de l'édition française de Zygmunt Bauman, *La Vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, Paris, Hachette, coll. « littérature », 2003 (*Life in Fragmentas. Essays in Postmodern Morality*, Oxford, Blackwell Publishing, 1995).

reprises sans aucun esprit critique. Il est d'ailleurs remarquable que ce dépérissement de l'écriture, c'est-à-dire du journalisme de qualité, s'accompagne d'une hyperproduction de l'information dont la diffusion en temps réel par l'internet, la radio, la télévision et la presse écrite constitue un arrière-plan qui fournit à notre existence un cadre dont on a le droit de questionner la finalité tant celui-ci semble, en dernière instance, répliquer à l'infini une seule et même vision du monde.

La remarque la plus importante porte néanmoins sur le rapport que l'homme d'aujourd'hui entretient avec le temps. Convaincu d'avoir franchi tous les obstacles et d'être parvenu à la fin de l'Histoire – croyance naïve que la chute du Mur de Berlin a portée à son comble dans les années 1990 –; il méconnaît la dimension fatalement historique de sa propre existence. De la *déliaison chronotopique* qui consiste à refuser la continuité de sa culture et de ses traditions au profit des expériences exotiques, il fait une philosophie de vie. D'où cette interrogation inquiète de François Hartog, historien de renom et inventeur du concept de «régime d'historicité», concernant le sentiment répandu en Occident d'être englué dans un présent permanent sans profondeur historique ni cadre culturel reconnaissable. Nul doute que ce «présentisme» a facilité l'apparition des nouvelles mémoires, c'est-à-dire d'histoires parallèles ou de contre-histoires revendiquées par des groupes ethniques, religieux ou sexuels essayant d'imposer à la majorité leur récit du passé, là où, il y a quelques années encore, le savoir académique élaboré par les historiens de métier occupait la place centrale et, de ce fait, proposait un consensus politique assurant tant bien que mal un fonctionnement harmonieux de la société.

Un monde de plus en plus éloigné du livre et sans héritage, tel apparaît donc l'Occident aujourd'hui. Un monde où la tentation de l'amnésie culturelle et historique relève du principe politique. Un monde où les jeunes qui poursuivent

des études de lettres maîtrisent de moins en moins leur langue maternelle. Un monde où les professeurs, par un effet d'autocensure, hésitent à inclure dans leurs programmes des romans qui comptent plus de deux cents pages. Un monde où les plus grands spécialistes de la littérature s'interrogent sur la fin de cette dernière dans des livres aux titres évocateurs : *La Littérature en péril* (Tzvetan Todorov), *L'Adieu à la littérature* (William Marx), *Littérature, pour quoi faire ?* (Antoine Compagnon).

Or, ce qui semble disparaître ainsi, c'est une conception de la vie, c'est-à-dire une attitude devant le réel. La lecture, en tant que pratique intellectuelle, et aussi en tant que phénomène physique, demande du temps, de la concentration, de la patience. Elle impose au lecteur de lier ce que la vie a délié, de suivre un raisonnement mot après mot, ligne après ligne, page après page, en maîtrisant son souffle, sa pensée, son imagination, en s'extrayant du flux abrutissant de l'*actualité*.

La lecture *littéraire* est une entreprise profondément antimoderne. Au moment où la vitesse et la dispersion hystérique de l'attention sont la règle, elle développe la sereine *faculté de critiquer*. Au tourisme culturel, elle préfère les ancêtres électifs. En s'interrogeant sur le passé, elle rétablit des continuités dont nous nous sommes si facilement délestés.

D'ailleurs, n'est-il pas vrai que, de la masse immense des témoignages sur la guerre, seuls les livres qui avaient aussi une qualité littéraire ont survécu ? Si nous avons aujourd'hui une image claire de la Première Guerre mondiale, c'est en grande partie grâce aux récits d'Henri Barbusse (*Le Feu*), de Roland Dorgelès (*Les Croix de bois*) ou d'Ernst Jünger (*Orages d'acier*) ; si la Shoah est aussi présente dans notre mémoire, c'est certainement dû aux voix poétiques d'Elie Wiesel, Primo Levi ou Imre Kertesz. La littérature est à la fois un écrin qui préserve, inaltérés, les événements du passé et une construction nouvelle qui repose sur la transformation cumulative de formes d'écriture révolues. Par sa nature feuilletée, l'œuvre

littéraire contraint à un engagement moral et intellectuel, à un heurt avec le passé devenu, le temps de la lecture, le présent le plus intime. Même lorsqu'elle accomplit des changements radicaux, la littérature ne détruit pas l'héritage sur lequel elle repose : au contraire, dans la forme renouvelée, revivifiée par le changement d'école, de courant littéraire, de principe de création, elle honore son propre passé (la poétique) et celui de la société dont elle est issue (l'Histoire).

Tout grand livre parle d'autres livres, s'en nourrit, les honore ou les conteste, les prolonge. Cette *capillarité critique* est le propre de la littérature. Elle permet non seulement la reprise d'une tradition, mais aussi sa modification et sa transmission. De la même façon que, dans le monde historique, chaque époque particulière possède la conscience précise d'être un foyer de tensions productives entre le passé, le présent et l'avenir, la littérature qui lui est contemporaine se conçoit dans la rencontre entre un héritage poétique et les aspirations esthétiques nouvelles. Ainsi, aux « régimes d'historicité » dans le monde réel, répondent les *régimes de littérarité* dans celui de la création. Ces derniers trahissent les vérités profondes de leur temps en vertu de cette loi ancestrale voulant que « l'idée de soi qu'a un être influe au moins autant sur son évolution que la réalité de cet être[2] ».

Si, aujourd'hui, nous réfléchissons sur le passage de témoins, c'est que nous nous trouvons devant la nécessité de gérer à la fois les conséquences, pour notre culture, des théories de la déconstruction (c'est-à-dire le postmodernisme) et de conceptualiser le phénomène d'érosion sociale qui lui est parallèle. Le prouve l'apparition récente du *récit hybride*, nouveau genre romanesque consacré exclusivement à la question de l'héritage historique. Des enquêtes familiales de Daniel Mendelsohn, Agata Tuszynska, Ivan Jablonka ou Edmund

2. William Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005, p. 15.

de Waal aux recherches historico-policières de Hans Magnus Enzensberger et Dasa Drndic, le roman contemporain prend à bras-le-corps la question de l'Histoire à une époque qui rêvait de s'en défaire. Ce nouveau genre, situé entre le roman, l'autobiographie, l'essai, l'enquête journalistique et l'étude historiographique, rend palpables sur le plan de la création les contradictions devant lesquelles se trouve le monde actuel. Il prouve, contrairement à la vision de l'art héritée des formalistes russes, que les formes nouvelles en littérature ne sont pas uniquement une réponse à l'usure des modes anciens de représentation, mais aussi la conséquence symbolique de changements historiques profonds.

Je reste convaincu que la littérature est une manière d'aborder l'avenir en reconfigurant le passé. Bien que j'aie toujours refusé de parler de ma vie, je me permettrai d'évoquer ici un geste insignifiant qui a pourtant déterminé ma « biographie ». Lorsqu'à l'été 1991 j'ai pris la décision de m'installer à Paris — je fais une digression afin de préciser que ce départ fut motivé par une certaine « discontinuité » historique que mon grand-père avait prédite dès la fin des années 1940, au moment où il purgeait une longue peine de bagne en raison de ses opinions contre-révolutionnaires, peine qui, sur le plan philosophique, n'a fait qu'aggraver son cas, mais qui a permis, sur le plan matériel, à la Yougoslavie communiste d'accaparer ses biens, changement qui poussa les derniers membres de ma famille à se convertir de l'optimisme hégélien au doute nietzschéen concernant le sens de l'Histoire en Europe centrale —, lorsque donc, réveillé par les soubresauts de cette même Histoire, j'ai pris la décision de m'installer à Paris, j'ai emporté deux livres : un dictionnaire de langue française et le roman *Sablier* de Danilo Kis. Ce choix en dit long sur mon état d'esprit d'alors. Je désirais commencer une vie nouvelle entièrement dédiée à la littérature et rêvais de retrouver un certain héritage à travers le récit que

Danilo Kis faisait de la Seconde Guerre mondiale. Je voulais aller de l'avant sans rompre avec le passé.

Sablier n'est pas qu'un souvenir des années sombres du XX^e^ siècle. C'est aussi un compendium des recherches esthétiques de son temps. Entre les rets de ce récit fragmentaire se sont accrochés les déambulations citadines d'un James Joyce et d'une Virginia Woolf, les questionnements intimistes d'un Proust, les jeux formels d'un Claude Simon. En parlant de la fin d'un monde – celui des Juifs d'Europe centrale –, il présente d'une manière cryptée, certes, l'état de la littérature de son temps – de mon temps ! – et fraie avec une passion de révolutionnaire les voies poétiques nouvelles. Par l'effet de capillarité critique dont j'ai parlé, *Sablier* m'a mené aux œuvres de Claude Simon, auquel j'ai consacré ma thèse, à celles de Georges Perec, de Piotr Rawicz et d'Imre Kertesz, puis, beaucoup plus tard, à celles de la modernité tardive. Mon compagnon de voyage est ainsi à l'origine de presque tout ce à quoi j'ai travaillé dans les deux décennies qui ont suivi.

C'est pourquoi j'ai la conviction que dans un monde en miettes la littérature a pour fonction, parmi bien d'autres, de nous rappeler que l'homme appartient à une lignée, qu'il y a eu un avant comme il y aura un après, qu'il est impossible de vivre sans héritage, c'est-à-dire sans témoins. Elle nous leste d'un poids historique non pas pour entraver nos mouvements, mais au contraire pour nous rendre libres et vigilants.

JEAN-PIERRE VIDAL

Excepté, peut-être, une constellation : La profération aveuglée

Le maître dont l'oracle est celui de Delphes
ne dit ni ne cache mais donne des signes
HÉRACLITE, FRAGMENT 39

Ce qui va suivre aurait pu s'intituler « la voix de mon maître », mais l'exergue suffit, je pense, à situer mon propos dans un contexte oraculaire, sans qu'il soit nécessaire d'évoquer le chien blanc devant le pavillon du gramophone dont l'écoute à la fois interdite et respectueuse a orné tant de disques. Mais la métaphore ne me lâche pas : si l'animal emblématique qui ne sait visiblement pas trop ce qu'il entend dans ce qu'il écoute, ni comment cela sort de cette étrange corolle, m'occupe ici l'esprit, c'est parce que pour moi, qu'il s'agisse d'écriture ou d'enseignement, la transmission se fait toujours à l'aveuglette et qu'elle dépersonnalise celui qui la porte au point de l'aveugler, comme tout prophète bien né. La chose n'est peut-être pas aussi claire en littérature, mais en enseignement, si l'on sait hors de tout doute que l'on transmet, puisqu'on est payé pour ça, on ne sait pas ce que l'on transmet, du moins pas avec précision. Et surtout l'on ne sait pas à qui cela se transmet ni quand a lieu précisément la « transfusion », car c'en est une.

L'incertitude est au fondement même de la transmission et elle est la sanction du doute sur lequel s'enlève la séquence

d'actes qui opèrent cette transmission. C'est ainsi que ceux de mes professeurs dont je me souviens m'ont transmis non pas une culture, mais la curiosité qui la fonde, non pas un savoir, mais le désir qui le construit ; et il ne s'agit certes pas d'un savoir-faire, mais d'un savoir-être, au monde et aux signes. Il est question ici d'ouverture, d'incertitude, d'appel, d'éveil, d'attention. Ce qui se transmet, au fond, c'est une sorte de montée au créneau, une façon de répondre présent et de s'efforcer de reconnaître et surtout d'assumer le rôle fondamental de « gardien de l'être », qu'Heidegger assignait à l'homme. Pour moi, donc, ce qui se transmet, c'est l'*époché* de la phénoménologie : cette écoute sans préjugé qui est aussi un suspens de savoir et une « époque », si l'on entend bien par là une période de temps et un lieu d'esprit, un paradigme en quelque sorte. En grec, en effet, le mot *époché* renvoie à une continuité de sens qui va d'« arrêt, suspens, état de doute », à « période de temps, époque, ère ». Cet espace sémantique semble dire que l'établissement d'une distinction dans le continuum insaisissable du temps et du monde n'est possible qu'à partir du doute, de la mise en question, et que cette distinction « fait époque », marque le temps comme un territoire. En grec, c'est d'ailleurs le mot *crisis*, d'où nous tirons — et c'est très révélateur — notre « crise », qui veut dire « distinction, faculté de reconnaître, discernement ». Le champ sémantique du mot en français repose sur une traduction qui est une analepse : plutôt que la décision, la situation qui l'exige, comme le problème sa solution. Ainsi est-ce peut-être, semblablement, le doute qui trace l'empreinte de l'homme, précisément lorsqu'il marque le pas et signe sa présence.

La transmission qu'opère l'enseignement de la littérature se situe en parallèle de celle produite par la littérature elle-même, dans et par la lecture. Elle entre en concurrence, de nos jours, avec la sphère médiatique, l'air du temps formaté, défini et imposé par les médias, y compris les médias sociaux,

cette pouponnière d'opinions précipitées. Aucun texte ne s'offre nu à ses lecteurs : il s'avance toujours masqué par le halo d'une opinion, d'une rumeur, quand ce n'est pas prédigéré par une mise en marché efficace.

M'étant retrouvé moi-même, par hasard plutôt que par désir, en position d'enseignant patenté, sans autre compétence que celle produite par mes lectures diverses, appuyées cependant par une vague formation linguistico-historique, telle qu'on la donnait, en lettres, à la Sorbonne de l'époque, j'étais, peut-être à tort, assuré que mon absence de préjugés et mon désir d'apprendre et de mieux discerner justement ces objets qu'il me fallait faire découvrir à d'autres, me tiendrait lieu de méthode. J'étais en position de déséquilibre, c'est-à-dire de liberté totale. Et c'est, je crois, ce qui m'a permis de transmettre, si du moins je l'ai fait.

J'ai ainsi découvert, dans ce « suspens » presque inévitable de tout savoir, quelque chose dont on ne parle pas assez. C'est que, loin de ne transmettre que ce que l'on sait, on apprend aussi au moment même où l'on transmet : non seulement sur l'objet de la transmission, non seulement sur soi, mais avant tout sur l'espace-temps de la transmission, le *hic et nunc* du « cela a lieu ». Et l'on découvre du même coup qu'on sait des choses qu'on ignorait savoir et que, réciproquement, on ignore aussi parfois ce que l'on croyait maîtriser. Cette incertitude, mais passionnée, cette obscurité, mais amoureuse, sont nécessaires à l'enseignant en littérature. Elles lui sont nécessaires comme elles le sont à l'oracle ou au prophète. Parce qu'elles permettent l'orientation de la transmissibilité, la disposition des choses à dire, à faire surgir, vers un horizon qui n'est même pas d'attente, mais de pure présence, et s'ordonne selon une ligne de fuite, au sens liquide du mot fuite. Les prophètes des anciens Grecs sont pratiquement tous aveugles et ce qu'ils profèrent reste fluide d'incertitude, jusque dans son caractère monumental.

Il faudrait peut-être ici évoquer Deleuze et parler, plutôt que de choses à dire, de flux d'intensités à libérer, de déterritorialisation à produire, de fragments à déchiffrer d'un code toujours à venir et, pour tout dire, incertain. En ce sens, l'enseignement de la littérature est l'activation d'une littérature « mineure » au sens où l'entend Deleuze, c'est-à-dire une littérature creusée au cœur de l'autre, comme Kafka, juif tchèque creuse la sienne, doublement minoritaire, au sein de la langue allemande[1].

Quoi qu'il en soit, c'est parce qu'elle voit naître la littérature expressément comme pluralité que la salle de cours active la polysémie du texte à un point tel que cette polysémie, constitutive, tout le monde en convient, c'est comme si elle se donnait à voir au moment où elle s'offre à l'écrivain comme l'ouverture béante de tous les possibles. Au moment de ce saut dans le vide qu'est le choix d'écriture, à l'orée de la phrase, quand le souffle s'essaie à la voix et la voix au dire. Puis, le cas échéant, le dire au récit ou au poème. Au moment où cette polysémie est toujours déjà sur le point de se réduire en s'actualisant et en se modifiant d'entrevoir d'autres constellations, toujours d'abord invisibles. Et si ici encore Mallarmé

1. Le modèle mythique de ce rapport, ce n'est pas le Frankenstein de la métonymie et des emprunts qui, multipliés, donnent le change et constituent le pastiche, mais le Dracula de la métaphore en forme d'envoûtement, de pénétration, de mimétisme plus ou moins assumé ; comme le mort-vivant « recruté » par le terrible Comte, l'écrivain qui, comme on sait, écrit toujours dans sa généalogie, est « mineur » lui aussi. Dans cette optique de la métaphore et du modèle, tous le sont, comme le montre un Victor Hugo de dix-sept ans exprimant fortement sa volonté d'« être Chateaubriand ou rien » : le « rien », en l'occurrence, sera Victor Hugo, bien sûr. Il en va de toute transmission réussie comme de toute emprise : on ne la connaît vraiment pour ce qu'elle fut que lorsqu'on est parvenu à l'intégrer suffisamment pour… s'en débarrasser. « Natanaël, à présent, jette mon livre », écrivait André Gide à la fin des *Nourritures terrestres*, ce texte désormais presque illisible tant les marques scripturales de son temps (1897) y sont gênantes, mais dont on sait qu'il a incontestablement changé de nombreuses vies.

vient à mon texte, c'est que son œuvre tout entière me paraît marquée de cette volonté de maintenir visible cet instant du choix, au moment même où il bascule, véritable coup de dés, dans l'irrémédiable du poème. Un irrémédiable que toute lecture, si elle accepte de se risquer — et beaucoup refusent ce défi de Mallarmé — va faire bouger, d'une certaine façon, en y portant remède, en y faisant écho et réponse, justement. Un autre passage de témoin s'effectue ici qui donne du texte et de la littérature l'image d'un équilibre provisoire qu'une lecture, une autre écriture, un autre texte vont venir modifier. Ainsi, toute plume, d'oie ou de bits, lorsqu'elle se trempe, souvent sans même le savoir consciemment, dans l'encre des siècles tout autant que dans l'écume des jours, trace noir sur blanc, sur papier, ou dans la lumière, les contours incertains de ce vortex nommé littérature. Et à l'intérieur de ce maelstrom, ô Poe, Robbe-Grillet a réécrit Homère qui a, en retour, «influencé» Volodine. Je veux dire par là qu'une certaine lecture induite par le Nouveau Roman et ce qui l'a suivi a «activé» jusque dans Homère quelque chose que les siècles précédents ne pouvaient y voir, comme la lecture des classiques grecs permet de discerner dans la littérature actuelle des choses qui autrement resteraient insoupçonnées. Toute lecture est une remise en jeu achronique de la littérature ; qui s'y livre, en effet, lit toujours à travers ce qu'il a déjà lu et qui n'a pour chronologie que celle de son histoire personnelle. Et celle-là, dans le temps suspendu de la lecture, il l'oublie, comme il met en réserve d'anamnèse, toutes ces lectures antérieures qui lui furent propédeutiques ou initiatrices.

Vortex, hapax

La salle de cours représente un équivalent, *mutatis mutandis*, de l'espace littéraire envisagé comme un vortex : ici, on entre comme le postulant dans le lieu où une force, un souffle, un appel d'air (à Delphes, on appelle ça un dieu) donnent des

signes sans en donner le mode d'emploi. Et ce que j'appelle vortex, c'est ce que Calvino appelait « la machine littérature », ce qu'on pourrait aussi appeler la communauté incernable : un pluriel indistinct dont les manifestations ponctuelles apparaissent individualisées, parfois jusqu'à l'hapax, cette « minorisation » aboutie, pour reprendre le vocabulaire de Deleuze.

Picasso reconnut un jour pour sienne une toile qu'il était sûr de n'avoir pas peinte et Van Meegeren produisit entre les deux guerres mondiales une série de faux Vermeer qui n'avaient aucun tableau de Vermeer pour modèle, et étaient donc, par le fait même, des originaux. Ce que nous disent ces deux véritables contes de fées, c'est qu'avec une lecture attentive, approfondie, incarnée aussi, et surtout individualisée jusqu'à l'hapax, on peut entrer dans le vortex, dans la machine, dans la communauté et en ressortir avec des inédits apocryphes, comme autant de virtualités retrouvées. Par modestie ou crainte du sacrilège, on appelle ça une lecture.

Comme un écrivain qui finit par devenir lui-même en travaillant à son insu une lecture de ses maîtres (Chateaubriand ou Tartempion), la lecture trouve son matériel génétique dans le texte lui-même. À partir des fragments de code dont parle Deleuze, elle se développe, toujours un peu au-delà du texte, comme elle est d'ailleurs toujours un peu en deçà : elle ne coïncide jamais avec lui, c'est la condition de son existence même. Mais c'est aussi le lieu de son pacte avec lui.

Il y a dans toute lecture une dimension prédictive qu'il est non seulement intéressant mais inévitable d'explorer. Et la salle de cours, quand des lectures librement s'y déploient et s'y croisent, est le laboratoire idéal : on y apprend par le fait même à écrire sans qu'il soit besoin de programme spécifique pour cela ; on y apprend à écrire exactement comme les anciens peintres apprenaient l'art qui allait devenir le leur en collaborant dans l'atelier d'un maître à la manière et aux œuvres de celui-ci.

Il doit, à ce stade, paraître évident que parlant d'enseignement, je parle essentiellement de lecture risquée et partagée[2], de texte activé collectivement en classe et non d'interprétation imposée ou, pire encore, de vulgate d'histoire littéraire. C'est aussi parce que pour être effective, la transmission doit passer par le détail, par le point où s'ancrer ; elle doit aussi multiplier les ponctualités qui mobilisent une attention et burinent la mémoire, parce qu'elle ne sait pas ni quand ni où ces ponctualités vont déboucher sur une ouverture dans le temps et l'espace qui va faire qu'on pourra dire, mais toujours au passé ou au futur antérieur : cet individu et la collectivité ponctuelle qui par son écoute faisait surgir « le » maître par-devers lui m'ont transmis quelque chose. La transmission, en effet, agit toujours en différé : elle ne s'avère que rétrospectivement. Initiée dans la générosité totale, sa dette ne se reconnaît qu'après dépôt au sens chimique, sédimentation, rumination. D'un enseignement ou d'une influence littéraire, on devrait pouvoir dire ce que Nietzche disait de ses œuvres qui ne seraient comprises, prétendait-il, que lorsque l'humanité aurait acquis la capacité des vaches : celle de ruminer. Et la sanction de ce dépôt qui s'accumule en soi et, on pourrait dire, en filant la métaphore financière, qui produit des intérêts, puisqu'il faut quelque gain d'abord insoupçonné pour que la transmission soit avérée, la sanction de ce dépôt, c'est la reconnaissance de dette qui éclaire autant sur soi que sur le monde.

Cela dit, l'écriture aussi est une forme de déchiffrement et elle s'avère plus performante que la lecture, parce qu'elle est tournée d'abord vers le monde tout en étant habitée par

---

2. Risquer la phrase dans l'analyse qu'on en déploie ainsi, en commun, c'est remonter au plus près de l'émergence même du texte, au moment où le désir, l'intention, qu'ils soient précis ou vagues, se changent en élan et s'abîment dans l'effectuation, expérience inouïe, saut dans le vide, risque de l'Autre.





un monde autre, à la fois intérieur et collectif (la littérature), alors que sa complice se tourne d'abord vers cet objet partiel du monde qu'on appelle un texte. Elle est aussi plus performante parce qu'elle agit sur la perception du monde qu'elle met en jeu et qu'elle le fait sans autre filtre que celui — collectif, mais aussi personnel — qu'elle a intériorisé et qui la définit, mais seulement à mesure qu'elle se fait.

De même que le signe est irrigué par le monde qu'il vise, mais a besoin de tout son répertoire, tout son registre pour y planter son rhizome, l'enseignement s'enlève sur un fond d'écoute qui, anonyme, collectif au point qu'on peut même dire qu'il dépasse la salle de cours, l'appelle, le suscite, le fait être, mais à condition que le désir et l'élan qui le constituent, cet enseignement, soient gros de tous les réarrangements, de toutes les redispositions, de toutes les remises en cause même, que seul permet un savoir maîtrisé au point de faire partie intégrante de cette parole qui se risque. Mais un savoir qui, ensemble flou lui-même, ne sait ni où il loge, ni ce qu'il est, ni ce qu'il ne sait pas posséder, va bien vouloir surgir à l'écoute, à l'attente, dans cette caisse non pas de résonance, qu'il faudrait dire plutôt de « sonance », qu'est la salle de cours ou de conférence. Un savoir et une compétence se transmettent ainsi dans l'expérience de la lecture partagée, de la microlecture, phrase à phrase, parce qu'en balisant cet espace syntagmatiquement minime, on fait apparaître la constellation presque infinie des paradigmes. Risquer la phrase, c'est ouvrir à la fois les champs interpénétrés de la connotation et de la dénotation. Comme dans l'écriture, une phrase qu'on ne risque pas à la lecture, rien ne la tient.

Le signe est toujours un indice dont la justesse ou la congruence est faite du consensus, toujours approximatif et mobile, qui lui donne sa valeur sociale de communication et détermine non seulement sa forme et sa fonction, mais je

dirais son allonge ou sa portée : jusqu'où il dit ce qu'il dit, ce qui est compris dans les limites référentielles qu'il trace.

Ce sont cette indécision et la conflagration créatrice qu'évoque mon titre, qui conjoignent, pour moi, l'espace de l'écriture, l'espace de la lecture et le lieu enseignant où, de façon privilégiée, ces deux espaces me semblent se combiner en une chambre de compression où se produit comme une explosion sémiotique que le lieu en quelque sorte suscite. Dans cette remise en jeu de l'individuel et du collectif, du déchiffrement et de la création, surgit un maître, une parole souveraine que j'assimilerai à la « poésie », le faire sémiotique, tel que me semble l'évoquer Ducasse quand il écrit : « la poésie doit être faite par tous. Non par un. » (*Poésies*).

Le *kairos* : un temps synchrone

Cette façon de viser la transmission en priorisant l'analyse, en la risquant devant l'Autre et en recevant son apport, est une incitation à produire une autre synthèse, à la fois individuelle et collective. C'est l'espace public diversement occupé, mais indistinctement et idéellement balisé qui voit se déployer cette création anonyme que chacun contresigne. Et d'où chacun va extraire ses propres synthèses qui avèreront que la transmission a bien eu lieu. Dans ce *kaïros*, espace-temps enchanté où tout du sens se rejoue, naît un effet d'insu : la trace de l'efficacité de ce qu'on ne sait pas savoir.

La littérature, c'est bien évident, commence à la figure. Mais bien plus qu'à la métaphore et à la métonymie, figures de la langue et du rêve, elle relève de figures qui touchent la syntaxe du récit et de la représentation, comme l'hypallage ou la métalepse, ou de celles qui poussent récit et représentation jusqu'à l'aporie ou, plutôt, le problématique et l'indécidable, comme l'oxymore. Ces figures relèvent de la parole au sens de Saussure et, dans tous les cas, la littérature s'écrit dans une

langue seconde ou, pour reprendre la formule de Deleuze, dans une langue mineure et à la limite idiote, au sens premier du mot. La littérature creuse dans la langue comme les divers rongeurs de Kafka portent témoignage métaphoriquement de sa situation d'écrivain juif tchèque de langue allemande. Mais la lecture aussi a cette qualité d'évidement et d'ajout, de traduction en un mot, du texte original, qui n'est jamais qu'un équilibre sémiotique à la fois définitif, puisqu'il est là inamovible, et instable, puisqu'il a besoin pour être effectif d'une lecture qui le «tremble», comme une image photographique ratée. En éradiquant systématiquement tout germe d'une semence originaire d'un monde autre, en murant, même, l'accès à cet espace, l'école prépare le terrain pour la consommation qui rive l'être humain à son immédiateté et à l'irrésistible prurit de ses humeurs, de ses réflexes, de ses besoins élémentaires, réels ou programmés.

Ce qui selon moi advient dans une salle de cours lorsque la parole enfin se déploie, c'est *la convocation d'un maître*, un maître qui est ce qui a lieu au lieu du dire et produit une constellation, un crépitement, une conflagration de signes et d'idées qui font exploser le maigre espace de l'enseignement.

Si l'on considère qu'un rituel opère la conjonction et même la fusion entre temps et geste, notamment pour célébrer le gel de la durée qu'aura été l'évènement fondateur commémoré ou oublié, le *kaïros* propre à la transmission pourrait être qualifié de «rituel aléatoire». Cet oxymore qui dit l'espace propre de la transmission dessine un univers où l'homme interprète en permanence des signes qui ne se rendent pas nécessairement à la conscience, mais semblent parfois connectés directement au neuronal. Et c'est en suscitant en lui cet état de veille sémiotique que l'homme assume pleinement son rôle de gardien de l'être. Pour être capable de cette modestie, de ce dépouillement, il se doit à l'anonymat collectif ou plutôt généralisé du texte ou du lieu

d'enseignement, qu'il s'agisse d'une salle de cours ou de tout lieu disposé à la transmission, aménagé pour elle, consacré, au sens quasi religieux du terme.

Lautréamont dit depuis maintenant plus de cent ans cette dissolution du lecteur par le texte, constitué en équilibre sans cesse défait et recomposé par cette interaction — mais tacite, silencieuse, muette, anti-spectaculaire — cette interaction qu'on appelle la lecture. Ou l'effet d'enseignement.

L'effritement, la liquéfaction des communautés en une infinité d'individualités fluctuantes et recombinées qui sont autant d'électrons (de radicaux) libres rendent la notion même de transmission problématique. Internet est le paradigme de cette autre transmission, horizontale, sans relief, sans saillance, où l'on fait « communiquer » choses, personnes et lieux plus qu'on n'organise la communication comme émission et réception de messages. L'échange y est topique plutôt que symbolique, c'est-à-dire intégré. Et comme, dans ce contexte, le message, digitalisé, a tendance à se réduire à un signal de présence, une localisation — voir les innombrables *tweets* dont le contenu revient à ne dire que « je suis là maintenant » — un signal qui produit une réponse réflexe, la transmission se précise d'autorité et devient un ordre, loin du flou et de la pluralité de départ. Cette décontextualisation perpétuelle qu'est le « nomadisme » postmoderne, d'abord effet, mais très vite revendiqué et devenu mythe, interdit la véritable transmission qui repose toujours sur un rapport dialectique avec le contexte dans laquelle elle s'inscrit, ce contexte qui, aussi bien, la suscite, comme j'ai tenté de le montrer. Dans ce rapport dialectique se construit cette hiérarchie anonyme et plurielle qu'on appelle le maître, émetteur de transmission.

Au croisement de l'oraculaire et du pédagogique, la transmission, aveuglée comme un devin grec, procède non pas à tâtons, mais en hurlant dans la nuit, même si elle agit par le silence d'un perpétuel différé. Et si, contrairement

aux enseignants, rares sont les écrivains qui écrivent pour transmettre, la part la plus active de la littérature, son incandescence en quelque sorte est vouée à la poursuite de cet accident concerté qu'on appelle une œuvre d'art, un fait d'art, c'est-à-dire une constellation de lectures en attente de sujets.

On comprendra qu'avec de telles idées j'ose soutenir que nous n'avons pas besoin de techniciens de l'éducation ou de pédagogues patentés, et encore moins d'aides-apprenants : nous avons besoin de maîtres. C'est-à-dire, si l'on m'a suivi, non pas des individus, mais des relations qui brusquement, inexplicablement, se révèlent privilégiées. Non pas des professeurs, mais des espaces-temps de grâce où la parole peut naître de la force de l'écoute qui la suscite. Dans cette optique, celui ou celle qui occupe la chaire tient plus du chaman ou du porteur de *mètis* que du professeur. Certes pour que la parole qui lui est arrachée s'avère efficace, il doit être un savant pénétré jusqu'à la moelle de son sujet, de sa matière, il doit *être*, en l'occurrence, la littérature, comme le musicien de jazz *est* la musique lorsqu'il s'apprête à improviser. Car il faut avoir la maîtrise la plus absolue possible pour pouvoir l'oublier profitablement.

Si la disposition réciproque que doivent adopter et la salle et la chaire en matière de transmission n'est pas de quelque façon réintroduite dans l'enseignement, si ce témoignage qu'est l'enseignement n'a plus *lieu* d'être, ne crée pas d'autres témoins, ne produit pas un passage de témoin, comme dans une course à relais où le « témoin », justement, c'est le bâton qu'on se passe d'un coureur à l'autre, rien n'aura plus jamais lieu que le vieux, le creux, l'odieux, excepté peut-être une consternation.

GUILLAUME ASSELIN

Transfusions : De l'osmose littéraire

… faut pas que du charme, faut le sang tout près,
l'accordéon dans l'Abattoir…
LOUIS-FERDINAND CÉLINE

Penser la transmission sous l'angle de la transfusion, c'est insister sur le fait que l'échange littéraire a moins à voir avec la communication d'un message, d'un avis ou d'une idée, plus ou moins essentiels, actuels ou urgents, qu'avec le corps à corps intime, passionnel, fervent, brûlant qu'implique toute rencontre authentique, toute volonté de passation réelle, concrète, profondément sentie ou sensible. Abouchant les identités et les subjectivités au plus près, brouillant les barrières et les frontières entre le je et l'autre, toi et nous, vous et moi, eux et elles, entremêlant les peaux, les voix, les vues et les rêves de tout un chacun dans une seule et même chair, un seul et même corps mystique où les sens et les sensations entrent en fête pour ne plus jamais s'en remettre, le genre de transmission que je propose d'imaginer sous l'espèce d'une osmose littéraire engage une pensée poreuse et proximale, une connaissance par contact et intrication, contagion et intussusception. Mobilisant la totalité de l'appareil psychosensoriel, elle le fait s'étendre, par le biais du bouche à oreille et de la multiplication des étreintes, viscérales aussi bien que mentales, bien au-delà du pauvre et misérable quant à soi où logent l'intelligence et la sensibilité ordinaires.

Le proche, le toucher

Cette transfusion charnelle qui injecte du corps dans l'âme de qui en manque et fait se jeter la parole directement dans le sang comme la foudre dans le cœur ou les os pour mettre le pouls et la moelle en émoi est tout à l'opposé de la distance critique qui ne conçoit l'intelligence que dans le recul ou la rebuffade, dans l'éloignement circonspect et le jugement pondéré, censés protéger l'esprit des effets délétères de la fascination et de l'envoûtement menaçant sournoisement de s'emparer des aventuriers de la pensée et des pirates de la parole qui se risquent un peu trop avant ou profondément à son goût dans la sphère si périlleuse du proche d'où sourdent d'inquiétantes émanations, dangereusement troubles – trop troublantes à tout le moins pour ne pas être tenus suspectes d'affecter la réflexion d'une manière mystérieuse, inconnue ou imprévisible. Ce qu'on ne saurait bien évidemment tolérer, s'agissant de préserver la pensée de tout débord ou débordement, de toute embardée capable de l'éjecter hors du sillon qu'elle se flatte de creuser, préférant les avenues bien tracées, soigneusement balisées, mille fois fréquentées, aux sentiers de traverse et aux chemins forestiers conçus pour se perdre et ainsi ouvrir le crâne aux improvisations et aux trépanations par où entrent les météores et les comètes que la passion des découvertes fait pleuvoir dans la nuit de la connaissance comme autant de pépites ou d'épiphanies lumineusement noires, nyctalopes, d'un sombre particulièrement séminal ou sémillant qui sied à ravir aux intuitions de minuit, jaillies comme l'étincelle du silex des frottements et des frôlements avec les mille matières du monde que l'on ne peut connaître, dans ces conditions nocturnes, autrement que par les mains, tendues comme deux oreilles au bout d'innombrables bras baladeurs.

C'est qu'on ne pénètre pas impunément dans le royaume miné et ensorcelé de la proximité où les choses, les désirs

et les êtres n'acquièrent d'existence que dans le voisinage du toucher, qui leur donne tonus et consistance. Il en va d'une médecine de l'âme autant que des corps. Comment, effectivement, concevoir la transmission autrement que comme une sorte de toucher thérapeutique capable de guérir immédiatement, d'un simple contact conscient, les choses et les êtres souffrant de ce déficit de réalité auquel les abandonne et les condamne la pensée confite dans le principe de précaution, échouant à s'en saisir à pleines mains afin d'en éprouver la pulpe et le grain, d'en épouser le galbe et le dessin, de se mettre à l'écoute de la petite musique dont ils sont les instruments plus ou moins fortuits ou secrets, trop occupée qu'elle est à s'empêtrer dans les gants, beiges ou blancs, dont elle se vêt dédaigneusement, de crainte que des entrailles grouillantes du réel ne jaillisse quelque fluide capable de la faire fondre, de pied en cap, de lui faire perdre sa belle contenance, de la faire sortir de sa belle et tranquille réserve — ce qui, avouons-le, ne manquerait pas d'être gênant. De ces fusions inscrites sous le signe de la transe et de la possession mutuelle, de l'osmose inverse, perverse ou transverse, on ne ressort effectivement jamais tout à fait indemne, jamais sain et sauf, toujours profondément altéré, transformé, métamorphosé par cette promiscuité pécheresse, cette immixtion coupable dans les affaires des autres, cette immersion dans le grand bain à la fois acide et voluptueux où les murs et les armures séparant les visions et les imaginations se dissolvent à toute vitesse, sans retour ni rémission, ouvrant ainsi la voie au ressourcement des âmes enamourées dans l'énorme tohu-bohu d'avant la séparation et la dissection du tout-existant en petits quartiers réglés, proprement découpés, minutieusement distribués.


Far away in the ice


31/12/2007

Une visitation violente

À rebours de cet idéal sanitaire et de cette raison immunitaire qui, à force de s'évertuer à conjurer l'infection qu'une trop grande promiscuité du lecteur avec les œuvres et de l'écrivain avec la vie véritablement *vivante*, virulente, menace de faire s'étendre comme un chancre dans le royaume de la pensée pure, immaculée, j'oppose le mouvement sauvage et libre de l'interpénétration qui fait se transvaser les esprits et les corps les uns dans les autres par la canule ou le cathéter du verbe, en prise directe avec les pulsions et les éruptions, les émotions et les commotions, l'ivresse et l'insoumission. S'il y a une chose que la littérature a pour mission ou mandat de faire passer d'un corps, d'un crâne ou d'un cœur à l'autre, c'est bien ce tumulte tourbillonnant dans l'herbe haute du chant et la végétation des voix, cet orage tonnant dans la citadelle du sang, ce soleil tournoyant cracheur de rayons, vomissant sa lumière, énorme, dans la chevelure étourdie de l'esprit ahanant sous cette insolation du dedans. En ces temps de désincarnation galopante où la langue, exsangue, languit sous l'ineptie et l'anémie générales, où la chose publique semble affectée d'un grave et désespérant cancer de la gorge vouant tout un chacun à ne plus donner voix qu'à la maladie, à parler malade, à parler spleenétique, à penser squelettique, à vivre anorexique, je ne peux concevoir l'expérience littéraire, le débordement ou le transbordement dont elle est à la fois l'acteur et le théâtre, l'arène et le gladiateur, la lice et la milice, que comme une *visitation violente*, une annonciation ténébreuse, tempétueuse, qui ne peut pas laisser les choses en l'état, qui ne peut pas ne pas ravager l'être tout entier en une sorte de labour intime par quoi l'on se trouve complètement chamboulé, renversé et retourné comme la terre des champs sous le soc de la charrue ou la tête trouée du lecteur sous les coups répétés de l'écrivain-cogneur. Ce qu'il s'agit de transmettre, bien au-delà ou en deçà des idées et des intentions, c'est le *goût d'en découdre*,

de se colleter avec tout, en tout, tout le temps, chaque heure, chaque minute, chaque seconde qui scintille comme une étoile d'absinthe au centre du sang, à chaque instant qui oscille comme une bayadère de fièvre sous l'arche chuintante du souffle. Ce qu'il s'agit de transmettre : la passion bagarreuse où, cherchant le trouble, on finit par le trouver pour en être absolument ébloui, ébahi de tous les *jabs* et *uppercuts* encaissés entre les yeux du cœur couronné d'ecchymoses, ahuri des innombrables *gnons* que l'imagination, ravie, se prend plein la gueule — ébaubi devant tant de beauté belliqueuse, cependant qu'au sommet d'une empoignade picaresque ou pittoresque la férocité fait passionnément l'amour à l'amitié.

Qu'on n'aille donc pas confondre la transfusion dont je parle avec la petite percolation pépère que les grenouillards aphteux et les scribouillards du dimanche tentent tant bien que mal de faire passer pour parole véritable. La transfusion dont je parle ici ne se conçoit jamais que comme la passation explosive d'une *nitro-parole* fondamentalement éruptive, analogue au feu vomi par l'anus solaire des volcans nécromants par où parle la terre, la tête à l'envers, la bouche vissée au dit de l'abysse d'où monte des voix phréatiques, un chant chtonien, un verbe monté sur des jambes de vélociraptor devant lequel le meilleur des sprinteurs ou des marathoniens ne pourra jamais que pâlir d'envie, jusqu'à disparaître à force de blanchir et de *fondre en larmes*. Écrire est un sport de combat, un art martial, une lutte terrible, outrageusement féconde, une foire d'empoigne sans merci ni façon, où l'on ne cesse de gagner en lucidité sous la pluie nourrie des phrases et des coups versés comme un cordial ou un tonique sur nos esprits surpris en flagrant délit de sommeil ou d'inattention. Écrire ravage, dévaste, saccage, s'employant, plume au poing, à fendre le roc du réel à mains nues afin d'en extraire le suc et le jus, l'or et le plomb, le diamant et le charbon puisque rien n'est indigne de l'attention du poète,

se nourrissant de tout et de rien, s'abreuvant à toutes les sources, particulièrement friand qu'il est des restes et des résidus, de tout ce qui, jeté ou rejeté sur les bas-côtés, laissé pour compte, forme la part maudite dont il fait son pain béni, son miel ou sa moulée magnétique, sa manne magique, mirobolante, magnificente.

Greffes et transplants

De quoi une œuvre est-elle faite si ce n'est de bouts d'univers, de fragments d'expérience, d'extases, de visions, de vertiges, de couchers de soleil et de levers de lune, d'envolées d'hirondelles et de ballets de libellules, de choses vues et de paroles entendues prélevés sur le corps du réel pour être transplantés dans l'esprit et la chair des hommes qui se voient agrandis et approfondis d'autant, transsubstantiés en la matière même de ce dont ils savent se faire le creuset, la chambre d'écho ou la veine émissaire, changés en monde pour avoir su l'accueillir en eux, sans condition ni mesure, sans prévention ni fêlure? Qu'est-ce que la lecture ou l'écriture si ce n'est cette suite de greffes improbables, merveilleusement monstrueuses, de l'organisme-monde sur le grand arbre de l'imaginaire, cette série de transfusions et de transplantations de soi dans l'autre et de l'autre en soi, ce trafic d'organes et d'influences aux ramifications infinies, s'inséminant les uns les autres dans un immense brassage des sangs, des salives et des souffles, un fabuleux mélange des pores et des spores, des sexes et des sueurs, des mots et des peaux, des textes, des tissus et des textures — au terme duquel le *pool* génétique des corps et des esprits se voit entièrement renouvelé, considérablement enrichi, puissamment tonifié, ragaillardi, roborifié?

Banque de souffle

Dans l'optique de cette transmission envisagée comme transfusion et transplantation, transmutation et transmigration, j'aime à m'imaginer la somme des livres qui volent et voyagent d'une main à l'autre, d'une tête à l'autre, d'une poitrine à l'autre, ailant la pensée, innervant les voix, comme un stock d'organes mobiles, une gigantesque *banque de souffle* flottant dans l'espace et le temps à la manière d'un poumon ambulant, mouvant-émouvant, à disposition de tout un chacun, en quête de chairs à réanimer, d'esprits à inspirer, d'âmes à ressusciter d'entre les fantômes et les morts, les zombies et les robots. De la même manière que la banque de sang amassée et consolidée au fil des dons et des donations, suivant la chaîne de la grande transfusion, constitue une réserve de fer et de force à destination des hémophiles, des anémiques et des grands blessés à qui la vie peut venir à manquer et se trouver soudain amincie dans le grand appareil des veines et des artères, la banque de souffle que constituent les livres et les bibliothèques, les librairies et les bouquineries forme un véritable *dépôt pneumatique* où l'esprit s'approfondit, se dilate et s'élargit à mesure qu'il y plonge toujours plus avant, y buvant et s'y abreuvant plus goulûment, s'enivrant de ce vin aérien qui fouette les sangs, accélère la circulation des idées et des pensées, oxygène la langue et son grouillement de globules parlants.

Éternelle, ubiquiste et universelle, infinie et insondable, l'on y puise aux temps de pénurie et de panne d'inspiration comme dans une citerne sans fond, une clairière ou une éclaircie au centre du poumon-monde où le réel s'enracine, où la réalité se découvre respirée, foncièrement volage, légère, volatile. Poumon-monde que la littérature fait vivre, auquel elle-même s'alimente et se sustente, mordant à pleines dents dans l'os sémillant de cette parole de grand vent où elle se noie radieusement, fébrilement, ardemment. S'abandonnant à

ce transport en commun qui file plus vite et va plus loin que tous les métros et les trains de la terre réunis, elle renoue avec l'antique *enthousiasme* qui s'empare des corps où les dieux ont choisi de venir danser, brusquement, alors que l'allégresse et l'ivresse fondent sur la chair comme l'aigle sur sa proie.

Une transmission transformante

Ce sont tous les organes de la parole, du corps et de l'esprit qui se voient ainsi régénérés, fortifiés et augmentés dans leur étendue et leurs capacités, par l'opération de cette osmose et de cette transfusion, là où la littérature se révèle comme une formidable machine à donner des jambes et des yeux, à faire pousser des mains et des pieds là où on ne les attendait pas, à partager le sensible, pluraliser le *sensorium*, affiner l'affect, affûter la pensée, ensauvager le souffle — une machine à multiplier les poumons par deux, trois ou quatre, à percer des oreilles jusque dans la plus petite des cellules, afin que rien ne soit privé de la joie de voir, d'ouïr et de sentir à ce niveau d'acuité où l'on entend bruire le monde à l'intérieur de son propre sang. La transfusion littéraire est indissociable d'une conception cardiaque, cordiale et cardinale de la parole, qui la fait apparaître comme le véritable cœur de l'homme. Faisant battre la porte pulsatile de l'esprit au rythme des ouragans et des grandes marées dont les élans et les trombes refluent jusque dans l'écriture qui en recueille les culbutes et les échos, les soupirs et les saltations, les murmures et les cris, elle fait frétiller et fasseyer la grande voilure de l'être tout entier sous la congestion sonore et jubilatoire dans laquelle elle s'immole et s'immerge simultanément comme dans des fonts infiniment baptismaux. Déployant ses coups de maillet ou d'archet au-dessus de l'amphithéâtre-monde à la façon dont l'albatros ouvre les ailes et avale le soleil dans la forêt de ses plumes et

l'empan de son vol, la *parole aortique* fait se tendre et s'étendre la chair comme un hymen ou une peau de tambour sur le fût ou le caisson de l'univers en une sorte de capillarisation cosmique ou planétaire. C'est dire qu'on n'écrit et ne lit jamais qu'à cœur ouvert — comme on le dit de ces opérations critiques, hautement délicates, où il en va de la vie même de celui ou celle qui est appelé à passer sous le scalpel et le bistouri —, en quête de cette parole du ventre et des entrailles assurant la vascularisation du grand corps-monde, lequel en a grand besoin, depuis toujours et plus que jamais.

Ce que cette méditation placée sous le signe de la transfusion aura permis de montrer, c'est que la littérature ne se contente pas de transmettre au sens d'une simple passation de savoir, d'information ou même de pouvoir, comme cela se fait dans une multitude d'autres domaines. La littérature a en propre de *transmuter* ce qu'elle infuse ou transfuse, tout autant que celui ou celle qui s'en fait le vecteur ou le véhicule. La transmission littéraire se caractérise par un principe de crue en vertu duquel la puissance de la parole croît et augmente au fil des legs et des dialogues, des mélanges et des échanges, comme si le simple faitâ de se la passer de mains en mains et de bouche en bouche la dotait de quelque chose de plus, d'un supplément de vie et de vitalité analogue à ce *hau* que le langage des Maoris associe au surplus de force ou au surcroît d'esprit qui s'attache aux objets et aux talismans donnés en retour d'un premier don. Comme s'il était dans la nature même de l'obole et de l'offrande verbale de fructifier entre les mains de son dépositaire ou de son gardien, lequel en apparaît tout aussi bien comme le bénéficiaire que comme le servant ou l'officiant, l'agent de change ou de changement qui fait s'accroître le capital dont on lui confie la garde, à l'image du serviteur dévoué dont parlent les Évangiles dans la parabole des talents.

Mais c'est aux Mongols plutôt qu'aux Évangélistes, un peu trop sages à mon goût, que j'emprunterai l'image sur laquelle j'aimerais conclure cette réflexion sur la transmission. On rapporte, dans les histoires consacrées aux armées du Grand Khan, comment, après d'innombrables jours de chevauchée sur l'étendue aride de la steppe, les guerriers, épuisés, titubant au seuil de la famine et de la déshydratation, devaient se résigner à trancher le cou de leurs fidèles chevaux pour reprendre des forces et retenir un peu de cette vie qui fuyait hors d'eux en s'abreuvant du sang sourdant de la jugulaire de leurs montures, ouverte sous l'éclair de leur poignard ou de leur couteau. Saignée à vif, violente, qui me semble pouvoir servir d'emblème ou d'icône à la transfusion littéraire tel que j'ai voulu la penser et l'imaginer, illustrant comment la vie ne peut jamais passer d'un corps à l'autre sans quelque sacrifice, en cette pointe extrême du don à son zénith ou à son apogée, où la bonté côtoie la brutalité, la beauté l'abrupt, le bien la barbarie. Le Verbe n'est-il pas, au demeurant, consubstantiellement lié au souffle et au sang jusque dans la Bible qu'il faut apprendre à relire à la façon du Rimbaud de « Mauvais sang »? On verrait que des corps sacrifiés ou crucifiés montent parfois des parfums surprenants, ainsi qu'en atteste Catherine de Sienne, révélant dans la vaste cale ouverte à même le flanc percé du Christ en croix « un réduit plein d'aromates odorants ». « En ce lieu, affirme-t-elle, *l'âme se rassasie et s'enivre de telle façon qu'elle ne se voit plus elle-même* ». Aussi faut-il entendre l'invite à se baigner dans le Saint Sang rédempteur qu'elle adresse à la communauté des croyants comme si elle était destinée au cercle des lecteurs et des écrivains que nous sommes, conviés à nous immerger dans la *parole artérielle* comme dans le plus puissant des viatiques : « *Plongez-vous donc dans ce sang et baignez-vous dans ce sang, enivrez-vous de sang, rassasiez-vous de sang et vêtez-vous de sang…* »

Qu'on ne se désole pas trop, par ailleurs, pour la bête tombée tantôt sous le poignard des barbares : si son corps s'est effondré dans la plaine, son esprit, lui, continue de courir dans les veines de celui qui s'en est approprié la force sacrée — comme le verbe à démolir les embolies et à crever les caillots que j'ai imaginé plus haut monté sur des jambes de vélociraptor, poursuivant son galop d'une gorge à l'autre, d'une vie à l'autre, dans la prairie du sang qui se transfuse par nos bouches sanguinaires, furieusement solidaires.



VINCENT FILTEAU

La voix : communauté du spectre

À René Lapierre

> *Il y avait en lui un point de faiblesse qu'il fallait mettre en rapport avec tout ce qu'il pensait et disait, sous peine de commettre ce qui lui paraissait être l'infidélité essentielle. C'est autour de ce point que tout ce qu'il avait écrit et tout ce qu'il avait eu à vivre, s'était, par nécessité mal aperçue, disposé et orienté, comme un champ de forces capricieux et mouvant. Quel était ce point ? Il s'en était quelque fois approché. Il avait de cette approche traduit avec obstination les découvertes surprenantes. Et chaque fois il était prêt à recommencer ce mouvement : contre son gré et pourtant volontiers : non pas volontiers : contre son gré seulement.*
>
> Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*

Cette route, la nuit. On ne peut la faire parler sans tout perdre. Ce n'est pas elle qui parlera, mais cette perte elle-même. Déjà là, dans la naissance du vent, on atteint une autre nuit : faire parler la perte. Une autre voix s'avance ensuite, presque impatiente : *j'ai appris à vivre dans le noir, plutôt dans la noirceur de ce que vivre est devenu.* C'est toujours la même chose, je voudrais que ce soit la même chose, je me retrouve quelconque et seul au bord d'une route où je suis le cri renié des miens. Je n'ai rien à donner. C'est la perte qui vient dans mon nom, dans le sang oublié de ce nom qui peut tout dire à ma place, ou se taire, c'est ce que les gens font ici. Toutefois, je m'obstine

à les entendre, à croire que j'entends quelque chose : une langue morte, la détresse d'aimer, une langue de mains fendues et d'accidents qu'on refuse d'éviter. C'est d'un deuil qu'on hérite sur cette route : le deuil de nous-mêmes, le deuil de la force de vivre, je ne dis pas que nous sommes sans force, mais ici, c'est de tout garder pour soi, dans un silence plus profond que le silence et qui exclut les morts, c'est de là que vient la force d'où je peine à parler, la force étale de perdre et qui me fait marcher cette nuit et où je retrouve la seule chose qui soit un peu mienne, qui m'est confiée : je fais le deuil des esprits, je fais un deuil *pour* les esprits.

C'est ainsi que j'arrive au lieu de l'écriture : je parle de ce qui meurt. Chaque fois, c'est ce mouvement du mourir qui commande à ma voix. Je ne peux *vivre*, si j'arrive à vivre, sans ce don adressé à ce qui est passé par ici et ailleurs, ce qui est disparu et qui chante ses traces dans mon corps et la fatigue des miens. Transmettre par l'écrit, c'est approcher la langue des morts, marcher vers elle dans la hantise déchirante et le soin qui l'accompagnent. Autant le dire ainsi : je ne dors presque pas. J'entends des voix faillibles, comme on le dit des malades, et, surtout, je crois en elles. Ce qui est hérétique m'aime mieux que tout. Je suis hanté par ce qui n'arrive jamais.

Je n'ai pas suffisamment de voix pour tous ces morts qui veulent parler en elle. Pourtant, l'exigence d'une voix s'est d'être plus d'une voix en une. *En une seule voix nombreuse.* C'est le principe même de la hantise : *le plus d'un*. C'est à moi que revient ce temps qui fait parler *le plus d'un*. Je ne veux rien au fond de cette charge qui se rappelle de tout, qui se souvient hors de moi, comme la pire des menteuses à la mémoire débordante, c'est elle qui cherche ma mémoire, qui la dessaisit de son vécu et qui prend en elle ce cortège brisé qu'est ma voix. C'est ce que la nuit me fait entendre : penser, c'est passer. Je fais passer du temps, du souffle, de l'autre. C'est la voix qui est ce passage, le lieu de la *transmission*.

Toute transmission porte aussi l'inquiétude de la justice. Il faut « parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui[1] ». Le fantôme parle, il est mon lien à la communauté. Je l'avoue : ce n'est pas moi qui ramène les morts au monde. C'est eux qui me font sortir la nuit et qui m'apprennent à vivre. Le fantôme parle à voix basse : une langue de patience qui brise la mémoire et la coulée du temps. La mémoire *brisée* n'est pas l'oubli, ni le souvenir perdu, c'est l'irrésolu, le manque de temps, la mort empêchée qui revient dans le silence de cette route où je me tiens depuis que l'écriture me *fait*. Tout ce que j'écris vient de cette tension d'avenir, vers l'à-venir que porte ce *depuis que j'écris*. Je ne me rappelle pas, je suis rappelé, non pas au terme d'un devoir, mais dans le lieu du don : ce que ma mémoire porte est saisi de l'exigence du don. Le fantôme reçoit le temps, le souvenir du désastre et la nuit de son retour. Je suis parlé par le fantôme. Entre lui et moi, *le plus d'un* et son pouvoir à lui : voir les morts. Je dis entre lui et moi, mais même ce lieu que je nomme, c'est lui : *le plus d'un* est la parole même du spectre. Pour lui seule la mort *peut*… lui donner un retour, une mémoire qui se charge de cette mort, de son exigence, car il en vient. Moi, je viens des morts, de leur langue fatiguée d'attendre, de leur voix ruinée. Je ne viens pas *de la mort* ; pourtant, dès que j'écris, *je fais du spectre*. Il y a *du* spectre dans ma voix, dans le passage de la parole que je reçois et qui *me* reçoit ; tous ces lieux sont bondés de spectres. C'est là que se forme la *communauté du spectre*, une communauté qui repose sur l'exigence de justice, sur la *transmission* de cette exigence dont est chargée l'apparition du spectre. C'est cette communauté que je tente d'approcher par l'écriture et de faire parler. La communauté du spectre qui m'apprend à perdre et où les miens vont mourir après la mort.

---

1. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, p. 15.

Si ma langue est chargée du désastre de l'Histoire, c'est par la « profondeur désœuvrée de l'être[2] » qu'elle peut rejoindre la communauté. Le désastre est celui qui prend soin de moi. Il est mon épreuve de l'autre, de ma voix qui veut dire l'autre. Le désastre, c'est ce temps grave qui me prend sans me reconnaître, sans me guérir de mes regrets, cette part du monde en moi qui apprend la patience des spectres. Je suis fait de la honte du siècle et de ces apparitions qui exigent que justice soit rendue. La justice est le spectre de la communauté et il faut une voix pour la proférer. Le premier lieu de la justice, c'est la voix : *le plus d'un* se fait dans la voix. Toute voix est d'abord une écoute : ma voix est *transmise* par d'autres voix.

J'ai rencontré un homme qui disait que « le souffle, c'est le rêve d'amour de la voix : c'est ce que mon murmure essaie de raconter, le matin venu, en trébuchant sur des objets et des sons familiers, et sur des grands mots qui resteront vides si je n'écoute que moi, si je ne sais pas écouter[3] ». Je ne l'ai rencontré qu'à deux reprises, mais ses livres appartiennent aux spectres qui me parlent la nuit quand je défais le manteau troué des souvenirs et que toutes les lignes du temps sont coupées. Ses livres écrits pour les désespérés seulement et qui n'abandonnent jamais cette exigence d'apprendre à vivre. J'ose croire que lui et moi appartenons à la communauté du spectre et que nous n'en parlerons jamais, car cette communauté repose sur un « en-dehors de l'*entente*[4] ». Je parle ici de cette rencontre, car elle correspond à cette première fois où je me suis retrouvé dans un lieu de transmission débordant la voix du poème et celle des spectres qui marchent autour de moi lorsque j'écris. La communauté du spectre est aussi une

---

2. La formule est de Maurice Blanchot (*Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1959], p. 283).
3. René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, p. 160.
4. Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 9.

communauté du deuil. Il faut disparaître, *se perdre de vue*, être absents les uns aux autres et aimer cette distance pour en faire partie, si cela est même possible. C'est dans le deuil de ces rencontres qui n'auront plus lieu que j'ai appris la *transmission*, que l'écriture est le plus grand don qui soit et que les livres de cet homme sont tout ce qu'il a à faire passer en moi, comme ceux de tous les autres que je ne rencontrerai jamais comme on rencontre un livre. Ce sont eux qui m'écoutent, dans le retrait des spectres, quand j'ai la risible pensée de parler seul.





LOUISE WARREN

Le plus petit espace

au sacrifice
de la mémoire
de l'usure
aux marges vides
à l'aveuglement

*



avant
après les mots
l'œil coule
arbres maigres
craquements secs
l'œil coule

*

l'écho des creux
de la page entière
socle du vent
l'heure avancée

*

quartz
obtenir la symétrie
le centre
la gravité

*

peaux
autour des ongles
rien ne brille
rien ne se passe

*

l'immense faiblesse
du poème
avec pour le retenir
les parois de l'eau

*

le corps fatigué
inscrit le jour
la date de la morsure
la disparition



*

le nerf
du tremblement

ce qui n'est plus
ce qui manque

*

bol profond
accueillir
le vide de la mort
la poussière

*

là où commencent
les larmes
se dévoile l'étendue



JEAN-MICHEL MAULPOIX

Poétique du carnet de route

J'ai découvert l'Amérique le 3 avril 1994, en prenant des notes sur un carnet à spirales de la marque Hotlines-stationery dans un *fast food* de Los Angeles où je mangeais des patates au lard et des œufs brouillés. Il était huit heures du matin. J'étais en ma quarante-deuxième année et venais de quitter pour la première fois « l'Europe aux anciens parapets ».

Ce petit carnet à spirales de 10 cm sur 15, dont 57 pages sont remplies, contient ma découverte. Cela seul fait son prix. Jamais il ne sera publié tel quel. Sans doute ne mériterait-il pas de l'être. Je n'en livrerai ici que le souvenir.

Carnet : « petit cahier de poche, destiné à recevoir des notes », dit le dictionnaire. Il en est de toutes sortes, formats et qualités. Ce ne sont souvent que des outils dérisoires, cornés et griffonnés. Faits pour les rudiments, les ébauches, les amorces, les esquisses… Destinés à se faire la main ou à garder la main, d'un usage un peu maniaque, de l'ordre du secret.

Pourtant, le simple fait qu'un tel parallélépipède de papier trouve sa place dans une poche, qu'il en sorte puis y rentre, au gré des humeurs et des intempéries, et accompagne de près les mouvements du corps du marcheur, aussi bien que ses perceptions, ses sensations et ses pensées, mérite que l'on s'y attarde…

Un psychanalyste dirait que sa nature est de type transitionnel, puisqu'il instaure un espace qui se situe à mi-chemin du subjectif et de l'objectif : une aire intermédiaire d'expérience entre le dehors et le dedans, affective et intellectuelle à la fois, à même de constituer une défense contre l'angoisse de l'inconnu. S'il n'appartient pas au « corps propre », il le prolonge illusoirement. L'une de ses fonctions est de favoriser, voire de véhiculer et de représenter la transition entre l'intime et l'étrange.

Dans une chambre d'hôtel, à la terrasse d'un café ou dans le *no man's time* de quelque salle d'attente, le carnet est manière de poursuivre ou de rétablir une conversation avec soi-même. Il arrive même que le temps consacré à l'écriture du carnet offre seul l'occasion de réarticuler silencieusement sa propre langue quand l'idiome local en éloigne… Je me souviens du curieux sentiment d'insularité éprouvé à Beyrouth ou à Pékin, lorsque dans un lieu public je prenais des notes, immergé dans un brouhaha de conversations en arabe ou en chinois auxquelles je ne comprenais rien. Tenir un carnet, c'est ainsi s'assurer d'une espèce de continuité dans la discontinuité du voyage. C'est demeurer lié par un précieux cordon de signes à cette langue maternelle que l'on a momentanément cessé de parler et qui nous redevient d'autant plus chère qu'elle s'efforce d'appréhender des réalités étrangères, de dire un autre monde.

Selon les cas, évidemment, les carnets de route accueilleront une proportion très variable de réflexions, rêveries, pensées, notations diverses, descriptions ou commentaires. Ils feront une part plus ou moins abrupte au dehors et témoigneront à des degrés divers de l'ébranlement provoqué dans la sensibilité du sujet par le voyage.

Il ne me semble toutefois pas exagéré de dire que le carnet de route est le contraire d'un journal intime, celui-ci supposant une espèce de rituel privé, des retrouvailles régulières avec le cadre familier d'un bureau ou d'une chambre, et la conservation d'une intimité, si curieuse puisse-t-elle être du monde extérieur.

Il n'est pas non plus assimilable au « journal de voyage » tel que Michaux l'a illustré dans *Ecuador* puisque, tout autrement élaboré, celui-ci obéit à une chronologie et se constitue en texte à part entière.

Somme toute, le carnet demeure en deçà. Plus près de la main et du pouls, il enregistre aussi bien le battement du cœur des grandes villes que celui des saisons. Si l'on devait lui attribuer quelques qualités spécifiques, susceptibles de constituer les rudiments d'une poétique qui lui serait propre, sans doute faudrait-il imaginer des vertus dont aucun traité n'a dressé la liste :

- La justesse de regard, ainsi que la prompte coordination de l'œil, de la pensée et de la main, seule à même de garantir la valeur de photographie mentale propre à la note.

- La teneur en oxygène, essentielle à cette écriture dont la fonction est avant tout respiratoire.

- La quantité de matière première qu'elle recèle, assez riche pour conduire jusqu'au texte qu'elle a pour fonction de produire par transformation.

- Le taux de particules inflammatoires ou détonantes en suspension dans ces pages où le sujet entend s'arracher à la répétition de ses fatigues.

- Le nombre de courts-circuits opérés entre des éléments a priori hétérogènes et étanches les uns aux autres.

Le carnet de route s'enrichit par inflammation et propagation. Son écriture est une affaire de stimuli et de courants.

Un certain rythme lui est propre, puisqu'il se remplit par à-coups de tout ce qui coupe nos chemins. Écrivain par intermittences, tel est le marcheur : un écrivain possible, en devenir, à l'état naissant, qui entame, s'élance, opère des trouées, esquisse des parcours, coupe court, s'interrompt puis revient, sollicitant et sollicité, conduit par un jeu secret de questions-réponses et par toute une économie d'échanges avec le dehors dont son écriture ne livre que des aperçus…

Étrange lecture que celle du carnet où la continuité d'une *chercherie* tout intérieure, procédant par successifs tâtonnements, apparaît traversée de fusées soudaines : le dehors brusque le dedans, les choses et les bruits du monde interfèrent inopinément avec la lecture, la réflexion et la rêverie. On y voit l'esprit, nez au vent, bifurquer tout à coup. D'imprévisibles effets de suite opèrent des croisements inopinés. Entre ce qui est là, extérieur, sous les yeux, tout à coup surprenant, et ce qui vient de la vie intérieure ou des livres, s'établissent des proximités, des rencontres : conjonctions, disjonctions et appariements.

La mémoire même est autrement sollicitée. Il peut arriver qu'elle rajeunisse d'une façon inespérée, lorsque les aléas de la route empruntée font soudain ressurgir d'imprévus souvenirs d'enfance. Je me souviens ainsi avoir retrouvé avec précision, en Roumanie, dans un hôtel pauvrement meublé de formica, un intérieur de la province française des années soixante et d'avoir quasiment reconnu d'anciens camarades de classe dans la politesse appuyée d'étudiants portant une chemise blanche amidonnée et une veste de costume gris aux épaules étroites.

Ainsi les carnets de route tracent-ils autant de chemins vers l'intérieur qu'à travers des territoires étrangers. Ils étendent ou distendent l'histoire même du sujet dans des directions imprévues.

Érotique est le carnet de route qui fait bâiller le temps et se plaît à ce qu'on l'entrouvre. Affaire de jointure, de contact, lieu préféré de ce qui mûrit dans l'entre-deux, à l'intersection de l'œil et de la pensée, du corps et du dehors, pas à pas, page à page.

Échappant au souci du livre, voire à ses angoisses, un plaisir du texte lui est propre. Plaisir des commencements, des promesses. Plaisir de la note frappée ou tenue, de la variété des éclats, des bouts de description, de récits, de dialogues, de poèmes parfois. Plaisir de l'interjection et de sa résonance. Plaisir de vérifier que le langage répond lorsqu'on le sollicite. Plaisir de sa plasticité et sa ductilité. Plaisir qui ignore l'impuissance, puisque dans le meilleur des cas il semble que les mots affluent en même temps que le monde. Celui-ci vient par bribes, (*rushs*, eût dit Roland Barthes), parfois directement en phrases, voire en paragraphes ou en scènes. Et ce sont des rideaux qui se déchirent, comme si le réel cessait de nous être fermé sans perdre son étrangeté.

Le plaisir tout électif du carnet commence à l'heure du choix de ce docile compagnon de route. Il faudra qu'il tienne dans la poche et résiste à l'usage. L'objet, sa couleur, son épaisseur, son contact, sa maniabilité, sa relative rigidité pourtant, permettant d'écrire debout ou sur les genoux, sa tolérance aux encrages maladroits et aux ratures, son aspect nécessairement modeste, avec ou sans carreaux, lignes, spirales ou élastique… tout cela a pour le voyageur autant d'importance que le choix d'une veste ou d'une paire de chaussure…

Je dois avouer une préférence très marquée pour les carnets japonais : la qualité de glisse de leur papier d'un très léger blanc cassé, couleur de coquille d'œuf (c'est une teinte favorable à la germination), est accueillante à ces heureux mouvements de plume sans lesquels il n'est pas pour moi de voyage accompli. Étant de ceux qui circulent avec des phrases,

mon bonheur tout anachronique dépend d'un toucher de plume que volontiers je dirai lyrique.

Il me plaît de penser que ce toucher conserve, en dépit des siècles qui ont passé et de l'éloignement des mythes, quelque parenté avec l'antique toucher des doigts de l'aède sur la lyre : il a lieu la plupart du temps au-dehors, il est inspiré et improvisé, il fait vibrer et laisse affluer vers la page les êtres et les objets du monde. Le carnet est lieu d'affluence. Il s'entrouvre aux heures d'affluence…

De cette affluence, je ne suis d'abord tenté que de dresser la liste. Moins désireux d'écrire que de simplement nommer, dénombrer ce qui est là et dont la variété suffit seule à produire une espèce d'exaltation : des prairies, des fleuves, des vignes, du ciel et de l'eau, les maisons et leurs cimetières, quelques oiseaux perchés, des étangs, des buissons, des pylônes, des jardins, des cabanes, des cheminées d'usines, des hôtels de la gare, des faubourgs, des fumées, des clochers, des carcasses, des branches coupées en vrac ou nouées en fagots, des Citroën et des Peugeot, des salons de coiffure et des cafés du coin, des châteaux, des tourelles, des parkings de la gare, quelques palmiers, trois cerisiers, des panneaux, des feux rouges, des labours encore, des tracteurs avec leur cortège de mouettes et de corbeaux…

On pourrait imaginer que le degré zéro du carnet s'arrête à cela : suivre la route et accueillir le monde tel qu'il semble venir, survenant de toutes parts, en kyrielle et en vrac.

Ce monde, à vrai dire, je ne vais pas le chercher très loin. Je ne m'engage pas, pour écrire, dans des voyages intrépides, fabuleux s'il en est encore, dont il importerait de rédiger la chronique. Je ne suis pas en quête de capiteux parfums. Mes circulations d'aujourd'hui n'ont rien à voir avec l'usage ancien de l'exotisme comme piment ou dérivatif : rêverie sur une paradisiaque innocence, enfièvrement érotique, bourlingue

oisive, chromos du cocotier et du chameau... Il ne s'agit pas non plus d'un usage tactique et ironique du regard de l'autre, façon Montesquieu ou Voltaire, accusant de sa candeur feinte notre fatigue locale….

C'est dans une circulation somme toute assez peu décalée (en retrouvant dans un pays lointain des façons d'être tout ordinaires, du très proche dans l'ailleurs), c'est donc en délocalisant mes habitudes que j'éprouve l'heureuse sensation que ce monde me concerne et qu'il me faut le dire.

Il se pourrait tout simplement que le *même*, sous d'autres cieux, soit un peu plus saillant. Que j'y porte une neuve attention, rythmes et appuis changés.

Le carnet invite à cela : sortir (un peu, beaucoup, passionnément) de soi : se voir en autre parmi les autres. S'extraire du ventre maternel. Franchir les « anciens parapets ». Congédier classements et doctrines. Modifier ses appuis. Réapprendre à s'orienter. Restaurer un usage du monde. Une conscience du terrestre. Découvrir d'autres températures. Subir d'autres intempéries.

Une curieuse bonne nouvelle nous est apportée par ces carnets. Celle dont est porteur le poète : « tout n'est pas déjà pris, déterminé, arrêté, figé, reconnu… » et « il y a la place de passer de profil là où on croyait que c'était plein ».

Il reste sur la terre du jeu, de l'air et de l'espace. De l'étendue et du relief. Il reste des creux et des bosses. Il y a de l'autre et du semblable, de la différence et de l'identité. Tout n'est donc pas égal, indistinct à force d'usure. La terre n'est pas cet espace plan déjà parcouru et déjà connu, identique en tous ses points. Le monde est autrement copieux, divers et surprenant. Il reste à percevoir autant qu'à rechercher.



DIDIER COSTE

Notes précaires sur la surface du monde

I

Avertissement : précipité de lenteur

De retour à Montréal, ville inchangée, quelque vingt-cinq ans après un premier long séjour, je reconnais sans me reconnaître, car ceci n'importe guère. Ce n'est pas nous qui demeurons, mais la surface du monde. Dont le texte fixé nous a laissés non pas précisément en arrière, mais sur le côté. Qui donc, nous ?

Je constate et m'étonne de présenter aux lecteurs du lieu le striage ou la trame sur lui posée d'une forme ébauchée « ici » et qui produit de la ressemblance plutôt que de la dissemblance, des images que le hasard de vivre disposa sur la mappemonde en signes *unheimlich* (des tours Eiffel, des tours de Pise, des ponts Jacques-Cartier, des Harbour bridges invisibles à d'autres yeux que la bifocalité du poème).

Les formes fixes, au premier chef le sonnet, en alexandrins classiques ou assouplis, m'ont requis sans interruption pendant une quinzaine d'années, dans le livre d'Otilia[1], puis dans d'autres plus brèves et moins douloureuses suites.

1. *La Leçon d'Otilia, sonnets complets 1992-1994*, par A. Saint-Amand, Paris, La Différence, 1995.

C'était, avec l'élaboration et les débats d'une mémoire pérenne (inscrite — tel qu'écrire pour oublier —), le temps aussi d'installer la voix, de la poser pour l'éloge en son lieu le plus sûr, et d'avouer, dans cette sorte de maîtrise et son ironie, la faiblesse à laquelle nous réduit la certitude du beau, sous sa forme humaine, si exposé, à l'intempérie, à l'intempestif.

De part et d'autre de ces années, le besoin s'est fait sentir de tâter les frontières et fondrières d'une prose sans transsibérien, de malaxer la langue et de l'empâter le cas échéant pour lui faire restituer sous le poids du monde les bruits divers qu'elle occulte trop aisément dans sa conversation lénifiante. (Puis le sonnet s'est consommé dans un Mondrian à travers lequel se figurent les paysages du/de la *laus*, écartant l'élégiaque).

Un premier ouvrage conçu en 1990 à Montréal, *Hier est bien commencé* — dont le titre retournait celui de mon poème de 1973 « Demain commence aujourd'hui[2] » —, se destinait tout d'abord à une écoute de tels bruits qui permettent la recomposition d'un récit. Ce fut le passage qui autorisa *Days in Sydney*[3], roman dialoguant l'inachevé persistant de vies possibles. *Le Monde extérieur*, le second ouvrage, au contraire, après la teneur continue d'une sorte de chant, éloge et élégie, et dans le soudain vertige d'un âge infini où nous plonge la chute, en nous, d'un accord construit, voulait sortir à nouveau sur le seuil de la nullité et de ses émerveillements condensés, pas toujours maussades mais forcenés d'être-là, faire retentir les stridences assez longtemps pour nous disposer à y répondre, non pas dans l'impassibilité mais sur un ton, sur des rythmes sonores et sémantiques qui parent quelque peu à la violence intrinsèque des choses, essayant de la détourner des êtres et de nous-même.

---

2. in *Vita Australis*, Paris, Flammarion, coll. « Digraphe », 1981.
3. *Days in Sydney*, Paris, Noésis-Agnès Vienot, coll. « Formules », 2005.

De ces textes non pas informels mais déformels, disposés autour du sonnet, l'étirant ou irrégularisant son vers (dans l'allongement, non comme parfois Rilke dans la restriction et la coupe), je n'avais jusqu'à présent presque rien voulu publier, de crainte qu'ils pussent être pris pour un renoncement. Mais il doit être temps. La surface réclame sa part.

Je propose quelques échantillons ou détails, trahissant hélas les flux et le continuum, que chacun devra projeter à sa guise sur une virtuelle planisphère. *Hier*, en quarante-cinq cartes postales, se distribue en pyramide, sur neuf thèmes imposés (Iris, Lampes, Thés, Vitres, etc.). *Le Monde extérieur*, lui, est constitué de douze séquences de deux fois trois « sonnétirés » (en tercets, rien que des codas, donc), formant des unités quelque part entre la liste et la phrase. Voilà tout, rien d'autre que tenter de laisser les lieux rester, car je ne demeure.



II

Cinq détails d'*Hier*

MONTRÉAL

Non de chaux (qui claque l'écho à la face du soleil),
le blanc peint se remémore sans le savoir des années de
neige :
avant et après la nuit, la lampe apposée aux portes jumelles
laisse dans l'ombre la véranda que l'érable jonche
(ainsi, mais à l'inverse, de sourires gercés, livides).

Le nom de l'eau, sur place, est la glace qui garde une
empreinte
et en ignore le sang, les riens qui l'ont déjà fanée, les
blêmes fumées, le sel qui gêne la fuite des ailes
dans ce ciel silencieux où des hampes se drapent de nuages
et des bronzes verdis nourrissent les torches d'automne.

Se dresse alors un seul instant plus forte l'image
dont une longue impatience voulut répandre la nouvelle
mais qui aussitôt d'un élan nous échappe et nous berce,
et nous veille à la lueur d'un langage sans apprêt,
retrouvés inertes aux bords pâles où le temps nous perdit.

T.M.R.

Si la place était habitée, on y serait en tenue légère
avec les premières chaleurs qui dépouillent pour ainsi dire
le corps de toute crainte : mais personne ne se montre sur
le vert
et aucune fleur n'invite encore les sens parmi la roseraie
petite, qu'on prétend dans le quartier la plus belle au pays.

Ce tertre à quilles pour vieillards est une glace visitée,
un piège sans amorce qu'exagèrent les serins muets
depuis le damier de leurs balcons rouillés par l'hiver
insidieux,
— il reste la marque du froid dans cette nouvelle hébétude,
un vaste quiproquo dans l'accord sans objet que mire la
saison.

Un climat de roses attendues et renoncées, car l'heure sonne
et la rencontre n'a pas lieu malgré notre nom reconnu
à la banque ; la patience qu'opposerait une flèche infinie
à son but : serait-ce l'essence d'une vue qui s'acquitte du
temps
et rétive au vif pour, dans un square, se figurer saisie ?

ALBARRACÍN

Là-haut remontant à des années chantantes et fragiles
sur les pentes universelles, nous trouvons des ivresses
sans objet,
puis au matin près du feu de bois dans la cheminée de
pierre,
l'infusion d'héliotrope qu'on appelait thé des rochers :
le fantôme d'une reine mauresque avait jusqu'à nous
traversé la nuit.

Qui dans cette villégiature au décor suranné sous la
montagne
constante que nous gravissions agiles, qui eût songé
que l'ombre de ce fantôme et le fantôme de ces fleurs
viendraient nous troubler quand nos pensées se tournent
vers celle
qui presse à la porte du fort assiégé, la jeune ténébreuse ?

Le sachant, eussions-nous donc déterminé de partir
pour une si longue excursion sans relâche sur ces terres
pelées
jour après jour et mois après mois, éclopés et distraits
par l'abus de paroles et l'arôme du risque ? Ravie enfin
par les détours de notre peine, l'action du temps s'est
exercée.

STOCKTON

La mer et les minerais avaient pesé sur le sable,
qui est la demeure naturelle des femmes et des hommes,
de sorte que le soleil entouré de ses fumées
(et qui n'hésite pas sous le vent des promontoires)
esquisse encore la baie plate sous la vitre du couchant.

Le mérite de vivre sur ce bord est déjà si long
qu'on l'aimerait en ruine où l'air sans volonté surgi
violente les mimosas natifs et les villas tranquilles :
que meure ce qui déclame et somme, les fortes mouettes
par les portes charmées entreront voir leurs pareilles.

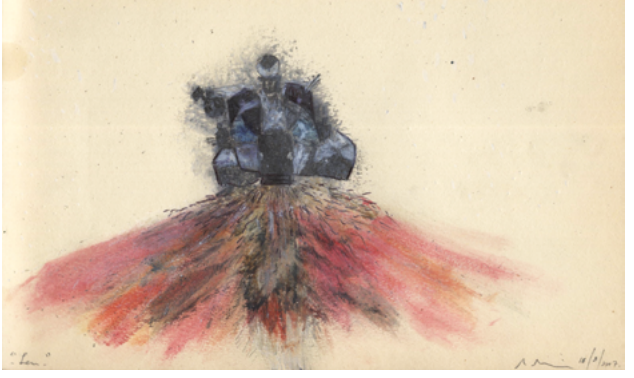
À l'assaut des fûts sur les quais disposés, l'ombre bientôt
mais elle s'arrête avant, aux prises avec un sens
prémonitoire,
car il s'agit en la perpétrant de comprendre la nuit,
et dès le noir là-bas, l'hôtel délabré du Nord décante la forme
et vite soulage de corps le plan de nos anciens ébats.

SYDNEY

Franchie la séparation, notre ignorance à bord d'une aile
d'acier, d'un signe tracé par le doigt savant du soleil
sur le front du monde — et les chants les plus ténus
écoutent
dans la conque des voiles tendues la mer —, nous sommes
les jumeaux de l'aller et du retour à qui le vertige sourit.

Fragile et chère chimère qu'un fanion flottant sur un fort,
et que l'humain abolisse l'errance par nos pas révélée ;
au sol à peine posés nous passions, entrant dans l'espace
où tremblent les merveilles, suivant la ligne soulevée
à l'aspect du ciel sur les vapeurs ténues de la terre.

Du miroir nul n'écourte la prompte surface, l'offre
que la voix fertile veut changer en un vol quelconque,
l'instant s'emballe, les bribes de l'or et du bleu
tourbillonnent,
l'homme à cette joie rallié jamais n'abrège les jours alertes
dont voilà, si grand bien qu'éparpillé, le vestige.



III

Les sept ultimes traînées du *Monde extérieur*

[Dernières nouvelles du sémaphore]

I
(*interruption*)

Et, du jour au lendemain, plus obsolète que jamais,
Un autre été écarquillé, brûlant de tous ses fanions
De victoires sportives, est-ce le monde que j'aimais ?

Et avec quelle tiédeur je l'ai accepté pour compagnon
D'intérieures canicules, de mes noces répétées,
Je n'en ai pas mémoire ni de ce que nous y gagnions.

Pour ponts, des passerelles sur les eaux du lac sont jetées
Et l'onde fixe étincelle sous les yeux de ces garçons
Bruns sortis des ruelles de toutes les terres habitées.

Ils célèbrent l'Étoile — café, limonade et glaçons
Fondant à leur bouche large : cette fois, je le permets,
L'heure tourne, le soir vient, la tête est pleine de klaxons.

(*du trafic*)

Les bords là-bas alignés, les maisons au pied des collines,
L'eau les voit aveuglément, prise à leur domesticité
Sans espoir ni tendresse, à la contemplation encline ;

Un soleil blanc s'étale sur les méplats de la cité
Gommant par milliers les éclats de leurs petites histoires
Tassées sous les pylônes qui portent l'électricité.

Rien de ce qui est muet n'a d'existence aléatoire
Mais le parti qu'un homme prend et la couleur qui domine
N'attendent pas la saison pour épuiser son répertoire :

Ainsi le paysage, qui était naguère anonyme
Et plein de l'être des choses, sous les enseignes s'incline,
Laissant chacun d'entre nous se bercer de ce qui l'anime.

(*urbain*)

Tu as traversé la rue, c'est pour cela qu'on se demande
Avec quelle facilité nous rejoint l'étonnement
Et combien, face au monde, notre surprise sera grande ;

Des arbustes sont plantés tout droit en guise d'ornement,
Qu'adviendra-t-il de nos enfants plus forts et plus blonds
que nous
Quand de nos préférences la loi aura fait remblaiement ?

Les épures du design et des maquettes de parcs mous
Sont déposées bien proprement sur les terrils de phosphates :
La nostalgie nous dure, cela nous reprend n'importe où,

Au travail dans nos classes, perdus entre les ombres mates
Des vieux containers empilés, ou gaiment parmi les brandes
Où lutine tu danses, et, sous tes pieds, la graine éclate.

II

(*l'écran*)

La rue, l'as-tu traversée, es-tu de ce côté des choses ?
Toi-même, qui es matière, tu t'affiches à l'écran
Mais ce n'est pas de ton fait, je crois, que tu en prends la pose,

Ni de celui des tramways qui tintent d'un nouvel élan
Aux intersections limpides, ou des vélos retrouvés,
Ou de ces jeunes filles qui disent bonjour en entrant.

Non, il me semble toujours que ce qui advient est prouvé
Par un regard éphémère dont rien ne porte les marques
Mais que la plupart de nous auront quelquefois éprouvé ;

C'est sur ce paradoxe que la course du soleil s'arque
Et que se dorent les beaux corps dont le vers donne la glose
Pour un profit pérenne, pour défier encore la Parque.

(*s'éteint*)

Je le sens timidement, comme une usure naturelle :
L'Amérique nous est venue, un espace plus étroit
Où les mots sont écrasés par une abondance nouvelle

De coloris, de ballons, de choses auxquelles on croit
Parce qu'elles furent dites dans un constant brouhaha
Et très souvent répétées des bords d'Orlando à Détroit ;

On se froisse un peu à nouveau en se promenant par là
Sous des cieux où l'on nous conte que d'autres guerres se
firent
Et les ris amènes ont la rondeur d'un univers plat,

Mais ce frisson n'a qu'un temps, l'horizon pourra se dédire
Et l'impression s'estompe quand tu te blottis et rebelles
Dans mes bras temporaires, et que notre nuit nous y mire.

(*et tu parais*)

Nous avons fait les courses pour la semaine et le dîner
Tout simple de ce samedi, avec au début la quiche,
Et une tarte maison, aux pommes, pour terminer ;

Toutes lampes allumées, ta bouche où le sourire niche
Ainsi qu'en tes yeux amusés et au capiteux des vins,
Tu diras que nos années d'aujourd'hui sont bien les plus
riches,

Et peut-être as-tu raison, nous voulions que ce monde
advînt
Contre les commerciaux zéphyrs où volent des roses
blanches,
Contre la lassitude, contre la lourdeur des devins :

Ampleur il y a dans cet air tiédi comme de hanches
Et dans le prolongement du désir, indéterminé,
Le concert, dehors, de jasmins qui se glissent et s'épanchent.

00

(*envoi*)

Quelqu'un, sans penser, saura composer chaque nouveau
code,
Quelqu'un sourira plus facilement dans un monde étanche
Et se sentira enfin accompli au cœur de la mode ;

Il n'y a guère, quand l'air s'est dédit, qu'une largeur blanche
Sur page de fleurs peintes à la main — l'épine s'y fiche
Pour y disposer d'un peu de couleur, chue d'une autre
branche ;

De l'ordinaire sans cesse propret la morte s'entiche,
Croit s'y éveiller pour y déployer au fort de ses reins
Le cri, le plaisir, venu du dehors dans un temps postiche.

Les gamins de rue, quoi que l'on dise, sont ce que l'on craint
À l'égal du soir qui reste posé sur son beau tripode,
À l'égal du sang qui attire les mouches et les freins.



ANTOINETTE DE ROBIEN

Chercher la faille

I

Conversation d'objets

La force n'est plus tout à fait de la force. La peur n'est plus tout à fait de la peur. C'est un tremblement léger, un grelottement de la vision, une anxiété qui grimpe au rideau : derrière la porte un enfant se cache dans une tenture. La lampe aussi, posée sur la table, son socle à même le napperon rouge, n'est plus vraiment une lampe. C'est un chandelier de bronze surmonté d'un bulbe en forme de flamme. Un petit cache-pot aux pétales de tulipe se renverse au sommet, cachant l'ampoule et son grésillement. Deux larmes de cire cartonnée redescendent le long du cierge en papier. Il brille : on l'allume ; il pleure : on voudrait l'éteindre. Mais derrière la tenture, l'enfant tremble et regarde ; puis doucement s'approche de la prise.

En enjambant les ombres éparses de la demeure, l'enfant vient à la rencontre des meubles. De lourds fauteuils de velours, aux pieds tors et galbés comme les jarrets d'un sanglier. Leurs accoudoirs ont des varices où glissent ses doigts fins, où se faufilent ses ongles comme un saphir sur le sillon. Caresse. Puis les petites mains se brûlent au radiateur, tressaillent et se replient sur le cri de la bouche ovale. Mal, très

mal, c'était trop chaud. Brûlure muette pour étouffer le son. L'enfant gémit, paupières plissées. Danger dans la maison. Les mains frétillent, agitent dans l'espace ce qui leur reste de douleur. Petits chiffons autour d'un petit corps. Encore chancelant.

Le soir, je me souviens que l'enfant nous gênait à peine. Il grandissait, minuscule, dans la maison. Mon frère, son père, le poussait quelquefois vers d'autres meubles. Sans paroles, sans précisions, pour le laisser aller, découvrir une à une les embûches de la vie. Les discours n'étaient pas nécessaires. Comme toutes les choses que faisait mon frère — j'élevais moi-même un garçon du même âge que le sien — ses gestes neutres avaient le plus d'effet. Je trouvais quelquefois son silence un peu trop explicite, pour ne pas dire pédagogique, mais, tacitement, l'un et l'autre avions convenu de laisser les enfants se développer à notre insu. Sans jamais comparer nos méthodes d'éducation — si méthode il y avait, ce dont je doute.

Ma femme était souvent absente, aussi je crois qu'elle ne voyait pas grand inconvénient à ce que nous laissions de petits êtres vagabonder au cours de ces soirées étranges où, sans elle, mon frère et quelques-uns de ses amis venaient s'asseoir, au fur et à mesure de la nuit. Quelqu'un se levait, ouvrait la porte, puis regagnait son siège. Un autre tendait la main, on lui servait un whisky. Lorsque quinze intimes s'étaient ainsi délassés, nous commencions le tour de table. Tous les visages se surveillaient, nonchalants, amusés, parfois indifférents. Plusieurs fauteuils et un grand canapé, où s'enfonçaient pour longtemps les derniers arrivés.

À ma gauche, posé sur la table basse, un gros dictionnaire, de la taille d'un volume encyclopédique. Il était ouvert au milieu, une main le feuilletait, qui s'arrêta après la lettre E. Début de la famille des F. En quelques semaines, nous avions franchi cinq chapitres, respectant l'ordre. La séance

précédente s'était éteinte avec le mot « force »... Il nous en manquait un peu ce soir pour continuer.

Sur un calepin, chacun notait pour lui l'écart entre, d'une part, la chose et ce qu'elle signifie, et, d'autre part, la gêne de voir que cette chose était loin de correspondre encore à la réalité. Certains éprouvaient un malaise à parcourir ainsi l'alphabet des valeurs épuisées, mais il demeurait que nous savions être prudents, surtout devant les enfants, lorsqu'il s'agissait d'avouer que le savoir était diffus, la connaissance obscure, et que des mots comme *mélancolie*, *désir*, *amour*, ou *force*, avaient perdu de leur saveur. Pour cette raison — un pis-aller plus qu'une défaite — nous nous étions arrangés pour qu'ils ne sachent pas lire. Pas encore. Pas vraiment.

Un rapporteur prenait des notes. C'était l'ami d'en face, un camarade jovial de mon frère. Il tenait le registre de nos soirées, consignait débats, discussions et remarques. Il notait tout, mémoire exacte de nos minutes : les éclats de voix, les rires, les plaisanteries qui encanaillaient nos paroles ; les harcèlements, les rectifications, enfin les conclusions. En bas de page, il inscrivait la position de chacun, précisait l'heure, le jour, les vêtements et les gestes marquants, les signes particuliers, *alcool*, *sobre*, *après dîner*, *en couple*, *seul*, *absent la semaine dernière*. Chacun signait la conclusion, et ratifiait d'un trait les ponts de discorde, les compromis. La soirée s'achevait dans le bruit et la boisson. On déclamait encore tard dans la nuit, tandis qu'à terre, sur le tapis, dormaient déjà nos gamins. Tous muets et exclus du débat, ils s'étaient nichés dans des recoins de la pièce, sur un coussin ou contre un canapé. Nous les avions complètement oubliés. Ce n'était qu'à l'heure de les ramasser — leurs corps recroquevillés, ensommeillés, gisaient en boules éteintes, éparses — que nous nous souvenions de ces tout petits gisants, boucles tièdes et yeux clos, enveloppés de silence et de crainte endormie. Mon frère soulevait le sien, corps de plumes, mains pendantes. Les

autres invités se levaient à leur tour, palpaient la moiteur des bras de laine entortillés pour avoir chaud, et s'éloignaient, chargés des leurs, de ces enfants. Au hasard, aurait-on dit, car dans les décombres des chaises, tables, bouteilles et livres renversés, il était quasi accidentel de mettre la main sur un gamin. Indifférents peut-être étaient ces parents soûls. Je les ai plus d'une fois excusés, car lorsqu'on débat sérieusement, rationnellement, l'utile est négligeable et l'intérêt ailleurs. Le propos se situe au milieu d'une grande table, recouverte de liqueurs. Toute vie étant alors indifférente. C'est quand les verres sont vides que chaque enfant est accessoire.

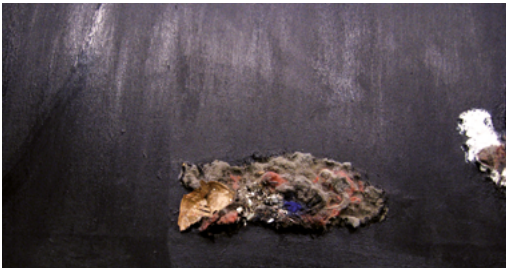
Manuel, mon frère, me regarde dans les yeux. Longuement. Je soutiens sa pensée. Oui, je sais, vieux, ce que tu penses de la force. Y en a-t-il, je ne le crois plus. Tiens, repasse-moi la bouteille. Cette fois d'une traite. Et tu te souviens de ce trait, de cette chose qui traite d'une autre et l'interprète, en repousse le sens? Tu te souviens de cette chute? — le mot était lourd, il en maltraite un autre. Et ainsi de couler, de se répandre sur la signification du suivant. Je sens ma voix se dissoudre, rouler au fond du verre. Tandis que l'alcool imbibe et que les mots débordent. Excuse le geste, Manuel, je ne sais plus où vont ces phrases. Et ressers-moi, pour ma pensée, un peu de whisky.

Mon frère se penche, tranquillement. Pas effrayé par l'atmosphère. Il s'éclaircit la voix. Cherchons ailleurs. Cherchons la faille. La fêlure de la force dont tu parles. Le ton ne condamne pas. Mais l'auditoire s'esclaffe. Non, pas la faille, nous l'avons examinée la semaine dernière, et son cortège de synonymes : fracture, faïence, même que de nos jours la poterie se travaille en usine, que le tourneur tourne en rond et retourne à ses champs, fini l'artisanat. Sanatorium, les pauvres fous. Tout fonctionnait, tout s'enchaînait. Même le forçat qu'il a fallu enclaver dans ses chaînes et enfermer dans

le dictionnaire, marche forcée, choix condamné. Puisqu'il fallait tourner la page...

Je suis pris de vertige. L'alphabet nous a-t-il rendus fous ? Nos propres enfants ne lisent même pas ! Sains d'esprit, nous devions l'être avant l'association des mots, des sens et contresens tirant sur la corde, nouant des impasses, tranchant des culs-de-sac. Nous devrions nous pendre, nous devrions.... Voilà que notre langue dégringole déjà hors des lèvres du pendu, que son regard bleuit, s'assèche, s'épuise. Vite, un verre à boire, j'ai la gorge sèche. Déjà l'aurore, le ciel est pâle, qui lève sur l'assemblée son regard clair, une journée fade s'annonce. Sortez, sortez d'ici maintenant, ne touchez plus au dictionnaire, laissez le feu tranquille, les morts avec leurs morts, j'attendrai la cendre, que retombe la poussière, je rangerai les braises, il reste un verre sur la cheminée, ne parlez plus, emportez-vous, je ne sais plus qui vous êtes...

Mon fils dort sur une chaise, la bouche ouverte, les genoux pliés. Petit oiseau brûlé. Par la porte inclinée, je vois le jour monter, qu'il ignore. Bleue, trouble, distante encore, la journée commence, recouvre la nuit. Poser mon verre et ramasser l'enfant, le soulever, corps de jambes maigres et nuque lâchée. Tout doucement, sans trébucher. À la fois lourd, à la fois rien. Avant la porte, soulever la tenture. Jauger d'un regard ce qui reste du salon : une seule chose, la force vide.



II

Le teinturier

C'est un curieux village. Sale, à moitié en ruine, troué par l'histoire et par les invasions romaines, rafistolé par les caprices d'un prince illégitime qui chassait au faucon et se baignait dans la rivière avec ses femmes et ses servantes – un hameau souvent piétiné, puis détruit, puis requinqué selon l'humeur des habitants qui passent de la vigne au bistrot, de l'étable au bordel. Car il s'en est toujours trouvé un, quelle que soit l'époque, pour réconcilier cousins et adversaires à quelques coudées du cimetière, là où l'on va quand il fait nuit. À la taverne.

Le village respire en haut d'une colline rugueuse, soumis au croisement des vents violents qui lui arrachent chaque été quelques pierres qui roulent par un sentier jusqu'à l'étang où s'accumulent des débris de marbre, des corniches et des frises — des morceaux de jambes, de mains ciselées ou de gargouilles ; il boite entre quatre chemins qui le déchirent dans les broussailles, les ronces y poussent avec le thym, les jonquilles avec l'ortie. Si l'on y trouve des plantes incompatibles avec la terre, le mélange de rocaille et de craie, c'est que dans chaque génération d'indigènes entêtés, il en a fallu un pour s'obstiner à faire pousser ici la vigne, là le pavot. Un autre pour isoler un fossé, y planter du jasmin, y couver des têtards. Un autre encore pour détourner la source et convaincre une prairie de se faire marécage. Aussi, si l'on cherche un peu, sans se fatiguer, on trouvera en poussant du pied une motte de terre avec des vestiges de poterie, un vieux sac de farine et quelques lattes de bois qui encerclaient un tonneau. Le désert est saleté.

Le temps passe mal au-dessus du village, pourtant il est passé. Si l'église pique son clocher dans le ciel un peu plus haut que les maisons, les arbres et les gravats, on peut penser que c'est la flèche qui montre le nord et la girouette rouillée qui pointe dans la direction du vent, quitte à faire tourner l'atmosphère et le temps. Mais le village s'accommode mal des conseils du tonnerre, il s'élargit sous le déluge, il se resserre face à la grêle. Tantôt les maisons s'imbibent de l'eau des crues — car le torchis permet d'absorber l'inondation —, tantôt elles sèchent leurs façades, durcissent leurs charpentes, qui saillent comme les veines d'une écorce, réfractaires aux chaleurs, à la transpiration des feuilles dentelées d'un chêne. Voir les maisons, c'est savoir la saison.

Il est un autre moyen aussi de connaître le climat qui enveloppe le village — il reste à peine plus d'une semaine avant d'entrer en querelle avec les intempéries de la région — c'est d'écouter, attentivement, le bruit des portes et des volets. Car s'il est un point où le village se fait remarquer, quelles que soient les infortunes qu'il a pu endurer, un point sur lequel les habitants ont concentré leur vigilance, c'est bien le plus curieux, le plus discret, soit l'entretien délicat de l'ouverture des portes.

Dans une maison, elles grincent, et ce chuintement précieux est protégé, désiré. Dans une autre, les gonds glissent en silence, les verrous sont lubrifiés. On met du soin à ce que la porte soit lourde, mais le mouvement aisé. Pour que la pesanteur s'allège et que le geste effleure, sans paraître entravé. Il s'ensuit que chaque maison est reconnaissable au craquement qu'elle produit lorsqu'on pénètre en elle. Que chaque fenêtre s'ouvre à la dérobée et que les volets peuvent se refermer à l'insu du regard, sur une simple inclinaison de l'épaule, pour qui s'appuie dehors, ou du poignet, pour qui tire subrepticement à soi les panneaux de bois vers l'intérieur. Les horaires du village sont réglés sur ces gestes.

Chacun éprouve une jouissance singulière à retenir de la main le mouvement d'une porte ou à pousser du genou le carcan d'une barrière. On sait qu'il est trois heures, que la clôture de la bergerie s'ouvre ; ou qu'il est six heures, qu'un portail se referme et qu'une famille s'apprête à disparaître, à se coucher. Lorsque le père a grondé sur le seuil et que la mère a pressé ses petits de rentrer, on peut deviner que l'hiver s'en va vivre pour un temps au-dessus du village et que le froid s'annonce, flottant sur les rues vides. On peut aussi prétendre que juillet cède le pas au mois d'août et que l'époque des moissons prend ses quartiers d'été parmi ces gens-là : il leur faut se coucher tôt pour travailler à l'aube. Là, c'est affaire de jugement ; le climat du village reste à la discrétion de chacun selon ses besoins, selon qu'il faut du blé ou de la neige, de l'ouvrage pour le père ou des vacances pour les enfants. Enfin chacun sait ici ce qui l'attend ; il suffit d'observer les moisissures du bois, le gonflement des poutres, et d'écouter le bruit des portes, selon qu'elles craquent ou chuintent.

À mi-hauteur du village, là où deux ou trois maisons se suivent en parallèle, il y en a quelques-unes que je préfère aux autres. Et sous leurs toits, des individus que je respecte infiniment.

Pour en nommer certains, voyons la maison du bavard. C'est, près de la boulangerie à l'ancienne, un bouquet de briques et de cailloux taillés. Par les carreaux lavés de ses petites fenêtres on voit un homme charmant, rond et gracieux, qui s'amuse à parler aux jeunes filles du village. Quand le matin le pousse, il se lève, écarte les volets, s'accoude à la fenêtre et cause, même pour lui-même. Il laisse un de ses bras pendre au-dessus du rebord et, lorsque passe une fille à sa portée, le bras l'attrape, tire la jeune femme à lui. Le sourire du bavard s'incline vers la demoiselle dont la main blanche, craintive, se trouve ornée d'un baiser tendre, d'un baiser chaud. Si la jeune fille sourit, le bras la retient plus longtemps :

quelques instants suffisent au bavard pour adoucir sa proie, puis la lâcher, libre et légère, tout juste gênée par les marques de tendresse qui s'offrent à elle tous les matins. Le bavard laisse filer sa conquête, l'oublie vite, et s'aère. Quand midi sonne, il fait relâche, referme la fenêtre. Il fait la sieste, repu et lourd. Tant de jeunes filles à portée de main, c'est un plaisir honnête, un sommeil mérité. Un regard triste, un peu mélancolique, lorsqu'elles s'éloignent jusqu'au lendemain.

Un peu plus loin dans le village, la bicoque du voyeur, sorte de clochard qui sent le vin, l'œuf et le lait caillé. Dans le fond de son jardin, il s'accroupit à quatre pattes. Il met son œil contre la palissade et reste des heures, en plein soleil, à regarder dans un trou comment s'accouplent un coq et quelques poules. Il arrive qu'il se fasse déranger par la mère de ses enfants qui, sans un mot, soulève le couvercle du poulailler, ramasse six œufs et s'en retourne à la cabane préparer le souper. La femme est grosse, ne parle pas. Elle méprise de travers celui qui grogne et lui assure d'une voix lubrique que l'observation secrète accélère la copulation des bêtes et rend les œufs meilleurs. La femme tourne les talons, s'essuie les mains sur l'ourlet de sa jupe, qui traîne dans la paille. Pas de problème, on décrottera ce soir.

Mais si ces gens existent et prennent le temps de vivre sous le regard de ceux qui veulent les voir, il y en a d'autres, moins occupés, plus retirés, à qui j'accorde tout mon temps, tout mon désir de les connaître. Parce qu'ils ne ressemblent pas aux autres habitants, parce qu'ils échappent aux lois de promiscuité du village, qui vit sans eux tout en les protégeant. Des gens qu'on aurait dû trouver en ville, à l'époque contemporaine, attentifs aux informations télévisées, aux bouchons de circulation et au devenir de leur carrière. Des gens pragmatiques, en quelque sorte, ce en quoi je les admire, mais qui ont une raison peut-être singulière de n'être ni à Prague pour écrire des romans, ni à Bruxelles pour siéger dans une

commission parlementaire, ni à Moscou pour évaluer la pénurie énergétique. Je n'interférerai pas avec leurs motifs, mais me contenterai d'en nommer deux, le teinturier, et la femme-qui-ne-dit-rien-non-plus.

Le teinturier s'est établi dans un moulin, à la sortie du village. Un cours d'eau borde le bas de sa maison et se divise en trois ruisseaux. L'un descend à la vallée et se perd dans les branchages. Le second rejoint un étang noir dans lequel se déverse une eau sombre, teinte d'encre et de produits toxiques. Le troisième, enfin, charrie une eau plus claire, et très souvent glacée ; il court sur un lit de cailloux arrondis et se dirige tout droit vers la maison de la femme-qui-ne-dit-rien-non-plus, comme si l'axe de sa trajectoire nécessitait d'atteindre cette femme silencieuse et droite, non plus comme un cours d'eau, mais comme un ruissellement de paroles fluides, froides et glacées. La femme a l'humeur sombre, une cigarette aux lèvres. Elle sait, je crois, que l'eau du teinturier cherche à passer devant sa porte.

Le teinturier est un homme jeune, un peu plus qu'elle. Il tend ses toiles aux quatre coins de ses fenêtres, pour que les pales du moulin sèchent tranquillement l'étoffe, au rythme de la roue. Lentement, pour que l'encre se mêle au tissu, s'imprègne de l'air et du soleil. Longuement, et souvent plusieurs jours, afin que la couleur vieillisse naturellement, tantôt sombre comme la nuit, tantôt pâle comme l'hiver. La roue de bois ne cesse jamais de tourner, et l'eau d'aller, qui trempe le seuil de sa maison. Le teinturier vaque autant dehors que dedans, un seau à la main et des tissus sur l'épaule. Il rentre, il sort, il verse le contenu des pierres, compare leur poids. Il s'arc-boute au-dessus du cours d'eau, écarte les jambes et penche le dos. Souvent, il sort de sa poche un thermomètre, l'immerge quelques instants et le ressort, ruisselant et frais, pour vérifier la température des bains. Si le mercure dépasse son pouce, il agit

vite. Il fait glisser l'étoffe qui traîne sur son épaule, la plonge dans l'eau, puis la soulève, pleine et glacée. Il part en courant vers la roue, accroche le carré de linge à une fenêtre, avec des clous. Puis il entr'ouvre les deux battants, l'air cogne le bois, le tissu sèche.

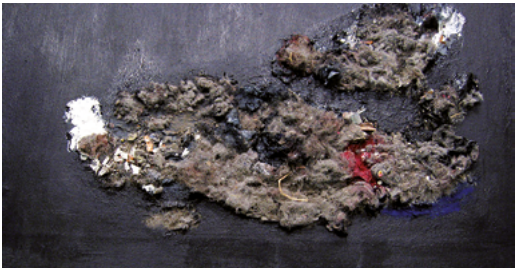
À une centaine de mètres de là, derrière une rangée d'arbres, la maison de la femme-qui-ne-dit-rien-non-plus. On la voit mal, cachée derrière une haie. Ce n'est que du moulin qu'on aperçoit une fumée grise, touffue et moite, s'échapper du tuyau de zinc. Pas de bruit alentour, la femme-qui-ne-dit-rien-non-plus ne sort presque jamais.

Le teinturier croit qu'elle s'ennuie, ou qu'elle s'isole. Ou qu'elle se remet d'un veuvage un peu long, un peu trop précoce même pour une femme qui paraît encore jeune. Même si elle n'apparaît que de loin, derrière un arbre, lorsqu'elle s'approche du ruisseau, on remarque qu'elle est grande, que les rares gestes qu'elle fait — comme porter sa main à sa bouche et retirer un mégot consumé — sont lents, mais souples. Que l'articulation de son corps est placide, contrôlée. Si l'on devait avancer un peu plus, on ne verrait rien d'anormal, si ce n'est cette gravité du mouvement, légèrement appuyée. On serait en revanche arrêté, et sans doute étonné, par l'insistance avec laquelle elle scrute ce qu'elle regarde, et par la fixité de cet œil-là, l'œil gauche ouvert.

Accoudée à un arbre, la femme-qui-ne-dit-rien-non-plus observe. Elle peut voir le moulin, elle le regarde bien. Sur un des rayons de la roue flotte un petit chiffon blanc. Il fait un demi-cercle dans les airs, disparaît quelques secondes dans le ruisseau puis remonte, plus vif encore, suivant la boucle qui court le long des fenêtres. Dans le paysage, une tache blanche, qui passe et repasse en tournant. On dirait un salut, on dirait un adieu. C'est un signe peut-être, un signe régulier, archaïque, du teinturier absent, rentré chez lui sans doute, à la femme

qui reste près d'un arbre, à quelques mètres de là, la femme-qui-ne-dit-rien-non-plus.

Un jour, quelque chose a changé. Le reste du village n'en a rien su. La femme-qui-ne-dit-rien-non-plus est sortie sur le pas de la porte, qu'elle a laissée ouverte, bien qu'il ne fasse pas très chaud. Au-dessus de sa tête, la fumée du tuyau se faufile dans l'air sec, pour se perdre dans les nuages. La femme-qui-ne-dit-rien-non-plus est à peine vêtue, mais elle porte un châle, comme pour marcher dehors. Elle veut allumer une cigarette, ne le peut pas, le vent l'en empêche. Alors elle s'avance vers un arbre, pour s'abriter un peu. Obstinément, elle cherche à retenir la flamme que le briquet lui refuse. Elle serre les mains sur l'objet mat, penche ses lèvres vers la mèche. En relevant la tête, elle voit au loin le moulin, la roue qui tourne. Une seconde passe. Puis un instant entier. Pas de chiffon blanc en mouvement, pas d'étoffe accrochée. La femme-qui-ne-dit-rien-non-plus demeure songeuse, fixant les fenêtres closes. Puis elle bouge un peu, elle rentre chez elle, ferme la porte. Au pied des marches passe un ruisseau, toujours limpide, toujours glacé. Ce matin-là il fait plus froid, le courant gèle. Dans l'eau s'est figée une traînée rouge, le sang du teinturier.



JONATHAN LAMY

Un cadre, une balle, des pierres et des rosesù

(poèmes de performance)

Impoderabilia (Abramovic et Ulay)

nous sommes nus
debout l'un face à l'autre
dans un cadre
de porte de musée
les gens doivent nous frôler
pour entrer

nous avons décidé de laisser
passer l'humanité
le malaise dans notre amour
nous sommes debout
et nus et vivants
imperturbables

quelle partie du corps
accrocher et comment
les gens nous traversent

homme et femme
parmi les hommes et les femmes
nous sommes embrasure de peau

et cadre de chair
être au monde
c'est être nu devant
les autres transpercés par les autres

Shoot (Chris Burden)

tant de gens sont morts
de balles ont été tirées
il fallait que je le fasse

j'aurais voulu faire entrer
tous les fusils du pays
dans l'espace de la galerie

mais je n'en ai pris qu'un
et une seule balle

et elle devait aller dans mon bras

on ne le voit jamais pour vrai
la balle qui transperce la peau
se loge dans la chair le sang
qui coule on ne le voit jamais

cette fois ce sera mon corps
cette fois ce sera vrai devant vos yeux

Friction (Boris Nieslony)

j'avance une pierre
à la fois
ce que je suis
glisse roule
se tient en équilibre

je fais corps
recommence

je suis sisyphe petit poucet

lance des roches à la vie

fort fragile fraie
mon chemin
dans la répétition



Vigil (Rebecca Belmore)

j'ai cherché le coin le plus sale
de la ville m'y suis installée
pieds nus frotte
le sol lave le béton
allume de petits lampions
contre le vent je vous nomme
femmes disparues
hurle vos prénoms
rayés de la carte
des visages violés défilent
je vous appelle
de l'autre côté de la vie
à tour de rôle des pétales
de roses entre les dents

je porte la robe que je voudrais
pour mourir des cris
des fleurs à me lever
le cœur je plante des clous
les clous les plus longs du monde
dans le tissu rouge
me crucifie patiemment
en votre honneur votre douleur
les fantômes cesseront de disparaître

ÉDITH COUSINEAU

Via dolorosa

1

C'est une image de la bible qui représente un miracle. *La pêche miraculeuse.* Jésus est assis dans une barque, drapé d'un tissu ample et blanc — imperturbable. Il fait un geste de la main, la gauche précisément, pour bénir. Deux pêcheurs sont avec lui qui l'implorent — il y en a un qui est à genoux les mains en prière, l'autre est debout, les bras écartés et les paumes ouvertes. Les deux attitudes expriment l'impuissance et signifient le recours à une force supérieure. Trois autres pêcheurs, dans une autre barque, font fi de la présence divine. Ils sont pliés en deux et agrippent les filets. À la différence des premiers, ils n'ont pas d'auréoles. Qu'est-ce que cette *forme circulaire nimbant la tête*? Il y en a peut-être un qui, incertain, tourne son regard vers Jésus, mais une tache dissimule son visage. L'image a été aspergée d'encre noire. Violentée. Trois oiseaux témoignent de la scène sur la rive. Ils sont étranges et mystérieux comme des signes. Le premier apparaît de dos, les ailes déployées et le bec pointant vers le ciel. Celui du milieu est de profil, la tête renversée et le bec grand ouvert. Le dernier, au contraire, ne se contorsionne pas : il fait le pied de grue — impassible.

Cette page traînait dans le petit atelier de Francis Bacon. Elle a été récupérée, après sa mort, parmi la pile de papiers qui en recouvraient le sol. Un pied d'images entassées qui étaient à l'origine de ses créations. (Ces images étaient gardées

secrètes. Bacon a dû se retourner dans sa tombe quand elles sont devenues publiques). C'est une des rares images qui contienne de l'espoir.

2

Bacon déforme un autoportrait du peintre hollandais. Il en fait une de ses figures à lui, par la défiguration. Il plie, chiffonne, déchire, troue une reproduction arrachée d'un livre d'art. 1660. Musée du Louvre, Paris. Signé tardivement. L'œil droit domine alors que le gauche, comme la bouche — soudain ouverte et grimaçante — font penser au côté paralysé d'un visage. Le nez, lui, n'est plus qu'une tache pâle et oblongue. L'image en noir et blanc est hachurée de lignes blanches — là où l'encre manque à cause du chiffonnement. Planche 141. Supposément, il porte le chapeau avec lequel nous sommes familiers. Mais ici, il n'y a que son visage — sur fond noir — qui apparaît comme un masque spectral et tragique, parce qu'il est en train de disparaître. *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutus aux chiottes*[1]. Pourquoi les artistes de la blessure maltraitent-ils l'image du peintre de la lumière?

3

Une bouche grande ouverte est photographiée deux fois. BEFORE. AFTER. C'est la page d'une brochure publicitaire de Johnson&Johnson. À gauche, les dents sont noircies d'amalgame. À droite, grâce à Adaptic — un nouveau restaurateur universel — elles ont retrouvé leur blancheur. De nombreuses images se rapportent au corps, à son anatomie. La bouche, entre autres, captive le peintre. La bouche de la nurse hurlant dans *Cuirassé Potemkine* le marque, ainsi que le cri — le plus beau

1. Jean Genet.

de toute la peinture selon lui — dans *Le massacre des Innocents*. Ce tableau de Poussin devient un élément décisif : Il incite Bacon à devenir peintre. À Paris il tombe sur un livre de planches des maladies de bouche. Il est séduit : les couleurs sont magnifiques — du même rouge que la soutane du pape. Peindre une bouche aussi réussie qu'un *sunset* de Monet — est-il cynique ? — devient une obsession. Il dit qu'il n'y arrive pas. Dans *Trois études au pied d'une crucifixion,* la figure centrale a les yeux bandés. C'est un corps sans membres dont la tête est réduite à une bouche. Force de la représentation. Bacon avait-il vu *Pas moi* de Beckett ? Ou avait-il gardé cette inspiration secrète — comme son lot d'images ?

4

Rien n'a changé depuis le Moyen-Âge. Une photo de la Villette, le plus grand abattoir d'Europe. Ils sont trois bouchers en train d'abattre un taureau dont on ne voit que la tête. Deux d'entre eux sont penchés sur l'animal, le troisième les regarde, une main sur la hanche. Voici leur vie quotidienne dans les échaudoirs, nous dit l'article. Endroit où les animaux sont plongés dans l'eau bouillante. Morts ou vivants ? Au fond, des corps sont suspendus la tête à l'envers, les pattes écartées. Le sol est inondé de sang, qui ruisselle comme un cours d'eau. Bacon est le peintre de la crucifixion. Il opte pour la représentation de la onzième station comme dans le chœur des églises. Mais il n'y a pas moins croyant que lui. Il considère le corps humain comme de la viande. Une fois mort, dit-il, il ne reste plus qu'à le jeter à la poubelle. Sur l'image d'à côté, deux hommes sectionnent l'animal — sur fond de carcasses accrochées à des pendoirs. Des couteaux gisent parmi des morceaux de chair et d'os pêle-mêle sur la table. Ils portent une charlotte, un masque et une casaque de chirurgien. Pas de gants cependant : ils travaillent mains nues. L'employé *17 A* tient un

pic — l'outil avec lequel il déchiquette la chair animale. Sur la colonne du texte, il y a une empreinte digitale. Sans doute que Bacon a saisi la page entre ses doigts — noircis de peinture. Il signe les images, à son insu, comme des constats d'infraction.

5

Les volailles sont déplumées, sauf la dinde, à qui on a laissé un col. Cinq espèces pendues, tête première, en ordre de grandeur croissant. Du poulet jusqu'à la dinde. Les doigts de patte sont raidis, écartés comme des étoiles de mer. Henri IV de Navarre souhaitait que son peuple soit assez prospère pour s'offrir une poule au pot chaque dimanche. Le poulet était un luxe à son époque. L'article qui accompagne l'image retrace l'historique de la chair blanche. Un oiseau déplumé, ainsi pendu, apparaît dans le panneau gauche d'un triptyque de Bacon (*Triptyque*, 1981-82) — sur fond orange. L'illustration et la peinture ont été placées côte à côte par le conservateur. Offense à l'artiste? Bacon ne possède pas de technique de dessin. Il s'est servi d'une illustration de volailles — tirée d'un livre de cuisine — comme étude préliminaire. Plus précisément, du troisième oiseau dont le cou est légèrement tordu.

6

Mais ici... c'est la libération. Des têtes, la plupart coiffées d'un chapeau (bérets, tuques, casquettes, feutres), forment une foule dite en liesse. Le peuple, qui a été soumis pendant vingt ans, se tient relativement tranquille. Les gestes, dont quelques bras levés dans les airs et des applaudissements, demeurent modérés. Aucune bouche ne semble crier mais toutes affichent un sourire calme — qui rappelle la béatitude des saints. C'est le printemps 1948 en Tchécoslovaquie. Les têtes renversées vers l'arrière indiquent que le peule regarde

vers son *sauveur*, placé plus haut que lui — hors champ. Les Tchécoslovaques ont été photographiés en diagonale, sauf une enfant, emmitouflée dans un manteau en peluche rose, qui regarde vers l'objectif. *La frontalité signifie l'éternel.* Elle dépasse toutes les têtes et ne semble pas appartenir au reste — comme un morceau collé là. Que nous dira l'avenir? L'image est trop abîmée pour qu'on puisse saisir son faciès. Ses yeux paraissent crevés et un mince filet de peinture rouge — accidentel — coule de son nez. Le « socialisme à visage humain » ne durera pas un an. Bacon chérissait cette image, non pas pour son thème — les couleurs sont belles comme un bouquet de fleurs — mais, dit-on, à cause de la désintégration de la structure du grain — due à l'agrandissement de la photo — et donc de sa représentation, qui tend vers l'abstrait.

7

Pendant qu'il fait paître son troupeau, Hercule s'endort sur le bord du Tibre. Cacus lui vole quelques bêtes, qu'il fait reculer, par astuce, jusqu'à sa grotte. Mais au réveil du héros, les quelques bœufs demeurés avec lui se mettent à mugir et, détournement du sort, les vaches dans l'antre répondent par des beuglements. D'un côté, l'image représente une sculpture de Bandinelli — on voit Hercule qui tue à coups de massue Cacus. Les éclaboussures de peinture noire participent ici — est-ce voulu? — à l'expression de la violence. De l'autre côté, le Samson de Michel-Ange apparaît sans tête. Bacon l'aurait fait disparaître, intentionnellement cette fois, en la brouillant de peinture. C'était une de ses techniques : effacer la tête pour mieux se concentrer sur la position des membres. Décapitation qui relève du processus créateur et non d'un acte de vengeance — comme la photo mutilée d'un album. On nous réfère aussi à une image de revue — ainsi altérée — parue en octobre 1991. Bacon a effacé l'identité de Nathalie Million — dont le visage transparaît, malgré tout, à travers le ruban de masquage. La

danseuse se contorsionne, assise sur une chaise. Il doit s'agir, spécifie-t-on, d'une des dernières *interventions* du peintre.

8

La photo est en noir et blanc — ce qui en atténue un peu l'*horreur*. (Le mot que Bacon n'aimait pas qu'on emploie pour parler de sa peinture.) Deux jambes en sens inverse, deux bras en équerre, un tronc informe gisent comme des détritus sur le sol. Une femme, à qui il manque la tête, a été coupée en morceaux. La photo fait partie des images répulsives du corpus. Tout comme les pages tirées d'un livre intitulé *Atlas of Regional Dermatology*, contenant quatre cent soixante-quinze planches en couleurs… de maladies de peau. L'imagerie n'apparaît macabre qu'aux non-spécialistes, nous dit-on. À l'époque, il s'agit d'une révolution dans le domaine de la photographie clinique. Le sens de l'image change selon l'usage. Plusieurs pages de l'*Atlas*, qui traînaient dans l'atelier, sont tachées de peinture. Est-ce l'indice que l'artiste le consultait souvent? Le livre a aussi été déboîté par Bacon. Un fil décousu en relie les sections, tant bien que mal, comme des points de suture.

9

Trois longues traces de peinture noire, comme si Bacon s'était essuyé les doigts sur l'image. Il s'agit d'un zoom sur le cou d'une girafe — cet animal qui broute dans le ciel la cime des arbres. On voit le beau *pattern* anonyme de son pelage. *Who made the moon*[2]*?* La crinière, rase et inégale. Le dos du livre a été arraché, ce qui met à nu la comète. Première de couverture d'un ouvrage qui s'intitule : *Ils vivent en Afrique. Le Paradis de la Nature.* La légende, qui fait à peine trois lignes, n'en dit pas plus. L'image a été juxtaposée à un article scientifique qui

2. Question posée par David Numerev avant sa mort.

renseigne sur les oiseaux. Particulièrement sur la vitesse et la hauteur de leur vol. On y apprend que les migrations d'oiseaux ont lieu à trois mille pieds au-dessus de la terre.

10

Une vieille feuille de papier chiffonnée sortie d'une poubelle. On la défroisse par curiosité. Qu'est-ce que c'est ? Quelques traits malhabiles — au stylo à bille — comme l'ébauche d'une composition. Très vague. Le croquis n'a pas le *craftmanship* de celui d'un Léonard. Probablement que, ignorant qu'il est de la main du peintre anglais, on le jugerait sans valeur. Bon à jeter. Francis Bacon *ne sait pas dessiner*. Il aurait essayé — brièvement — d'apprendre. La preuve : un des items trouvés dans l'atelier de l'artiste est un ouvrage qui enseigne les techniques du dessin conventionnel. Le peintre, insoumis, escamote les étapes de la pratique. Il ne dessine pas d'après nature — en anglais on dit *d'après la vie* — ni même d'après nature morte — *la vie immobile*. Ses tableaux sont créés à partir de la vie morte des images. Il ne pourra pas le cacher quand il copie une photographie célèbre dans *Enfant paralytique marchant à quatre pattes* (d'après Muybridge). Décomposition photographique du mouvement. On identifiera précisément la photo de la séquence, comme dans le cas de l'illustration du poulet. Muybridge, lui, utilise la photo comme témoignage scientifique. L'enfant paralysé — il y a aussi l'enfant qui court — est un sujet d'étude parmi d'autres. Égal. Pour Bacon, il devient l'expression de la tragédie humaine. Un jour, sur une plage, un enfant passe qui me rappelle l'image. Mais il n'est pas infirme : il avance en poussant un camion.

11

Une peinture et une photographie sont juxtaposées sur le dos d'un *dust jacket*. C'est un livre dans lequel Bacon avait écrit un

article et qu'on lui avait offert en remerciement. De quoi parle l'article? Rien n'est dit à ce sujet. Au lieu, le conservateur en tire une conclusion : Bacon ne se serait pas procuré lui-même tous les livres qu'on a retrouvés chez lui. *The painter and the photograph*. Ou la contagion des images. Visiblement Delaunay a peint le tableau (1922) à partir de la photo de Schelcher (1909). Géométrie statique. Le cliché — célèbre — représente une vue aérienne de la tour Eiffel et des jardins du Champs-de-Mars. On retrouve la situation contraire sous le duo d'images. La photo *Seated nude* d'un photographe inconnu reproduit un tableau de Delacroix. Même composition. Imitation fidèle de l'attitude de l'esclave vierge (l'odalisque) par le modèle. À la fin de sa vie, Cartier-Bresson n'est plus intéressé par la photographie. Il préfère le dessin qui, selon lui, fait davantage appel au sens du toucher qu'à la vue. Dessinait-il d'*après la vie*? Toucher la substance et l'énergie des choses — l'énigme de l'Existence.

12

C'est une phrase qui décrit l'*idée d'une image*. L'écriture me frappe : elle est semblable à celle de mon père. Il écrit vite, d'un geste sûr, en allongeant les lettres à la verticale. Coups de fouet. En quoi d'autre se ressemblent Bacon et mon père? Ils sont tous deux alcooliques et homosexuels. Les deux s'attachent au corps. L'un le représente dans sa souffrance, l'autre le diagnostique dans sa maladie. « L'image du corps à placer au-dessus/sur le cercle blanc. » On comprend mais on ne comprend pas. La phrase, seule sur la page, apparaît comme un koan. On ne peut pas la situer dans son contexte. A-t-elle donné lieu à un tableau? Impossible au conservateur de le savoir. Il doit confronter des zones d'ombre. Ici et là. (Pourquoi ce cercle de peinture rouge autour de la tête de Jeanne Moreau — radieuse — sur une page de *Paris Match*? se demande celui

qui investigue la genèse de l'œuvre). Le morceau de papier est peint d'une couleur douce, rose. Presque celle de la peau. Il est attaché par un trombone rouillé à un carton. C'est un plat de devant : Bacon les arrachait aux livres et il s'en servait comme support. L'attache métallique cache la fin du mot *body*. Au lieu de l'image du *corps*, on pourrait facilement lire l'image de *Dieu*. God.

13

Toujours le même fauteuil, photographié douze fois sous des angles différents. La femme, assise dedans, en chaussettes, sourit d'un air insouciant. Elle tient une canette dans une main. Des petites taches de peinture rondes — accidentelles — partent d'une des têtes. Elles pourraient mener à un phylactère contenant une pensée sur le bonheur du confort. Il n'y a rien de grave sur cette page déchirée d'un manuel de référence sur l'illustration. *Relaxing in an armchair*. L'état d'âme est superficiel. C'est sans doute la position assise qui intéresse ici Bacon. Il en fait l'étude, à plusieurs reprises, en observant ou en modifiant des images déjà existantes : reproductions de photos ou de dessins d'artistes. Peut-on dire qu'il triche — comme on le fait pour allonger une robe ? Sous un nu de Paolo Gilio il ajoute un tabouret. Il recadre un dessin de Don Bachardy — un portrait d'Igor Stravinsky — et complique le fauteuil dans lequel le compositeur russe lit un livre. Ses croquis préparatoires sont en quelque sorte hybrides. Bacon arrache aussi des pages dans les livres d'art qui reproduisent ses propres œuvres. Il les épingle sur le mur de sa cuisine. Au pire, il couche ses figures comme des malades alités. *Je ne pensais pas que je finirais comme ça. Figure couchée*, 1969. Le corps repose sur une plate-forme — comme un morceau de viande — une seringue piquée dans un bras.

14

L'image donne l'impression de photos anciennes trouvées dans un marché aux puces. En noir et blanc. D'un autre monde. Le genre de photos qui fascinent Anne-Marie Garat. Le phénomène l'absorbe : elle en écrit tout un livre. Mais à cause de la clôture derrière laquelle les personnages se trouvent, il est facile d'évoquer les camps. Photographier des personnes derrière une enceinte. J'étais passée à côté de cette image. Bacon a cadré deux des femmes derrière le grillage, dont l'une tient un bébé dans ses bras. En fait, il les a enfermées dans une boîte de verre — comme son pape. Le conservateur le note aussi. Il parle de cet *encadrement spatial* propre à Bacon qui, selon lui, apparaît ici pour la première fois. Il y a quelqu'un d'assis par terre contre la clôture. Des bâtiments au fond ; le reste n'est pas très clair. La photo, au premier abord, se présente comme une énigme. Autriche 1916. Sûrement que les dames viennent juste d'arriver. Qui donc les a photographiées du dehors ? Elles sont encore habillées de leurs belles robes — comme si elles posaient pour une photo de famille.

15

Un agrandissement du profil de Dyer a été découpé et retracé sur du carton — à la manière d'une silhouette. Théâtre d'ombres. L'amant de Bacon se suicide, au moment de sa première rétrospective à Paris, dans leur chambre d'hôtel. On voit que la photo a été épinglée à plusieurs reprises, au niveau de la fontanelle, pour servir de patron. La photo et la silhouette, qui font chacune une page, ont été placées face à face. Image spéculaire. Certains évènements du passé entrent comme un couteau dans le ventre. Ici, la violence et le rejet du père — entraîneur de chevaux. Il surprend son fils à seize ans en train d'essayer des sous-vêtements féminins. La peine

d'amour est le sujet le plus usé du monde. *Les épées de l'Espagne* : la couverture du livre apparaît en double dans le catalogue. Il n'est pas rare que Bacon acquière plusieurs fois la même image. Il considère la corrida, à l'instar de la boxe, comme *un apéritif extraordinaire à l'acte sexuel.* Ailleurs, une lithographie démontre le *quiebro* — manière de planter la banderille dans la bête — exécuté à partir d'une chaise. Sur la page d'à côté, il y a deux photographies de taureaux qui courent — le dos transpercé du fameux harpon. *Un taureau furieux, cornes en avant, et qui gratte le sol avec son pied*[3]. Contraste entre la lumière et l'ombre, la noblesse et le danger, dit la légende. Une grosse tache de peinture rouge sang éclabousse la page.



3. Gustave Flaubert.


"Le sommeil du vautour"
2005

NICHOLAS GIGUÈRE

Dix-huit propositions pour un jour comme un autre

I
petit matin petit
là où le soleil se fait nécrose

II
feuillages retenus
en otage
à l'angle de la beauté

III
d'amour le
jour est capable de
s'iriser

IV
iris socs boussoles en l'air
cartographie hallucinée
pour un nouvel imaginaire

V
midi
demande à brûler
au fond d'un verre

VI
s'amouracher des heures rouges
sous l'ombre des portes
il faut pointer un doigt noirci

VII
vers le rejet du récif
la vie a des odeurs
de femme morte

VIII
le soleil prend une ou deux pilules
jette un regard fauve
sur ce qu'il brûle

IX
quelle douleur
de jeter le paysage
aux chiens

X
loups
peurs vertes ou
vivre dans tous mes sarcophages

XI
revoir l'après-midi du sang
s'arrimer à la blancheur du ciel
je sais

XII
suicide renouvelé
c'est un peu retrouver
le soleil qui ne brille pas

XIII
d'autres stèles fictives
seront aménagées
à hauteur de chair

XIV
des catastrophes brillent
napalm
aux bulletins télévisés

XV
où la lumière prend fin
se profile une cathédrale
ou peut-être ton nom

XVI
manger la lune
par le chas d'une aiguille
jaune d'œuf

XVII
minutes restantes
cliquetis d'ossuaires
je m'en fais des mobiles

XVIII
les rayons de lune
n'auront pas dit oui
à tout



DISCOURS DE RÉCEPTION À

L'ACADÉMIE DES LETTRES DU QUÉBEC




"Ils tuent. Et
sans le regret"
13/7/2002
"tes pleurs
seront comptés"

PIERRE OUELLET

L'écran noir de la pensée[1]

La poésie ne *se présente* pas. Pure présence, elle échappe à tout présent. C'est du *pressant*, de l'urgent, qui ne se réduit à aucun moment, où elle se présenterait toute, où on la représenterait intégralement. Elle n'est jamais *là* complètement… Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit partout : elle n'est nulle part, en fait… nulle part qu'on puisse montrer du doigt en disant : *je vous la présente, voici la poésie*… Mais elle n'est pas seulement cette chose fuyante, cette réalité évasive, ce monde en différé qu'on ne peut saisir en direct, dans le pur présent. Elle s'incarne aussi dans des personnes — auteurs, poètes, écrivains — et elle s'est incarnée exemplairement dans la personne de Monique Deland, qui est bien *présente*, elle, puisque j'ai l'immense plaisir de vous la « présenter » ce soir. Par respect pour la poésie qu'elle incarne, toutefois, je ne vais pas vous résumer son CV, la réduisant ainsi à une notice bio : une étiquette sur un produit, un mode d'emploi sur un gadget, une quatrième de couverture sur un best-seller. D'abord parce que l'expérience de Monique Deland ne relève pas d'un parcours professionnel ou du profil plus ou moins net d'une carrière : elle est liée à une épreuve à la fois sensible et spirituelle, bien plus que factuelle ou intellectuelle, de la poésie comme vie et de la vie comme écriture, dans la chair et dans l'esprit, des faits les plus

1. Texte de présentation de Monique Deland lu à l'occasion de son accueil à l'Académie des lettres du Québec le 20 novembre 2014 au Salon du livre de Montréal.

prégnants, qui s'impriment dans la mémoire et dans l'imaginaire en y laissant des traces bien plus profondes que celles dont un curriculum vitæ peut rendre compte. La biographie de Monique Deland, c'est *l'écriture de la vie* au sens le plus large, bien plus que *le récit d'une vie* particulière, dont l'extrême singularité, en ce qui la concerne, touche tout un chacun dans sa plus secrète intimité. C'est de notre vie qu'elle parle, autant sinon plus que de la sienne : de la vie de l'esprit, de l'esprit de la vie.

On dit de la philosophie qu'elle est née de l'étonnement, du fameux *thaumazein* qui éveille, surprend, donne à penser en choquant, heurtant, interloquant. *Thauma* : objet d'étonnement, d'émerveillement. Il y a de cela dans la poésie de Monique Deland, qui naît à tout moment d'un saisissement, d'un ébahissement, mais surtout qui donne naissance en chaque vers à une profonde stupéfaction : on est abasourdi, ahuri, frappé par un éblouissement, qui nous enchante et nous effare en même temps. Sa poésie n'est toutefois pas que *thaumaturge*, faiseuse de miracles, elle est aussi une authentique *traumatologie*, une parole et une pensée de la blessure, une écriture de la fêlure, de l'écorchure, de la meurtrissure… L'étonnement chez elle ne frappe pas que les esprits : il touche au corps et à la chair, il atteint le cœur et l'âme, il a des ramifications dans tous les sens et tous les membres, bref, il n'est pas que *thauma*, choquant l'intellect avec puissance, il est aussi *trauma*, frappant de plein fouet notre mémoire, atteignant jusqu'aux affects les plus secrets qui hantent notre passé le plus lointain comme nos rêves les plus extravagants.

Notre monde est polytraumatisé et le poème s'attache non tant à le guérir ni même à le soigner qu'à le prendre en charge dans une parole rédemptrice, réparatrice, consolatrice peut-

être, en tout cas compatissante, puisqu'elle vit et fait vivre dans ses mots les souffrances multiples qu'on éprouve sans pouvoir les exprimer, dont elle cicatrise et cautérise les plaies restées dans nos mémoires comme dans nos os et notre peau. Monique Deland est une urgentologue qui œuvre sur la longue durée, sur le temps long de l'histoire, individuelle et collective, où les anciennes blessures de l'enfance ou de l'âge mythique reviennent régulièrement comme autant de symptômes post-traumatiques que sa poésie met au jour pour que nous comprenions mieux la nuit sans bornes d'où nous venons.

Son dernier livre s'appelle *La nuit, tous les dieux sont noirs*, comme on dit que « tous les chats sont gris » : il faut l'œil aiguisé du poème pour les voir, il faut avoir des yeux tout le tour de la tête, tout le tour du cœur pour pressentir cette présence à la fois menaçante et attirante qui se confond avec l'air ambiant, où tout baigne dans la même obscurité, qui est en fait le bain révélateur dans lequel le poète plonge ses images pour qu'elles révèlent la lumière secrète qu'elles recèlent. On peut lire en exergue à son recueil :

> La nuit, tous les dieux sont noirs. Et celle-ci tricote sa plus invisible désespérance.
>
> Avoir la tête brisée est une prise de corps absolue, une tyrannie des infinis. Et la folie qui s'y loge, une expérience spirituelle.

Et plus loin :

> L'écran noir de la pensée. Une vallée avalée, quelques lueurs vagues, photons, neutrons. Races de brouillards colorés, joyaux de sentiments. Et la matière s'affine.

Elle s'affine, oui, en particules de lumière, en corpuscules de vérité. Voilà l'opération de la poésie : composer le jour en décomposant la nuit, faire la lumière en défaisant fil à fil la

toile nocturne où elle est enfermée, tisser le pansement qui soigne avec le sang qui s'échappe de la blessure, transfigurer le rayonnement de la douleur dans le corps en rayonnement de la lumière dans l'âme, bref, faire des « brouillards colorés » ou des « vagues lueurs » que dégagent les « joyaux de sentiments » la lanterne magique qui éclaire l'« écran noir » d'où nous sortons comme autant de personnages enfermés dans le cinéma des familles, dans le film des évènements les plus douloureux que l'histoire ait connus, libres désormais de vivre au grand jour, dans la vallée des larmes avalées sans reste, que le poème aura transmuées en photons, gouttes de lumière, pleurs d'éclats, perles séchées…

On excusera le ton de mon propos : Monique Deland force au poème, elle nous donne la force de la poésie, à côté de quoi toute parole est une langue de bois qui casse ou se consume d'un coup… quand le poème brûle sans faiblir, ploie sans faillir, se coule dans le moindre interstice que notre monde écorché vif laisse apparaître, non tant pour le colmater que pour l'asperger d'une eau transparente qui rafraîchisse notre mémoire d'une vie pleine et entière autant qu'elle baigne le vide souvent vertigineux qu'y creusent nos plus grandes peines.

Je n'entre pas dans la poésie de Monique Deland, je sors avec elle dans le grand air qu'elle nous donne à respirer, dans le souffle violent et apaisant qu'elle nous inspire en chaque vers. Je mets avec elle mes deux mains dans le bain d'acide d'où surgissent les images du poème et je les étends sur le fil invisible qui traverse ma vie où elles pendent, désormais, dégoulinantes des larmes amères où elles ont trempées, seule et unique substance dans laquelle le sens caché des choses se révèle dans toute sa nudité, dans toute sa vérité.

Lire les livres de Monique Deland ne consiste pas à décoder un message ni à déchiffrer une pensée qui se cacherait dans la nuit de ses phrases, en apparence obscures à force de densité, d'intensité, mais à opérer sur soi ce qu'elle opère elle-même sur la langue : inciser chaque mot comme chaque image qui nous constitue pour que leur sens coule de source tel un sang frais, du sang vivant qu'elle nous transfuse en un sérum, un soluté d'espoir en concentré, qui nous ravive à chaque instant, nous ressuscite à tout bout de champ, nous donne la force d'affronter chaque nouvelle nuit comme ce qu'elle est : la prémisse d'un jour à venir… l'aube qui point au bout du couteau bien affûté avec lequel le poème nous permet de déchirer le noir, l'ouvrant large sur ce qui vient, sur ce qui naît, sur ce qui va *voir le jour...* Sa poésie ? Veiller la lumière depuis la chambre obscure, la *camera oscura* du poème nocturne mais insomniaque, dont l'œil grand ouvert comme une fenêtre sur l'infini rend compte de la moindre lueur, du moindre photon, du moindre neutron, qui est un nouveau *big bang* à chaque matin.

Ses titres sont violents : *Miniatures, balles perdues et autres désordres*, qui lui a valu en 2008 le prix Alain-Grandbois de l'Académie, ou encore « La posture du cadavre en orbite » et « Nous sommes les lieux hurlants de la terre », qui coiffent les textes parus dans le n° 142 des *Écrits* : des titres percutants, qui étonnent par l'effet traumatique dont ils retiennent l'écho en le réverbérant dans toutes les directions, y compris vers la lumière la plus éblouissante, qui attire Monique Deland de manière irrésistible. Toujours une sorte d'apaisement se dégage de la longue et lente lecture qu'on en fait : sa poésie est vive, prompte comme l'éclair, foudroyante comme l'instant même, mais elle s'étale longuement dans le temps, elle se répand dans la durée, de sorte qu'on passe de nombreuses heures avec elle, des jours, des semaines, des mois… un peu comme elle écrit, dans la fulgurance, certes, mais en se

donnant beaucoup de champ, ses publications étant souvent séparées par quatre ou cinq ans, ce qui laisse chaque œuvre à sa longue et lente maturation, au rythme de sa respiration la plus intime, sans aucune précipitation, même si les poèmes qui les composent sont des précipités, le dépôt immédiat des peines et des joies, des extases et des souffrances qui les engendrent dans la brusquerie.

C'est le grand paradoxe de cette œuvre, qui me la fait aimer par-dessus tout : elle se joue du temps… Elle ne joue pas *avec* le temps, elle s'en joue et le déjoue. Elle fait durer l'éclair pendant des jours et des nuits, elle accélère l'éternité en lui donnant l'impulsion d'un coup de foudre : elle vit l'instant à perpétuité, elle pérennise l'instantané. Les images et les musiques qu'elle invente nous frappent de manière inopinée, dans la surprise la plus troublante, comme un accident arrive toujours dans la soudaineté, mais leur effet dure en nous l'espace de toute une vie, leur irradiation dans le temps devient une sorte d'essence qui accompagne tout ce qu'on éprouve, tout ce qu'on ressent, comme si elle en était l'ombre portée… et portée loin, portée longuement.

Elle n'a pas besoin d'avoir beaucoup écrit pour que son œuvre paraisse ample, vaste, sans limites. Cinq ou six livres suffisent : on en a pour une éternité à les lire, à les méditer… On ne les *re*lit pas : on les lit toujours pour la première fois, tant le choc ou l'étonnement, la blessure incicatrisable qui les a engendrés ne se referme jamais… laissant ses livres ouverts à notre chevet. Je ne les ai jamais rangés dans une bibliothèque : ils sont ici et là, disponibles à la lecture, qui reste sans fin. Les prendre pour les parcourir dans toute leur profondeur et toute leur étendue, c'est chaque fois reprendre vie auprès d'eux, grâce à eux, à travers eux, ce qui est beaucoup plus que

lire au sens commun : c'est « recueillir », « ramasser », « collecter », comme dit son étymon *legere*, non seulement des mots mais des moments de vie, des expériences inédites, des souvenirs sans nombre, des rêves incalculables, des « joyaux de sentiments », des « brouillards colorés » qui se lèvent au creux des « vallées [de larmes] avalées » dont on fait son pain et son vin quotidien…

Je parle trop… alors que je voudrais l'entendre. Que vous voulez tous l'entendre. Sa voix est unique : elle enterre toutes les autres par sa douceur, sa délicatesse, même lorsqu'elle dit des choses terribles… Quand elle « tricote son invisible désespérance », c'est avec un rare doigté, au point de blé, au point de riz, au point mousse, selon le beau lexique du crochet et du tricot, qui sont bien plus que des points d'exclamation ou d'interrogation, qu'on entend aussi dans son ton. Quant à moi, c'est un point final que je voudrais mettre à ma présentation, pour qu'on prête désormais l'oreille à l'espèce de déflagration silencieuse qu'opère l'entrée de la poésie dans nos vies telle que la manifeste aujourd'hui la venue tant attendue de Monique Deland au sein de notre Académie…





MONIQUE DELAND

Sur la pointe des pieds[1]

Monsieur le Président de l'Académie,
Mesdames les Académiciennes,
Messieurs les Académiciens,

C'est sur la pointe des pieds que j'avance jusqu'à vous. Et pour cause... Il y a en vos rangs (entre autres auteurs illustres) des poètes magnifiques dont j'admire le travail depuis plus de vingt ans. Parmi eux, la grande Denise Desautels, incomparable d'intensité, de profondeur et d'humanité, qui m'a accompagnée de façon inoubliable au début des années quatre-vingt-dix, et dont le cœur est entré dans le mien pour y rester. Aussi, certains de mes anciens professeurs, évaluateurs de mémoire de maîtrise ou de projet de thèse, qui m'ont formée à cette école des amoureux de la littérature. Je pense à Louise Dupré, à Pierre Ouellet, à Paul Chamberland et à Paul Chanel Malenfant. Puis il y a ceux que je n'ai pas connus dans un contexte scolaire, mais dont les œuvres m'importent tout autant : Pierre Nepveu, Nicole Brossard et Danielle Fournier, pour ne nommer que ceux-là (bien que je pense également à tous les autres poètes de l'Académie, y compris Rina Lasnier et Alain Grandbois). J'aimerais leur rendre hommage ici, pour

1. Extraits du discours de réception à l'Académie des lettres du Québec prononcé le 20 novembre 2014 au Salon du livre de Montréal. On peut lire le texte intégral sur le site internet de l'Académie.

deux raisons évidentes : hommage leur est dû, d'une part, et, d'autre part, je n'aurai vraisemblablement jamais de plus belle occasion de le faire que maintenant. Chers poètes de l'Académie, je m'adresse donc à vous.

Vous m'avez donné, par le biais de votre travail, plus que quiconque. Des œuvres que j'ai lues et relues, dans le silence d'abord, puis à voix haute souvent, à m'en user la gorge sur un magnétophone de fortune. Faire d'avance l'effort mental du décodage des signes, pour n'avoir ensuite que le plein bonheur de percevoir par le cœur vos poèmes qui m'arrivaient en direct. Naissaient d'eux-mêmes les sens, la musique et les images, alors que je recevais sans interférence la pleine charge de vos univers, sur le fil tendu des émotions. Mon adhésion était totale. J'avais l'impression d'habiter la première caverne du monde, autour du premier feu. Des moments de pure présence dont je peux dire aujourd'hui qu'ils représentaient sans doute mes premières expériences de communication intégrale.

Vous ne le saviez pas, mais j'étais portée par vous et par cette puissance qui mystérieusement émane de vos écrits, mais dont on sent en même temps qu'elle en procède. Toutes les nuits je rentrais dormir entre les murs d'une chambre où j'avais accroché un cadre de bois gris bleu (que j'ai toujours aujourd'hui) dans lequel j'avais inséré un collage confectionné avec des photographies noir et blanc de vos visages, comme s'il s'était agi de mes pères et mères. J'avais acheté des cassettes sans fin qui recommencent d'elles-mêmes lorsqu'elles sont finies, et j'actionnais la machine sans me soucier du reste, ainsi bercée, éventuellement marquée, par la marée profonde de vos textes... Je vous remercie maintenant, et vous rends hommage pour la largesse de vos dons.

Je suis arrivée à vous par des voies inhabituelles, parallèles à la littérature. J'ai commencé par pratiquer la musique, à travers deux ou trois instruments, et l'écriture de chansons. J'ai donné de petits spectacles dans les auditoriums de collèges et les cafés étudiants. J'ai aussi fait un peu de théâtre et de la danse, mais brièvement, car avec très peu de plaisir, et deux fois moins de succès ! Je ne savais pas encore que j'avais un corps timide... Puis je me suis découvert une vraie passion pour le dessin d'observation. Après l'été de mes dix-sept ans, je suis entrée à l'Université Sir George Williams, l'actuelle Concordia, pour y commencer un baccalauréat en beaux-arts et une majeure en histoire de l'art.

J'y ai suivi un cours de peinture avec Leopold Plotek, professeur qui, en dépit de son jeune âge, m'apparaissait très sérieux, en comparaison du délire ambiant qui régnait à l'université. Leo est né à Moscou (arrivé à Montréal en 1960), et j'imagine aujourd'hui que cela suffisait à lui conférer une vision élargie du monde que d'autres professeurs n'avaient peut-être pas. Il commençait toujours ses cours de peinture par une lecture de poèmes. Il la faisait lui-même, au beau milieu de l'atelier, sans aucune forme de décorum ou de mise en scène, assis n'importe comment sur un de nos petits tabourets de bois dur. Et pourtant chaque fois naissait un univers magique. Il lisait les poètes français. D'abord traduits en anglais (majorité oblige), ensuite dans la version originale.

Un jour qui fut pour moi un jour béni, il lui prit l'idée de nous faire la lecture des poèmes de Saint-John Perse. Mon anglais était bon, suffisamment pour m'inscrire dans une université anglophone, mais il n'était pas parfait. Cela ne m'empêcha pas d'entendre ce que j'entendis. J'étais tout simplement éblouie. Éblouie et ravie d'assister dans ma tête au spectacle grandiose que les mots de Saint-John Perse y faisaient surgir. Un débordement prodigieux, plus puissant encore que celui

que je voyais dans les films de Jodorowsky ! Mais il y avait bien çà et là quelques trous dans la langue du poème, de même que dans mon imagination, qui s'activait en réponse à ces trous. Quelques mots dont je ne connaissais pas le sens et qui venaient faire en sorte que le goulot du texte s'étranglait. Je supposais dans ma candeur qu'en entendant les poèmes en français j'accèderais à l'entièreté du sens et, par là, à encore plus d'images, d'émotion et de beauté...

Mais, à mon étonnement, j'ai rencontré les mêmes déserts blancs aux mêmes endroits du texte. Qu'ils aient été en anglais ou en français, ces mots-là ne libéraient pas de sens pour moi. Je ne les avais pas appris. Triste chose, je pensais. Mais j'ai tôt fait de constater que le poème n'en était pas moins beau. Au contraire. Car à chaque rencontre d'un mot inconnu, mon esprit semblait proposer quelque chose de son cru. Une hypothèse. Puis deux, puis trois... et des dizaines. Le poème, sous mes yeux, prenait des proportions cosmiques. Et c'est exactement ce qui m'a séduite... La grandeur du poème.

À l'âge de trois ans j'avais déjà perdu deux petites sœurs, dont ma jumelle. Et le lendemain de mes vingt et un ans mon père partait lui aussi de manière fracassante. Est-ce que dans cette nouvelle immensité du poème je retrouvais un peu de leur présence — André du Bouchet n'affirme-t-il pas dans ses *Carnets* que « toute entreprise de création est recherche d'une unité perdue » — ou est-ce que la littérature me faisait toucher à ce qui m'apparaissait être la plus accessible et la plus agissante forme de liberté jamais rencontrée jusqu'alors, ou était-ce seulement la découverte du fait que la poésie arrive à créer des climats superbes avec des moyens magnifiquement restreints, à la différence des arts visuels et de la musique qui imposent tant de conditions au réel pour pouvoir donner lieu à une œuvre d'art ? La simplicité, voire la pauvreté, de l'acte littéraire avec sa matière verbale toujours accessible et prête à l'emploi participait largement du sentiment d'aisance et de

complétude que me procurait désormais cette façon réparatrice d'habiter le monde.

Aujourd'hui je n'ai toujours pas de réponse arrêtée à mes questions de l'époque. Mais je me souviens d'avoir pensé que par cette forme d'art, le poème, j'allais peut-être pouvoir créer des liens avec ces loges de mon esprit qui résistaient à la saisie consciente, puis à les faire se comporter comme des lecteurs imaginaires forcés d'aller puiser au secret de leur propre univers, afin de compléter ceux que j'aurais consciemment ébauchés dans mes textes. Par le biais du poème j'allais donc apprendre de moi des choses que j'ignorais. Plus tard, la vision s'est précisée jusqu'à devenir ce que je pourrais appeler « ma poétique de l'inconscient ».

C'est ainsi que j'ai parcouru l'œuvre entière de Saint-John Perse en très peu de temps, et que j'ai pleuré de chagrin quand j'ai appris que le poète était mort depuis deux ans, et qu'il n'écrirait plus. J'ai commencé à intégrer des bouts de poèmes à mes toiles et à mes dessins, et je me suis mise à la calligraphie. J'ai complété ma formation universitaire en beaux-arts, en me rendant dans diverses villes des États-Unis pour suivre des ateliers avec les grands maîtres calligraphes des années quatre-vingt. Les mots et l'écriture prenaient de plus en plus de place dans mon travail plastique, et dans ma vie.

❧

J'avais déjà un peu plus de trente ans lorsque j'ai fait le choix de la littérature. Il était tard, c'est vrai, mais je ne regrette aucune des étapes de mon parcours, puisque celles-ci m'ont vraisemblablement conduite jusqu'à vous, chers membres de l'Académie, et qu'un tel événement aussi heureux m'empêche de croire que j'ai fait fausse route... Mais qu'en est-il de cette route, justement ? S'il est facile d'identifier les jalons importants d'un parcours artistique à partir du moment où les œuvres

commencent à se manifester, il en va autrement de l'avant-parcours qui ne se donne pas si clairement, et de façon encore moins distincte lorsqu'il s'agit de littérature. Un peu comme si tout du processus (de la création des textes autant que de la maturation de l'intention d'écrire) se faisait dans la lenteur et le secret d'un alambic.

Je ne sais pas comment c'est né. Comment chacune de mes expériences (mes rencontres avec la beauté, le ravissement, la magie, mais aussi avec la révolte, l'incompréhension des mystères, et avec la foi vivante mêlée au non moins vivant désarroi) s'est enchevêtrée en moi pour former ce qu'on appelle «un univers littéraire». Pourtant je devine aisément le rôle capital que certains événements ont pu jouer dans ma vie. Ainsi il ne fait pas de doute dans mon esprit que les innombrables excursions que j'ai effectuées, enfant, avec mon père géologue sont responsables de mon actuelle fascination pour la matière du monde. Dès que j'ai été en âge de pouvoir le faire, j'ai accompagné mon père d'un lieu à l'autre, afin de voir d'aussi près que possible le monde à l'œuvre : les cavernes naturelles, les chutes gigantesques et assourdissantes, les murs de falaises avec l'histoire de la terre écrite dans l'étagement des strates de couleurs, les mines de quartz et de grenat du Mont-Tremblant, celles d'or et de cuivre de Rouyn-Noranda, les curiosités géologiques de l'Ontario, de presque tous les États de la Nouvelle-Angleterre et de celui de New York, et puis celles de la côte gaspésienne, belle à couper le souffle. C'est à bord d'une petite Jeep rouge, gracieuseté du Ministère des Mines — j'en étais folle ! — que nous partions en direction des cailloux, minerais, dépôts sédimentaires, traces d'érosion, fossiles des anciens habitants du fleuve préhistorique, et autres eaux souterraines à pister avec nos baguettes de sourciers. Et je passe outre aux lieux communément visités par les enfants du voisinage auxquels je ressemblais de moins en moins : les zoos, aquariums, jardins

botaniques, insectariums, arboretums, planétariums, et notre consacré Musée Redpath (avec ses squelettes complets de dinosaures géants qui côtoyaient des formats réduits de têtes péruviennes absolument terrifiantes), et les différents Jardins des Merveilles dont l'inoubliable Expo 67, cette symbolique *Terre des Hommes* que nous avions arpentée dans tous les sens, presque chaque jour, cet été-là.

J'en ai eu plein les yeux ! Et plein la tête pareillement, puisque chaque fois j'avais droit aux explications savantes de ce professeur et homme de science qu'était mon père, exactement comme si mon petit cerveau d'enfant était aussi développé que le sien et qu'il pouvait tout comprendre. Sans le savoir, j'adoptais probablement la même méthode que plus tard devant les poèmes à trous de Saint-John Perse... Mais cette confiance démesurée qu'avait mon père en ma petite intelligence a eu pour effet de me lancer dans l'existence avec deux ou trois intuitions. D'abord, qu'en faisant fi des limites que l'esprit s'impose souvent, nous pouvons nous donner l'impression (fausse, mais quand même) que tout est à notre portée. Alors, c'est le monde qui s'ouvre deux fois, de part et d'autre de ce qui semblait nous en séparer. Aujourd'hui j'estime qu'une telle attitude équivaut à rien de moins qu'une table dressée pour l'épanouissement de l'esprit créatif. Je me souviens également d'avoir pressenti que le langage détenait la clé de la connaissance (sinon rien que des approximations) et que lui seul avait le pouvoir d'ouvrir la porte aux joies associées à l'acte de connaissance (... du monde matériel, en tout cas).

Sur le plan intellectuel j'ai compris ce que j'ai pu aux discours savants de mon père (j'ai cherché par la suite ce qui m'avait échappé), et j'ai fait mienne la patience de la terre. J'ai développé non seulement un amour infini pour notre planète, et le plus grand respect pour l'ordre naturel des choses et leur intelligence sauvage, mais j'ai aussi vu s'épanouir en moi deux qualités requises par l'esprit scientifique : l'amour de la

matière et celui du mot juste. J'ai trouvé des années plus tard ce que tout cela avait à voir avec la poésie...

℘

À présent il m'apparaît clair que l'amour de la matière et celui du mot juste vont de pair dans le poème. Et si le premier peut nous faire la grâce de venir naturellement comme une simple qualité du cœur contemplatif, le second est l'affaire d'un effort constant. Avoir le souci d'exactitude dans la langue devient une espèce d'écho obligé de cet amour qu'on dit avoir pour la matière. Car la langue est aussi matière, évidemment. En aimant le mot du même amour qu'il aime le réel, le poète élabore l'objet-poème qui devient un microcosme de ce grand univers qu'il aura précédemment investi de la même charge affective. Ce faisant, il ajoute à la cohérence du monde, de même qu'à celle de son expérience d'en faire partie.

À bien y penser, ma façon d'entrer en résonance avec l'univers de Saint-John Perse n'est pas vraiment surprenante, compte tenu de sa façon d'embrasser la matière du monde. Puisqu'en plus d'être poète (n'était-ce pas suffisant?), Perse était féru de géologie (!), de minéralogie, d'ornithologie, de botanique, d'entomologie, de zoologie, d'astronomie, et de quoi d'autre encore... *Habiter le monde en poète* (après Hölderlin, Heidegger et Pinson), à la façon de Saint-John Perse, avait donc tout pour m'interpeller. Mais je n'ai pas tout pris de Perse. Et j'ai aussi pris ailleurs. Même si j'ai beaucoup lu de poésie française, québécoise et étrangère, je peux affirmer que mes principales influences ne sont pas littéraires. La musique m'a également beaucoup donné. Je crois même avoir trouvé dans le cœur de deux chanteuses, Joni Mitchell et Kate Bush, celui des deux sœurs que j'avais perdues. Au-delà de ces influences, la réflexion des artistes sur le processus créateur, les neurosciences, dont l'étude du cerveau humain, l'inconscient,

la conscience, le sentiment religieux, les avancées de la physique et l'exploration de l'espace me fascinent au plus haut point. Mais comment tout cela peut-il conduire à l'écriture de poèmes ? Peut-être faut-il répondre à la question en la posant à l'envers...

Le poème tient en vertu du liant qui le traverse. Et ce liant est fait d'émotions, voilà comment je vois le tableau. Il n'y a pas lieu d'écrire si l'on n'est pas d'abord ému par quelque chose, et si l'on n'a pas ensuite l'intention de donner une forme (même approximative) à cette émotion, de façon à ce qu'elle soit perçue et reçue par un autre cœur. C'est Beethoven qui disait à propos de sa *Missa Solemnis* (mais il semble bien que l'art tout entier soit visé par ces quelques mots) : « Cela vient du cœur et, au cœur, cela doit retourner. »

Comme en écho aux lois d'une certaine *poétique de l'inconscient*, que l'on soit en train de le lire ou de l'écrire, le poème conduit à notre insu à tout ce qui nous fait être ce que nous sommes. Aujourd'hui, je suis comme vous un curieux amalgame des diverses expériences que j'ai pu faire et qui m'ont faites (culturelles, sensorielles, spirituelles, humaines, esthétiques, aléatoires, traumatiques, réelles ou imaginaires), et c'est tout cela qui vient à moi lorsque j'écris. Sans doute en va-t-il à peu près de même pour vous, et l'on me permettra de penser que c'est là un état de fait qui nous unit, en vertu duquel nous constituons « une famille », pour ainsi dire, au service de cet art littéraire qui fait de nous de meilleurs vivants, parce que plus alertes, plus conscients et résolument plus ouverts à tout ce qui nous détermine et dont nous participons.

C'est donc avec bonheur que je joins vos rangs, et vous remercie de m'accueillir comme l'une des vôtres au sein de cette Académie des lettres du Québec. Un salut particulier à Pierre Ouellet qui a eu cette folle audace qu'on lui connaît de présenter à ses pairs ma candidature, et de croire en moi... beaucoup plus que moi-même.


« Platon, la délicatesse et l'horreur.
les petits oiseaux, la mort »

MARIE-CLAIRE BLAIS

Des voix incandescentes[1]

Rober Racine, écrivain qui est aussi musicien, compositeur, peintre, artiste aux multiples talents, qui pourrait peut-être se décrire lui-même comme « assailli par des voix incandescentes », ces voix qui s'expriment à travers les différentes formes artistiques qu'il a choisies et qu'il sait si bien traduire dans ses livres, comme dans sa musique, ou dans les arts visuels, de même qu'en travaillant avec de grands chorégraphes québécois, Rober Racine étant avant tout un artiste d'une foudroyante modernité qui, comme Robert Lepage, sait diriger tous les projets imaginaires à la fois, ou serait-ce plutôt une modernité qui choque, scandalise, défie l'ordre ou se révolte contre toute passivité sociale, Rober Racine est l'artiste du mouvement, du chaos qui se défait, en rassemblant tous les arts dans une remarquable fusion qui bouge et chante, comme s'il peignait une fresque avec des couleurs, des mots, mais aussi les sons d'une symphonie aux tons barbares de notre temps, il tente aussi de sortir de l'isolement d'une culture qui pourrait être trop enfermée, en l'entraînant parmi les autres cultures du monde, tant Rober Racine est épris par ces rencontres toujours surprenantes, par ces mélanges de cultures et de littératures, québécoise, française, autrichienne, qui lui seront très tôt familières.

1. Texte de présentation de Rober Racine lu à l'occasion de son accueil à l'Académie des lettres du Québec le 20 novembre 2014 au Salon du livre de Montréal.

On peut imaginer l'enfance de cet artiste unique qui naît à Montréal en l956, et qui entend dès sa douzième année ou avant, même, le chant de « ces voix incandescentes » de l'art, des arts, cet appel qui lui semble déjà harcelant, troublant, comme le jeune Rimbaud qui s'enfermait dans une armoire de la maison familiale pour apprendre les langues, le jeune Rober rêve aussi de départ, de langues nouvelles, il veut tout apprendre en un seul jour, tout savoir, peut-être entendait-il déjà ce solo des *Vexations* pour piano d'Érik Satie, qu'il nous fera découvrir plus tard. L'armoire, qui retenait le jeune Rimbaud prisonnier de ses rêves intérieurs, va laisser s'échapper le poète vers toutes les routes du monde, il en sera de même pour Rober Racine, qui réalisera ses premières œuvres au Québec et à travers le Canada mais présentera aussi ses grands travaux d'art visuel (dont son hommage à Flaubert : *Escalier Salammbô*) aux biennales de Sydney en Australie, comme à la Mostra Aperto à Venise, dès 1990, et écrira son premier livre, publié en 1992 aux Éditions de l'Hexagone, roman halluciné dont le titre sera *Le Mal de Vienne*, roman si révélateur de l'écrivain éprouvant une égale ferveur pour tous les arts, un goût aussi passionné pour la musique que pour la littérature, bien qu'ici la littérature prenne une place exclusive dans cet hommage que l'écrivain rend au grand romancier Thomas Bernhard à travers son narrateur, le personnage de Studd, cet hommage est présent aussi pour Samuel Beckett dont le narrateur entend les voix des personnages, plus particulièrement la voix de Krapp (de *La Dernière Bande*). Toutefois, Studd, ce personnage écrivain et musicien du premier livre de Rober Racine, lutte contre toute influence littéraire qui pourrait le priver de son originalité, ainsi ce *Mal de Vienne* bien nommé est celui de la création, du mal que fait la création à son auteur, du déchirement qu'il éprouve, dans la recherche de l'authenticité de sa voix, lorsqu'il découvre la complexité de ses émotions, devant le livre à écrire.

Mais malgré toutes ces craintes ou hésitations, Rober Racine se lance, tel son personnage Studd, dans ce vertige de l'écriture. « Studd se bute et se rebute, peut-on lire dans *Le Mal de Vienne*, se vide et dévie. Chute et rechigne. Désire en hésitant. Rate et dérape, faussant son existence à vouloir décristalliser la tension artérielle de ses aînés imaginaires. Studd ne peut réaliser la moindre rédaction, le moindre enregistrement sonore de cette vie stylistique sans y laisser sa propre syntaxe ; que ce soit par la main ou par la voix », Studd est hanté par les portraits de ces personnages qui ont marqué ses lectures, il croit entendre les voix de Julien Sorel, Leopold Bloom, les Frères Karamazov et tant d'autres, « il attend le *la* universel, tonalité fantôme, avec la pose des personnages de l'AlpenBeckett, guettant la voix de Dieu ». Pourtant c'est dans le délire de toutes ces voix qui le tourmentent que Studd écrit, même s'il se sent « figé, immobile dans la nuit », c'est ainsi qu'en relisant ce premier roman de Rober Racine, *Le Mal de Vienne*, même si les thèmes passent constamment de l'écriture à la musique et à l'écriture de la musique, on peut se demander si ce livre, rempli d'érudition et d'images personnelles, n'est pas une réflexion sur l'art dite à voix haute, dans le tapage d'une saine provocation spirituelle, comme si l'auteur voulait dialoguer avec nous, car il est vrai qu'il y a toujours, sous les diverses formes de ses entreprises créatrices, un profond désir de dialogue et d'échange avec le lecteur, le spectateur et l'auditeur, quand soudain, par exemple, le personnage de Studd se met à siffler « le début de la quatrième Symphonie d'Anton Bruckner », « en se donnant une pichenette sur la tempe gauche, comme s'il était une cloche résonnante », Rober Racine, comme auteur aux multiples virtuosités, veut nous faire entendre ce qu'il entend, nous faire voir ce qu'il voit, dans ce cheminement de son aventure littéraire novatrice.

C'est là peut-être l'aspect le plus fascinant de Rober Racine, comme écrivain, de présenter toujours une ouverture

vers d'autres horizons, lointains ou proches, nous sommes avec lui dans la découverte, nous sortons de nos habitudes et de notre indifférence, pour être transportés par un esprit visionnaire qui répudie toute médiocrité et qui exerce sur lui-même une intransigeante sévérité. Voici un artiste, écrivain, poète, musicien qui ne s'arrête pas, toujours dans la course vers l'expression ultime de l'écrivain, de l'artiste, du musicien qu'il est, il donne des concerts, compose, et expose une œuvre visuelle monumentale intitulée *Le Terrain du Dictionnaire A/Z, Les 2 130 pages-miroirs, Le parc de la langue française*, pour écrire ensuite ce premier roman, *Le Mal de Vienne*, où l'écriture est un sujet d'analyse et de confrontation, où l'on peut sentir partout ce lien de tendresse de Rober Racine pour le grand romancier Thomas Bernhard, même s'il lui faut lutter contre cette irrésistible influence qui lui offre une si belle énergie, et qui lui est si fraternelle, car il y a une ressemblance entre ces deux auteurs et l'aspect rebelle de leur écriture, de même que dans leur amour de la musique où ils semblent retrouver le même apaisement.

En proposant la candidature de Rober Racine à l'Académie des Lettres du Québec, je pensais justement à cette fraternité des esprits dont il pourrait avoir besoin dans son pays, pour l'encouragement d'une œuvre littéraire trop peu connue parmi les siens, j'imaginais combien la présence de collègues, d'amis nouveaux et chaleureux (même si je sais que Rober Racine a beaucoup d'amis, qu'il attire l'amitié) aiderait à la redécouverte de ses livres. Nous savons tous que Rober Racine a reçu beaucoup de distinctions et de prix pour ses œuvres, il fut finaliste pour le Prix du Gouverneur général du Canada pour ce roman *Le Mal de Vienne*, il obtenait en 2003 le prix Ringuet de l'Académie des Lettres pour son roman *L'Ombre de la Terre*, en 2007, le prix Paul-Émile-Borduas en arts visuels, la plus haute distinction en reconnaissance d'une carrière remarquable, dans le domaine artistique et visuel, et

plus récemment il était finaliste pour *Les Vautours de Barcelone*, une œuvre d'une écriture somptueuse, au Grand Prix de la ville de Montréal.

Comme *Le Mal de Vienne, L'Ombre de la Terre* est un roman qui déroute par son refus des règles, sa déformation du réel favorisant la poésie, le rêve extravagant par l'image, car il y a, comme en double toujours, un film qui se déroule sur le pan d'un mur, dans les romans de Rober Racine, et dans ce roman incantatoire, lequel est inspiré par les images des missions Apollo, qui lui servent de support. Nous rencontrons à travers les personnages du roman un questionnement sur notre solitude, cette dérisoire solitude du navigateur spatial que vient étreindre l'immensité de l'espace, l'immensité du vide. Mais ces questions sont aussi posées par des personnages très simples observant cette ombre de la terre, un grand-père et son petit-fils, dans un petit village en Italie, leur échange, leur dialogue sur l'avenir, le progrès, Giotto racontant ces voyages lunaires à son petit-fils, comme s'il les eut vécus, la puissance du rêve, de l'invention triomphant de la banale réalité, ou la métamorphose de cette réalité en un miracle, tel que le conçoit le romancier. Dans *L'Ombre de la Terre*, un oiseau s'appelle Dieu, et on pourrait lire que Dieu est aussi fragile que cet oiseau qui sera tué, cet oiseau Dieu est aussi seul dans l'espace, comme le héros spatial, il dérive seul, à la question poétique, à l'envoûtement de la poésie, se mêle aussi la pensée philosophique toujours souterraine dans les romans de Rober Racine.

Le roman récent, *Les Vautours de Barcelone*, est peut-être le livre le plus enchanteur de Rober Racine, le plus lyrique, mais peut-être aussi le plus intime, le plus humain, car on peut sentir combien le romancier nous livre son absolue vision de l'art, des arts, sa méditation qui se réinvente d'éclats plus neufs avec l'évolution de ses personnages romanesques. Et Gabriella, la jeune cantatrice à qui on a greffé un cœur, est ce personnage qui incarne la vulnérabilité de l'artiste, dans un

monde violent, c'est elle qui chantera une œuvre du compositeur Claude Vivier, et qui devra en périr comme Vivier lui-même périt pour son œuvre, brutalement tué par un fou, à Paris, en avril 1983. N'est-ce pas la brutalité de cet assassinat qui hante tout le roman et qui le rend si impressionnant et poignant? Le destin d'un être donné à son art, consacré, mais qui ne parvient pas à survivre aux horreurs de la vie, aux jalouses menaces qui vont interrompre sa vie et briser cette image vivante, palpitante, de l'art qu'il représentait. On pense ici à la mort ou au vraisemblable assassinat du poète Pasolini, à tous ces poètes tués prématurément dans les œuvres de Cocteau. Mais *Les Vautours de Barcelone* c'est aussi une célébration du musicien assassiné, une célébration de sa vie trop brève, comme de son œuvre émouvante et magnifique qui, elle, demeurera toujours avec nous. Rober Racine nous explique dans une entrevue que ces vautours de Barcelone qu'il a dessinés furent une source d'inspiration dont il ne pouvait se détourner, il fut fasciné par les grands oiseaux, ces oiseaux-ci ne s'appellent pas Dieu comme l'oiseau de *L'Ombre de la Terre*, mais ils possèdent un don de la parole qui est à la fois maléfique et divin, on dirait par instants que nous sommes participants au *Banquet* de Platon, sur une scène contemporaine, ces oiseaux parlent pour nous et de nous, ils jugent, réfléchissent, discutent, et par eux nous entendons les disputes de notre monde, mais leur faiblesse c'est qu'ils semblent tous prisonniers et ne peuvent s'envoler. Gabriella qui chantera au prix de sa vie l'œuvre de Claude Vivier sent passer près d'elle ou l'envelopper cet ange de la musique, l'âme même du compositeur dont elle portera le chant crépusculaire.

Quelle joie d'accueillir à l'Académie des Lettres cet écrivain, cet artiste qui n'a pas fini de nous éblouir, autant par la diversité de ses talents que par les inventions de son écriture pourtant rigoureuse, qu'il puisse retrouver dans cette famille

qui n'est pas conventionnelle mais qui peut lui convenir à cause de son originalité, ou de l'originalité dans le travail, de chacune, et chacun, laquelle est liée à l'autonomie des créateurs, tous si différents les uns des autres, et pourtant unis par un même désir d'harmonie intérieure, dans leurs recherches, oui, qu'il puisse retrouver un certain bonheur dans le partage de ses visions, et la joie d'une solidarité durable parmi ses nouveaux collègues.





ROBER RACINE

Partout, l'invisible en soi[1]

Monsieur le Président de l'Académie,
Mesdames les Académiciennes,
Messieurs les Académiciens,

Il est curieux de voir comme certains mots accompagnent notre existence. *Silence*, *retrait*, *solitude*, *création*, *méditation*, *infini*, *nuit*, *temps* ou *invisible* en sont quelques-uns dans la mienne. Il y a toujours eu des mots satellites en moi. Ils sont le reflet d'un état d'esprit, une manière de vivre, de voir le monde. Aujourd'hui, certains ont disparu, d'autres veillent encore pour accueillir les nouveaux venus. Ils forment un petit groupe homogène, stable. Ces îlots invisibles portent en eux des traces de soi et d'autrui. Ils forment un archipel de pôles qui, invariablement, s'attirent et se dirigent vers l'inconscient. Ils agissent en nous comme un gong frappé : l'invisible et l'impalpable répondent au bronze immuable. Le pas semble suivre sa trace. La Terre en est ridée. Et ses milliards d'habitants sont la plus mystérieuse de ces traces. Nous sommes tous, en effet, la trace de nos parents. Personne n'y échappe. Cela remonte à la nuit des temps. Aussi, nuit et temps dessinent-ils le verso du visible. Dès lors s'offre à nous une zone où le

1. Discours de réception à l'Académie des lettres du Québec prononcé le 20 novembre 2014 au Salon du livre de Montréal.

vestige est lui-même invisible : souvenir, mémoire, inconscient, pour ne nommer que les plus présents.

Vitre

Enfant, j'avais de la difficulté à faire la différence entre l'invisible et le transparent. Je regardais le centre d'une vitre et je croyais voir un objet invisible. Puis j'ai remarqué des reflets sur la surface de verre, des traces de doigts. Un jour, j'ai vu un bourdon se frapper contre la vitre : pok. À cet instant, j'ai fait la différence entre l'invisible et le transparent. La transparence a besoin de matière pour exister. Un son m'a permis de les différencier. Dès lors j'ai regardé le monde en essayant de trouver tout ce qui pouvait être invisible : le vent, les bruits, la température, la voix, la douleur, la joie, l'ennui, le diaphane, l'infini, l'éternité, le mouvement, etc. Des années plus tard, je découvrirais avec ravissement certains textes d'Aristote sur le sujet : les *Petits traités d'histoire naturelle* (« De la sensation et des sensibles »), *Physique* (le Livre Six) et le *Traité de l'âme* (« La vue et le visible »). Aristote est un guide merveilleux dans l'art d'observer le monde de manière sensorielle. Il capte, ressent, comprend, réfléchit et témoigne avec clarté des phénomènes simples et complexes, abstraits ou concrets. Il est un compagnon de route vers lequel je reviens régulièrement depuis des années. Je ne saisis pas tout du premier coup. Mais il n'est pas important de toujours tout comprendre. À la manière du temps, invisible en soi, la pensée du philosophe agit sur moi et m'indique de nouvelles voies : ces successions de petites traces.

Des pas

Enfant, je ne lisais pas. J'ai commencé à lire véritablement vers l'âge de quinze ou seize ans. Avant ce temps de la lecture, je vivais dans mon corps, dans la nature, le monde du

visible et du sensible immédiat. Ce qui était de l'ordre de l'esprit, du savoir, me rebutait, me freinait, me rendait littéralement malheureux au point de pleurer ou de fuir à travers champs retrouver mes amis les insectes. Je n'ai jamais été bien à l'école ; que ce soit comme étudiant ou professeur. Mais comme la plupart des enfants, le monde du merveilleux touchait en moi un nid ensommeillé où mille traces viendraient un jour changer ma vie. Déjà l'invisible fomentait les brindilles de ce nid intérieur. L'exploration spatiale des Américains me fascinait, tout particulièrement les astronautes marchant dans l'espace. Un homme couché dans de l'invisible, vêtu de blanc, le visage caché derrière une visière de mylar, tel un insecte cosmique, nouveau-né flottant dans le liquide amniotique de l'exploration, fut l'une des images les plus fortes à s'imprimer en moi. Comme d'autres enfants, j'ai refait ces marches dans l'espace sous l'eau des piscines. J'ai passé là des heures en état d'apesanteur aquatique, à refaire les gestes des astronautes des vols Mercury, Gemini et Apollo. En apesanteur, la gravité n'est-elle pas invisible, inatteignable ?

Bandelette

Un soir d'automne est apparu sur l'écran noir et blanc du téléviseur familial *The Invisible Man*, la série télévisée américaine de 1958 inspirée du merveilleux roman de H. G. Wells publié en 1897. Pendant vingt-six semaines j'ai suivi avec fascination les aventures de ce curieux monsieur-momie portant des lunettes de soleil et coiffé d'un feutre, rappelant en cela le casque d'Hadès qui le rendait invisible lors de son combat contre les Titans.

J'ai retenu peu de choses de ces treize heures d'aventures. Sinon la bandelette blanche se déroulant autour de sa tête pour nous révéler l'invisibilité du héros, les rixes entre lui et des malfaiteurs ébahis de recevoir des coups provenant du

vide, mais surtout, les traces de pas sur le sol trahissant ou témoignant de sa présence invisible au monde. Pour moi l'essentiel gravite autour de ces trois souvenirs : l'apparition, la révélation, la disparition. Ainsi, pour toute preuve, il nous reste la signature légère d'un pied humain. Les pas de l'homme invisible, ceux des astronautes marchant dans l'espace et le « petit pas pour l'homme, un pas de géant pour l'Humanité » de Neil Armstrong sur la Lune.

L'invisible traverse trois romans anglais du XIX^e^ siècle, annonciateurs de notre modernité : *Frankenstein* de Mary G. Shelley publié en 1818, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson publié en 1886 et *The Invisible Man* de Herbert George Wells publié en 1897. Sous l'impulsion du premier, écrit en quelques mois par une jeune fille de dix-neuf ans en vacances près de Genève, ces ouvrages prolongeant les mythes de l'Antiquité grecque traitent à divers niveaux de l'absence d'identité, du double, de la disparition, de l'anonymat (pour ne pas dire l'innommable ou l'innommé : l'être créé par Victor Frankenstein ne porte aucun nom mais lit Plutarque et Goethe caché dans une cabane), du clonage, des manipulations génétiques et autres obsessions de notre siècle. La lecture des trois romans, dans l'ordre de leur création, est révélatrice. Étrange tout de même qu'au XIX^e^ siècle, en Angleterre, ces trois écrivains (parmi les plus connus) aient raconté respectivement l'histoire d'un homme qui en crée un autre (*Frankenstein*), se transforme en une autre personne (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) et, enfin, peut devenir invisible à volonté (*The Invisible Man*). Dans chacun des cas l'invention du procédé permet au héros de se subtiliser, de se dissimuler à lui-même et aux autres ou de disparaître. L'invention échappe à son créateur, le dépasse ou le perd. Se recréant autre il devient absence. Seules les traces demeurent : parts brisées d'un disparu…

Musique

À la fin de mon adolescence, la grande invisible qui changea ma vie fut la musique. Elle m'a donné accès à la lecture, à l'écriture, à la création sous toutes ses formes. Quarante ans plus tard, l'aventure de la création est toujours au cœur de ma vie. C'est la colonne vertébrale de mon existence.

C'est par le plus grand des hasards que j'ai pris connaissance des œuvres musicales d'Érik Satie. Sa musique n'a jamais été très présente dans ma vie, sauf à quatre occasions précises : l'interprétation au piano, seul et sans arrêt, devant public, des *Vexations* (1893–1895). Entre novembre 1978 et mai 1979, j'ai donné quatre exécutions intégrales de cette œuvre. En lisant les partitions de ses premières œuvres, j'ai remarqué à quel point Satie aimait noter entre les portées des indications de jeu où l'invisible, l'impossible, l'impalpable et l'intemporel même s'offrent à l'interprète.

Aujourd'hui j'avoue préférer les partitions de Satie à sa musique. Elles possèdent des intuitions poétiques et philosophiques. Elles amènent le lecteur sur les voies évoquées plus haut au sujet d'Aristote.

Nous savons que le rapport, le sens, entre le son musical et le mot, la musique et le texte, l'image ou les couleurs (pensons aux œuvres des compositeurs Alexandre Scriabine ou Olivier Messiaen, par exemple) sont très subjectifs pour l'auditeur. Satie, sous des dehors parfois humoristiques (réels en certains cas), associe une phrase musicale (une succession de notes) avec des indications de jeu qui diffèrent des expressions traditionnelles telles que *legato*, *portato*, *pianissimo*, *sotto voce*, *crescendo*, *semplice*, etc. Satie inscrit plutôt des mots destinés à créer chez l'interprète un certain état. Dans les trois premières *Gnossiennes* (1890), il écrit : *Très luisant*, *Questionnez*, *Du bout de la pensée*, *Postulez en vous-même*, *Pas à Pas*, *Avec une légère intimité*, *Seul pendant un instant*, *Portez cela plus loin*, *Ouvrez la tête*, *Enfouissez le son*…

En lisant ces indications (Satie interdisait à quiconque de les lire à haute voix pendant l'exécution de l'œuvre) imprimées sur une feuille blanche, sans portées musicales, on a sous les yeux quelque chose de semblable à certains exercices de méditation. Mais elles sont davantage mystérieuses en relation avec le texte musical.

Une œuvre troublante à cet égard est la *Messe des Pauvres* composée en 1895. Elle est écrite pour chœur et grand orgue. Ici la question de l'invisible est posée sans détour. À la fin de la section « Commune qui mundi nefas », Satie écrit au-dessus de cinq accords joués parallèles aux claviers et au pédalier : *Presqu'invisible.*

Cette indication m'a longtemps habité. Elle m'intrigue toujours. Elle rappelle les énigmes d'Héraclite. Comment peut-on être ou devenir presque invisible ? La question, dans ce contexte, est sans réponse. Satie invite, propose, souhaite qu'à cet instant précis le texte musical ou l'interprète soit presque invisible. Je dis un ou l'autre et non les deux parce que Satie met le mot invisible au singulier. Le son et un état d'être sont en soi non visibles. Mais être presque invisible, c'est aussi être un peu visible. Ici la réflexion est sans fin. Ailleurs dans la *Messe des Pauvres* se trouve une autre indication de jeu déstabilisante. Elle se trouve à la section « Prières des Orgues ». Elle est le pendant temporel du presque invisible qui, lui, est spatial. À deux reprises, Satie indique : *Avec un grand oubli du présent.* Oublier le présent, c'est la nostalgie. Ce peut être également se souvenir ou espérer, passé et futur étant les deux versants d'un présent évanescent. Mais c'est aussi oublier le présent, l'instant présent, pour devenir musique, sons et silence ; invisible donc.

Deux années plus tard, en 1897, Satie composera trois œuvres pour piano : *Pièces froides*, *danses de travers.* Chacune contient des indications semblables à celles des premières *Gnossiennes.* Peut-être vont-elles plus profondément en soi :

Blanc, *Toujours*, *Mieux*, *Merveilleusement*, *Parfait*, *Sans bruit*. Puis, celle-ci : *Être visible un moment*. Nouvelle énigme. Satie demande à être visible. Ce qui suppose qu'avant, l'invisible était. Ici le un moment rejoint le « presque » de la *Messe des Pauvres*.

Le mystère et l'énigme circulent à travers ces œuvres de Satie. Elles sont une longue méditation sur la manière d'être à la musique, aux mots, au piano, au moment où l'on s'assoit pour poser les mains sur le clavier et modeler une face cachée de la vision. Aussi, pour toucher ce nouvel audible, Satie demande à l'interprète de s'abstraire sans laisser de traces…

Le Parc de la langue française

C'est le 29 octobre 1979 que l'idée de créer un parc de la langue française, un jardin de mots, m'est venue. Un parc public, installé en permanence, où tous les mots de la langue française et leurs définitions, imprimés sur de petits panneaux, seraient plantés au sol, paysagés en harmonie avec la nature avoisinante, répartis en quartiers de mots, de *A* à *Z*, chaque classe de mots pouvant être identifiée par une couleur spécifique. Un lieu où, pour apprendre de nouveaux mots, le lecteur-promeneur aurait à se déplacer physiquement dans l'espace, d'un mot à un autre ; du quartier des *L* à celui des *I* ; du quartier des *R* à celui des *E*, par exemple. Faire du dictionnaire un lieu géographique où la lecture de chacun devient un parcours. Un espace où l'on chemine littéralement au sein d'un texte. Un endroit paisible, à l'image des jardins botaniques avec leurs fleurs, leurs bosquets, leurs allées et leurs bancs, où chacun pourrait se donner rendez-vous au mot de son choix ; là où tous les mots se sont donné le mot. J'imaginai alors de paysager les mots de la langue française par cristallisation, arborescence en harmonie avec la nature du site accueillant le projet. Faire en sorte que le parc soit une immense page sur laquelle se trouvent paysagés tous les mots de la langue française.

Création

La création est imprévisible, comme la vie. Elle nous entraîne, nous conduit sans jamais nous guider réellement là où elle le veut bien. Certaines œuvres nous obligent à ne pas ou plus continuer. D'autres, par contre, nous poussent plus loin. C'est le dépassement des limites par le refus du raisonnable. Mais ces instants sont rares, précieux. Il faut alors une rigueur, une discipline, une patience, une abnégation, une folie quasi obsessionnelle qui fasse fi de tous les détours, de tous les raccourcis, de toutes les distractions qui peuplent nos sociétés et qui bien souvent nous encouragent à « laisser tomber » parce que... cela ne sert à rien.

L'artiste est là pour offrir des visions, transcender le réel, le montrer sous de nouveaux angles. Il ressemble à un pilote d'essai, un astronaute. Il repousse toujours plus loin les limites de l'exploration du monde et de l'infini. Son rôle est de capter et saisir l'insondable de la vie et des êtres. Il doit garder ses contemporains en contact permanent avec la lumière et la poésie. Il crée des liens entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inouï, le chuchotement des secrets et la trace des mystères, il vivifie les sens, communique les présences du sacré. Il doit s'adresser au cœur des gens, à leur musique intérieure. Il doit rester libre en tout temps, être totalement disponible, à l'écoute de tout, prêt à chaque instant à recevoir un signal, une onde, une image venus d'ailleurs et leur donner vibration. Il doit révéler la moindre intuition, le moindre frémissement de la pensée naissante. Si par sa création il donne envie de créer, d'explorer, d'aimer et de continuer, s'il peut apporter un peu de silence et de répit, un réel apaisement, alors l'artiste œuvre dans la bonne voie : il éveille et fait rêver à la fois.

Merci à Marie-Claire Blais pour ses mots ouverts, sa lecture généreuse, son accueil chaleureux. Quel privilège de savoir qu'une écrivaine aussi immense a pris le temps de parcourir ma création. Merci.





GÉRARD CARTIER

Les métamorphoses

.Louer.

Infirme ce matin lourd et noué
À l'égal de ces femmes étroites
Qui n'ont pas de menstrues et qui étouffent
De leur caillot qui veut s'en délivrer
Elle lie sous son ventre une gerbe d'anis
Et dans un baquet d'eau accru de bouillon-blanc
S'assoit nue dans la lumière longtemps
Tant qu'enfin se déploie la tige étoilée
Et que la chair s'ébranle entrouvrant son pertuis
Le soleil et le vent dont l'herbe a fait son suc
Rayonnant à l'envers lentement s'insinuent
Et ce qui est figé se met en mouvement
Jusqu'au soir elle veille et à nul ne se donne
Ni rien ne doit franchir ses lèvres sinon
Des louanges cinq fois le jour à pleine voix
Car les mots sont lourds et noués à la chair
Ils veulent beaucoup d'air pour se libérer
Et emporter le sang dont ils sont imbibés
Ainsi immobile embrasser le jardin
Où les herbes plient sous la rosée
Et s'effuser dans la lumière…

(À Hildegarde de Bingen)

.L'ingratitude.

Trois églises de cèdre Au ciel trois rivières
Et un fleuve immense où orques et dauphins
Dérivent légers comme des alevins
Paradis de saint Brendan inchangé
Puis à table avec Gaston des vers anciens
Et un poisson aux lèvres s'envoler L'esprit
Avec la chair sortilège indien une créature
Arrachée comme autrefois dans l'éclat des harpons
D'un trou dans la glace du Saint-Laurent
Je promets lui rendre bientôt la pareille
Communier à Paris sous les deux espèces
Des vers délectables et pour feindre
La chair du paradis un poisson de Seine
Ont passé les années Sous le pont Mirabeau
Tanches et barbeaux Jamais comme mort
Je n'ai reparu promesse de gascon
Ma dette accrue chaque hiver dont peut-être
M'acquitter aujourd'hui en offrant à Gaston
Du plus loin des trois rivières ce morceau
Difforme et écailleux comme les hôtes
Du port de Javel…

(À Gaston Bellemare)

.La duplicité.

Celui qui hier robe et ceinture étroite
Remâchait son passé de courtes pages
Balayées par l'aile poudreuse
Du bombyx des nuits celui qui se voyait
Toucher l'hiver le voici à la table prolixe
Dans ces collines qui gonflent sous les pins
Et le vent rouge de Libye un monde
De sept couleurs où tout flatte et contente
Le proche et le lointain La morue à l'humide
Et le ciel léger des tumulus romains
Celui qui allait solitaire le voici
Près d'un être en chignon fille de l'Étrurie
Une sirène mouchetée en sorte de serpent
Chancelant l'œil et la langue aux abois
Et la chair à l'agonie Comment
Réconcilier ces deux qui font leur personnage
Ce sera le labeur de nombreuses années
Un mur de chaux et de courtes pages
Où enfermer fille et poisson et flatter
L'un la chair insatiable l'autre
L'ombre du passé…

(À Paul Valéry)

.Le devisement du monde.

Sauvages nous sommes Hurons Iroquois
Dans nos sombres cabinets où bruit à l'aube
La forêt des livres Non moins qu'au-delà
Des mers les *Bois-brûlés* des pays primitifs
Qui sans répit arpentent l'inconnu
Oreilles lacérées membres frottés de sang
La tête haute ornée de somptueux panaches
Et qui vient La joue gonflée d'envoûtements
Pour révéler l'*Invisible* et dans une tranche
De pain Le transfigurer Ils le prennent aux pieds
Et s'en nourrissent avidement Robes Noires
Archevêques suspendus dans la fumée
Comme venaisons Farcis d'aromates
Le cœur et le foie grésillant Et le gras
Des cuisses à rôtir sur des braises odorantes
Non moins qu'eux dans leurs bois de baumiers
Nous courons à l'aventure dans la pénombre
De nos cabinets dépeçant les poètes
Et nous en rassasiant…

(À Paul Louis Rossi)

.La philologie sauvage.

On se fait un roman de rien quatre feuillets
Collés sur les plats d'un vieux cartulaire
Des mots de la main gauche et des vers inversés
Sur quoi s'opiniâtrer une loupe
Et un miroir pour rétablir les lettres angoisse
Et *merveille* plus loin la langue a passé
Mais reste ce chant qui nous jette bas
De nos manies *délectable est le plaisir*…
Et nous restons à rêver éperdus
Enveloppés dans l'éclat de cet âge où nul
N'avait encore inventé la prose un brasier
Entre les bras qui déchire *en joie*
Vont les amants… et ne consume pas
Sur le mur de l'enclos le monde turbulent
Un instant apaisé un instant
Puis le siècle nous reprend comme un sanglot
Et ceux qui louaient désignent du doigt
La terre noire où cent péchés conduisent
À quoi nous serons livrés la chair désirante
Et la moelle des os…

(À Thomas)

.Parlement d'amour.

On bascule hors de soi pour un rien
Pour avoir vu un soir la beauté passer
À bicyclette Chimère aux traits mêlés
Fuyant sous l'orage Et dans un éclair
Renaît la vieille guerre Rêver malignement
Courtisant en esprit un être de passage
Aux membres purs taciturne à la peau
De prune blanche Trop pour qui franchit
Sur un pied la frontière de l'âge et vacille
De son lourd vin d'aînesse trop
Cheveux écumants et gorge petite
Toute la mer entre ses lèvres que l'on peine
À se reprendre Trop de beauté par le monde
Inaccessible Où trouver pourtant son salut
Et d'une joue polie que peint la confusion
D'un regard brouillé se former dans la nuit
Un désir audacieux Deux fois douze nuits
Des louanges qui me gagnent le ciel
Mieux que si ses bras s'ouvraient si la mer
Sur mes lèvres desséchées
Se prodiguait…

(À Homère)

.Autoportrait en faune.

Que le vent longtemps me porte à l'aventure
De tout ici et là faire ma fortune
Quelques morts en hâte et de nombreuses vies
Ne mendiant rien qui ne me soit donné
En songe ou en vérité le fleuve Amour
Et la beauté instantanée si vaste la terre
Si étrange en éprouver chaque partie
Avant qu'il soit trop tard Et demain
L'œil sans force et la jambe trop courte
Que je coure encore fiévreux comme un faune
Sur place dans ma chambre des peuples
Des pays luxuriants arrachant mes années
À leur dure enveloppe Qu'importe
Si l'amande a séché dans l'écale si
Ma vie n'est plus qu'un vent sec et noir
Il suffit que pour fruit de toutes mes veilles
Deux ou trois images me traversent encore
Et chassent l'inévitable la terre infinie
Et l'ombre de la beauté dont faire
À jamais ma fortune…

(À Blaise Cendrars)

.Palinodie de la résurrection.

Ils disent *La vie est un banquet* ils disent
Notre vin est l'instant Et de longues années
Penchés sur leurs courtes pages
Ils se travaillent les dents serrées secs
Émaciés célébrant dans l'ombre un festin
Qui mieux mécontente qu'il ne réjouit
Des vers élimés par l'étude et pour vin
Un lait aigre qui agace la bouche
Puis la nuit les emporte et les rats
Se font les dents sur leurs folles agapes
Mais les jeunes gens les jeunes gens des siècles
Qui comme nous peut-être auront des songes vains
Butant une nuit par inadvertance
Sur les débris de leur tombe les réveillent
Et ils ressuscitent dans leur corps de gloire
Pourpres luisants lèvres souillées de vin
La main interdite glissée sous la nappe
Défaillant près d'un ange au regard trouble
Qui chante à mi-voix dans une langue ancienne
La vie est un banquet…

(À Omar Khayyâm)



PASCALE LEFEBVRE-OUELLET

Belles mélodies enchaînées

Piano (1ère définition, assez vague) :
Instrument carré, à queue ou droit.

1. Le piano de concert est installé dans la salle : grand instrument, généralement noir, à clavier, généralement blanc. Blanc et noir, comme le costume de l'homme pingouin, là-bas. *Smoking*. Martini, accompagné d'un zeste de citron ou d'une olive verte, le petit doigt dans les airs. Le bar est chic, plein à craquer. Le plancher vibre sous les pas des gens. Qui vont et viennent, dans l'espace. L'attroupement, la cohue totale. Se perdre parmi les autres, *Entre partout et nulle part*[1]. C'est le coucher du soleil, un soir de pleine lune, les loups-garous sortent. Ils sont d'une humeur farouche, sans manière, aucune. Ils sont misanthropes et insociables. Seuls dans la nuit, dans le monde, dans la vie. Ennemis du monde. Enfants solitaires, perdus, dans le centre d'achat. « Maman, où es-tu ? », en pleurant. *Maman, j'ai raté l'avion*[2]. TVA, spécial Noël. *VHS* égaré, maintes fois écouté, autrefois, jadis. La nostalgie, l'amour. La première note sonne, dans le bar, c'est le calme total, l'autre dimension. La chanteuse chantonne de sa voix angélique : « Ô nuit de paix, sainte nuit. » Elle garde la note, longtemps, et le pianiste l'accompagne. Quelle magnifique soirée ! Un bonheur

1. Vincent Vallières, *Entre partout et nulle part, Le monde tourne fort*, 2009.
2. *Maman, j'ai raté l'avion*, réalisé par Chris Columbus, en 1990.

éblouissant, paisible, comme dans *Le chant du Printemps* de Mendelssohn, mais avec des nuances d'hiver.

2. Je me suis fait passer au piano, après avoir été menotté, traîné, dévisagé. Ils ont pris mon identité, moi-même, mes empreintes, peut-être celles d'un autre. Je ne sais plus, j'en sais rien. Jesse James, le célèbre braqueur de banque, *versus* James Bond, l'agent secret. Je ne sais plus qui je suis, où du moins qui je dois être. Peut-être Aladin, voleur au bon cœur. *Mille et une nuits*. Assurément pas. Je suis d'une nullité extrême. Sérieux, je fais dur. Vraiment dur, comme le matin quand qu'on vient de se lever, les cheveux tout ébouriffés, la face grasse, les yeux collés. « Ce n'est pas lui », que le criminologue chuchote aux policiers. J'aurais peut-être préféré être le criminel, finalement. L'homme tant recherché. Avoir fait quelque chose, pour une fois, dans ma vie. « Vous êtes innocent, pardon. Vous pouvez quitter. » *Merde*, je retourne à ma routine. Je quitte, avec un sourire forcé en guise d'au revoir. J'espère qu'ils garderont mes empreintes digitales, au moins, ou encore mieux, ma photo de profil avec mon numéro d'accusé.

3. Dans la vieille maison vide traînait un piano mécanique ayant jadis appartenu à la Dame de Barnavaux. Âge avancé, mort soudaine, dans son lit. Poussières, araignées et souris y traînaient volontiers, depuis des années. La maison était abandonnée, délaissée, barricadée. « *Do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do* », les notes hantent cette maison. *De la marche Turque* de Mozart en *la* majeur, aux valses en *do* mineur de Chopin. Je m'imagine Dame de Barnavaux, plus jeune, loin de toute vieillesse, valser sur ses notes, avec l'homme de sa vie, souriante. L'esprit est magique, loin des démons, loin de l'enfer, enfermé dans ce piano. La manivelle tourne le cylindre muni de pointes actionnant les marteaux, la mélodie reste, piégée, emprisonnée.

4. Elle chuchota piano à son oreille, puis, lentement, elle l'embrassa, en descendant dans son cou, en même temps qu'elle lui touchait les cheveux d'une main tendre et amoureuse. Ce qu'elle lui disait semblait mélodique à ses oreilles, une vraie poésie. Il semblait rêver. La chaleur de sa respiration lui faisait un bien foudroyant, relaxant même. Il se sentait réconforté, comme on l'est lorsqu'on est dans les bras de sa mère, petit et innocent. Tel qu'on l'est aussi à Noël, lorsqu'on fait bouger la boule en verre et que la neige tombe dedans. La famille, le sapin, le bonheur. La vie est douce lorsqu'on en prend soin. Pour lui aussi, elle l'est : il se laisse bercer, heureux. Elle lui dit les mots magiques, qu'elle l'aimerait de tout son cœur, pour toujours. Il souriait, sans s'en rendre compte, et lui chuchota à son tour piano à son oreille. « Je t'aime, moi aussi. »

5. Le piano-forte : le premier, l'original, à la fin du XVIII^e^ siècle, la période baroque s'achève et laisse sa place à la période classique, le siècle des Lumières. C'est l'épanouissement des grands rois du piano : Mozart, Beethoven. Le piano se trouve au centre de la vaste salle d'hôtel. Le pianiste joue des mélodies radieuses qui illumine la salle entière. Le son est vieux, mais il reste beau. Les doigts du pianiste flottent au-dessus du clavier : des doigts angéliques, purs. L'instrument a été inventé depuis peu, mais l'homme semble déjà expérimenté. Il saisit l'instant, le moment présent. *Carpe diem*. Il joue les yeux fermés, le cœur ouvert. Même les spectateurs finissent par fermer les yeux. Ils sont ébahis par ce son, si nouveau. Les frissons parcourent leur corps. Ils se surprennent même à pleurer silencieusement. La pièce est terminée, tout le monde applaudit. Il y a même une rafale de cris. Le pianiste remercie les spectateurs et sort de la salle. C'est le silence, d'un coup. Les gens se regardent. Ils se remettent tous à parler, mais n'oublient pas la mélodie qui est ancrée en eux, à tout jamais.

6. L'homme, la tête baissée, se mit à la place où il venait chaque jour. Il déposa sa vieille casquette devant lui. Ferma les yeux et prit une grande respiration. Une goutte de sueur perlait à son front. Au moment où il joua ses premières notes, le monde se figea. La curiosité les invita. Ses doigts s'animèrent sur son piano à bretelles. Son folklore l'anima. Bouclier imaginaire. La grâce dans ses mouvements. Les gens se mirent à sourire. Lui ne les voyait pas. Tous, invisibles, imperceptibles. Il était ailleurs. C'était le vide dans sa tête, loin des problèmes de la vie quotidienne. *Loin des problèmes des hommes. De machines et de guns*[3]. Le piano du pauvre, comme certains diraient, mais à ce moment c'était lui qui faisait vivre le monde. La Terre qui tourne. Les gens dansaient sur son interprétation d'une valse musette. Un simple guéridon. Un tour à gauche et puis en sens inverse. Le rythme des pas accentué. Une musique endiablée. Aux dernières notes, les gens en demandèrent encore. Ils applaudirent. L'homme ouvrit ses yeux. Un sourire timide. Le bruit des sous qui s'accrochent. Puis, il ferma les yeux et s'évada, encore et encore.

---

3. Vincent Vallières, *Stone, Fabriquer l'aube*, 2013.



CHANTAL NEVEU

Drive

YUL
ciel nuit noire au-dessus de l'Atlantique
voir
les étoiles
flotter
tout près
du visage
sous la vitre du hublot
des constellations sans nom
intérieur extérieur un même espace
intrication des échelles
à quelle distance les corps ?

Zaventem
l'air
au sol
convection inversée
coordonnées des taxis noirs le jour jusqu'à Bruxelles
[x]
ou
deux
[s]
topologie fluide
caméra interphone cage d'escalier
vestibule assourdi

décalée enchantée
moi aussi je suis sourde

monter
au premier une terrasse
un puits de lumière
dans l'atmosphère
blanc mastic gris cendré Delvaux
des plants romarin couleur Mer du Nord
rémanence
Ostende
le son que cela fait

direction sud-ouest
GPS
Vollezele
une droite
diagonale
Chaussée de Ninove
perpendiculaire
50 km/h
syntaxe routière prosaïque
repérage caméras
des champs des vaches des architectoniques de
briques pâles ou brunes les fermes
désertés les époux des tableaux des flamands primitifs
le boisé des grands hêtres
Hellebosch

le poids des valises les livres
des mots
choisis
déplacés
dans les langues adjacentes

nous nous dépouillons des langues mères
ici
côté
jardin
point de fuite une ouverture jusqu'aux chênes
vous
à l'étage
long couloir
haut taux d'humidité
ambiance vert sombre miroir d'un domaine
environnant
des bustes des portes
fermé un piano droit
une chambre
étroite
à l'ombre
sous fenêtre meurtrière
un lit
étroit
ne pas
manifestement
pouvoir
y
faire
l'étoile

easy going
initiation continuelle
réorienter les 80 cm en ciel de lit
l'austérité en plénitude
déception soma en *vita nova*
re
ascèse
squelette en paréo

s'exercer
est-ce dao?
reposer sacrum et lymphe
sieste diurne
recaler les fuseaux
les méridiens les bras le long du corps
assomption
autour d'une table
bonheur des connivences
immédiates
circonstancielles
bienvenues
rire
sourire
en buvant l'eau le vin

tôt matin un mauvais rêve
le réveil en un souffle expiré
un stylet meurtrier à la lisière du cœur
la main de l'époux antérieur tenant l'arme
les yeux dans les yeux
une mise au défi un amusement une menace ou une douceur?
délivrance
vie lucide ou élucidée
un déclic
ne pas être morte
ne pas mourir non plus
pas maintenant
maintenant
re
vivre
est-ce ressusciter?

ici
en face
salle d'eau
et bureau
sous fenêtre
Vermeer
miniature
à la perle
les photons de biais en hauteur
au-dessus du secrétaire
le cuir sous les avant-bras
ce que
aller y taire
y naître
oxygéner
ceinture scapulaire
trois longs os
humérus radius cubitus
l'innervation
du bassin
jusqu'au vestibule
interne
de l'oreille
et inversement
inspirer
expirer
du bas-ventre
plancher
mature
respirer
sécréter
de bas en haut
dans l'intervalle
cage

thoracique
élargie
vacante
est-ce susciter ?

ce que
fabriquent des syntagmes
dire ne pas dire
déparler
souffler
fondre
logos
écrire ne pas écrire
la vie
radieuse
idylle
forme brève
prolongée
incluant
le hors-cadre
les contingences
voire l'adversité
en mode murmure
la question de Cage
qu'est-ce que l'harmonie ?

aimer
marcher
conduire
aimer
les bambous
les cuisses
cyclistes
les vaches

laitières
aller
à Gand
voir
le retable
de Van Eyck
l'Adoration
de l'agneau
mystique
l'assemblée des femmes
les rameaux
Ève
Adam
pied levé
au retour
revoir
les agneaux
paître
Pajottenland
est-ce naître
chantant
au volant
take a walk
on the wild side?
aller
nager
D N R
lumière dorée post-équinoxe
dans l'eau claire chlorée
les couloirs l'eau agitée
hey
honey
les enfants leurs gestes
ingénus apprentis





he was a she
motion
motion
vaillance de genres
tout est économie
architecture
culture agriculture contiguës
l'une dans l'autre
domesticité et linguistique
rien n'est anecdotique

dire écrire à voix haute basse éprouver cela
des réponses nouvelles
les transformations
invisibles
discrètes
radiations
possessions
dépossessions
l'alternance
le ravissement renversé en ravissement
la perte en enchantement
coalescence
ce qui est
ce qui se peut
potentia
l'attention
le lexique la poésie
verticale
frugale
riche
pacifique
pacifiante
vita activa

la voix aussi dit beaucoup
des mots rebondissent
stamina
maieutique
mises au jeu
au monde
obliques
avec
nos membres
nos langues
nos bras
nous déprendre
ne cesser d'apprendre
comprendre
faire connaissance
traduire
surgir

au-dessus du saule
masse plus pâle
dans le parc
le feu sous un ballon
géométrie de ciel arpenté
séquence motile aérienne
jusqu'à l'arête du toit
quel mot pour ce couloir de chaque côté de la
colonne vertébrale?
gouttière?
sous la corniche
en bas près des rosiers
les haies
déconcertantes
paysage cosmétique
un lièvre solitaire

son regard
entre chien et loup
un homme à cheval
tombe

désarçonné
nonplussed
oui
c'est ça
non plus
transformer la perplexité
la ration
ce qui n'est plus
ce qui a été rationalisé
en gaieté

la pluie la nuit
à travers le sommeil semi-éveil
le son des arbres bougés par le vent
est-ce voir ou entendre?
le son des feuilles mouillées trempées
circonvolutions sonores
une ample respiration
neuve
synchrone
exquise sensation
ainsi sommes-nous reliés

le jour l'aube
après les ondées
euphorie de l'ensoleillement
les rayons au-dessus des pommiers des dahlias
capucines fenouils potirons

dans le pré
le vieux cheval déchire les longues herbes de sa
grande bouche
mastique
avale
défèque
plus loin
hors de l'enclave
les champs de betteraves
les plants de maïs géants comme autant de vis-à-vis
nous sommes les mêmes

midi
ouvrir la fenêtre
le chien
ami
arrive
partager pain jambon Gouda
jaune d'œuf quotidien
l'eau
filtrée
le jus de pomme des pommiers
les infos du monde
les guerres
décapitations
élections
Ebola
Nobel
joubarbe
sempervivum
nous vivons ensemble
monsters?
eros
adorables?

mean?
what do you mean?
sommes-nous aimables?
suffisamment aimants?

sur le palier
photosynthèse
monstera
larges palmes
digitales
monstera jumelle dans le studio de Montréal
les duos les dyades les binômes une clef?
est-ce autonomie?

huit infini horizontal entre les hanches
derrière le saule
un grand hêtre
effondré
par la foudre
ses branches longues au sol comme autant de jambes
ne pas avoir entendu le son de sa chute

au soleil
avec les papillons les roses les coccinelles les chiennes
leurs yeux douceur leur fourrure chaleur
allonger le corps
en étoile
sur la table de cèdre
entendre le sang battre dans les veines du labyrinthe
leçon sans nom

ne nous désistons pas des mutualités naissantes

FRÉDÉRIC MARCOTTE

Les Ursule comprendront

I

Je disais l'autre jour un essaim de paraboles. Le souvenir m'est venu d'un champ de lyres causant des différends ma foi essentiels. L'abeille de ma langue se ruait dare-dare. Des manteaux se révoltaient de la liberté prise. Un pas pris dans le cloisonnement parlerait à lui seul. Je ne suis pas du genre à me mouiller du haut des ponts. Un fétu occluait ma patience des trajets. Je veux être clair : les enfants de trois cents ans parlent trop. Je ne crois pas à la vérité ni à la réinvention. Les mensonges se revendent mieux dans les monts-de-piété.

J'arrive à la conclusion que le domaine de la santé cache des mystères. Les petits miracles de la rue parlent sans cesse de coups férus. À demain les virgules du souffle retenu. J'avance dans l'incertitude, bouclier d'incompréhension, voiture sans mains. Demain, je me recueillerai sur des cinémas et des sommeils trop jeunes. Les sacrifices de mon visage me donneront l'air d'un adolescent. Demain, les dents pleines d'étoiles, mon sourire cassera des gueules, pourritures du vouloir. Demain, les doigts nés, des douaniers me reconnaîtront, moi, magique dans les pays. Pleines d'assurance mobilière, des voiles hissées sur mon toit reposeront pigées à la lettre. Mon secret rentrera au bercail, oiseau de chaleur. Je dirai mille prières d'engoncement de troisième année, à mi-chemin entre la gloire et la paresse. J'irai enfin au parc sur

un vélo crasseux virer les tentes et les pavillons. J'avancerai, délié par la force du dire soufflé, attendant le matin pour rugir à nouveau. Puis non, les nuits ne coucheront pas avec moi. L'aurore effrayera la commande et les épices à l'horaire. Je me souviens des calendriers et des fuseaux atlantiques. Je hèle en italien dans les bineries pour qu'enfin l'étrange entre à sa place entre l'assiette en fumée et les coudes musiciens.

Oublions l'importance du néologisme. Ma faim repose entièrement, menue, parsemée entre des rats de fromage et des filles de l'air, entre les véloces et les légers. N'attendez pas de moi les radis ou les limiers poseurs. Je vais me scier jusqu'à l'outre pour que l'argent me demeure, voleur de sang et de temps libre.

II

Allez la mouillasse des Autriche rêveuses, que j'en finisse des émaux et des cheveux chinois. Que m'arrive-t-il ce matin, moi perclus des scotches de l'avent et des congés de feuilles? Je dis et des branles discutent avenir avec des peintures de sommeils. En ce jour, solennel, j'accepte les sangs de don et les remerciements pressés. Que viennent, advienne que pourra, les griots de chute et les cataractes africaines d'où mes muscles s'étirent dans l'embrun. Des obscurités nuageuses sourient et tannent mes fourrures habillées de filles et de veuves. Du sable froid s'immisce tardivement sous mes ongles dorés. Voilà la voix, celle des crânes d'or et des scarabées animés qui me sourient. Des moues et des rictus d'insectes dans les tracés guingois de machettes sanglantes et de drogues. L'arrivée des gares nous étouffe dans les allées de nulle part, étourdissantes de hasards. Un simple enfant voit déjà dans les plantes son plaisir futur. Ces dangers musicaux le font danser comme saint Guy le jour des déclamations. Moi, j'arrive toujours à calculer les gouttes de mes allergies. Quoiqu'il arrive, les foins

abattus à l'hiver récitent des feux de poésies tendres dans les verts surannés du salon. Des coupelles de bonbons menacent tandis qu'une pipe de bois nous gazéifie. Allez, chères carpettes et coutures de mon veston de septembre, j'attends encore les saisons avec ces évanouissements et ces brelans de chandelle. Un jour, tu me ressembleras, aujourd'hui comme demain. J'irai te voir à l'hôpital avec des bouquets cantharides et des chocolats à la crème. Père, vous mourrez un jour comme elle, ma tocade, plein d'humour et de sourires des lumières de fond. Nous boirons des verres d'eau tels des ivrognes, nous serons sages d'une ivresse lucide, attendant cette heure de passation et d'élévation. Je quitterai ce monde avec le grisbi et un piano. J'avancerai vers Dieu, plein de déménageurs et d'organes orange. Les cheminées des fours s'exciteront, les portes grinceront avec ce bruit de poumons de fumeur à la lettre. Les postiers fileront à bicyclette vers l'horizon, vers Orange ou Big Sur, Californie. Le soleil coulera dans la faille de San Fernando, et je m'endormirai moi aussi.

III

Parfois des rêves de pavés et d'océans, de cœurs puis de dates m'envahissent. Des fugues filées me reviennent avec leurs étendards et leurs calicots, demandant au Saint-Esprit des permissions sur la vérité. Des feux s'éteignent dans le jour, des pluies d'argent secouant mon envie à mesure que je vole. Des effluves de mangues, de figues, de champignons guettent mon salon plongé dans une noirceur végétale. Des résolutions me viennent avec le vin, sachant malgré tout qu'un sommeil brouillera ces espoirs tel le dessin d'un enfant insatisfait de ses mains barbouillées. Je peine à garder la lucidité du cheval devant la compétition. Mes mains de fer prennent terre et sable d'une façon maniérée, attribuable aux femmes qui m'ont regardé à un âge fleuri. Mes regards vains erraient entre des

assurances de relation et une vérité sur moi-même. Des facteurs mêlaient les cartes, les amitiés d'une minute dans les grands magasins…

Le nom Van Kierschel résonne dans ma tête comme le cri d'un pays et des chants patriotiques sanglants. Même si je les traversais en navire, l'orée des plaintes de Rilke demeurerait intacte. Les voix d'enfants si aiguës, parlant d'adultes et de guerres, respirent déjà assez le souffle du continent corporel qu'ils endossent. Quelque part dans une terre désœuvrée, l'imaginaire d'une Souabe récite les lois d'une manière biologique. Je n'avancerai pas avant d'avoir salué la grâce qui commande ce tournis du matin assurant la divinité derrière la prière. Si par hasard un inconnu veut me parler, les armes que je baisse baptisent d'une voix douce l'étrange communion qui s'apprête à passer. Puis il ne s'agit de rien, simplement d'un réconfort étayé sur la lumière du jour dans le hasard d'un haïku couvert de parapluies. Des cerisiers et des saules valsent dans ma main, mes cheveux longs s'y mêlant comme un souvenir de guerre médiévale. Au loin, où gisent le repos et les bons mots, des corps étendus me rappellent des cortèges hantés d'odeurs d'herbe longue et de soleil. Car les astres valsent aussi avec les satellites qui font d'une vie l'amie véritable.

IV

À l'abandon, le souci terrestre des liaisons stellaires. À autrui la responsabilité des cotisations noyées dans l'étang vert des yeux regardant la dégradation. Mon œil d'Orion musical s'effraie dans les Charlevoix paisibles et menacés. Des passages s'ouvrent aux secrets des proses épaisses pendant qu'un mariage de ciel rosé penche vers une méditation ésotérique. L'eau des masses coule, lourde de déchets, mirage antédiluvien d'innocence immaculée. Jadis les pages s'élevaient de paroles

sur les fautes de l'homme. Les punitions restaient pendues au-dessus de sa tête, elles l'occupaient lui seul. L'homme fautif du décès de milliards d'espaces, respirant ardemment son plaisir, poussif dans les décades annoncées. Des feux rouges de mitraillettes, des griefs restés sans date de tombée ou d'actualité, nous collectionnons les papiers sans sens, tuant les arbres, les forêts au passage. Il y a deux mille ans, j'accuse. Il y a cent cinquante ans, j'accuse. Demain, l'accusateur mort accusera puis ne reviendra pas vendre sa salade. Le vert éclatant, les bleus-fleuves, les sables construits, même le fer d'os qui maintenant, vert-de-gris, menace à ses pieds de corrompre, rouillé puis orange, sale arsenic des baigneurs, tour Eiffel noyée d'un futur déluge. Les pores occlus de noirceurs délébiles obstruent les songes sanitaires. Psychologiquement défaites, des douves cachent leurs armées de jade dans des musées de retraite. Des sons d'aulx et d'ognons versent des larmes d'acier longues telles des attentes ferroviaires. Lancées à l'horizon, des flèches de miroir reviennent de Neptune avec des talents de nageur bardé d'or profond. L'attente s'amenuise de nuit en nuit, accrochée aux signes qui survivent aux sémaphores. Désirée fatalement, la fin s'aiguise, fine fleur de sel des semaines sans surprise, sans location divine du marbre coulé regardant les astres du passé. Des cartes de rose parlent doucement d'empoisonnement sucré tombé de méridiennes lampées. J'attends mon heure comme tout rendez-vous oiseux et nauséeux, les boissons d'écoulement me prenant d'avance avant la rentrée dans le sommeil blanc. Les livres sur le rêve me hantent désormais, oxydés d'acide, rouillés de mal épicurien forgé.

V

J'étais couché dans les lumières, affamé d'hortensias et d'aïeuls. J'arrivais de la gare, politesse d'accro au féminin. Des regards

nourrissaient mes légendes, accroupis de mésentente, hormis la glace et les friandises. Dans le fin fond de moi-même, des murs de sucre me défendaient de l'ivoire issu des neiges…

Marcher sur les cailloux, le sel noir, puis embrasser la vendeuse sereine de Chez Ginette, endroit plein de souvenirs et de trembles. Mon cœur bat du balai aux galeries, des vertiges prenant part à la musique et aux parfums des arts. S'époumonent ensuite des trompettes, mon burlingue, situé près, en secoue ses poux. Le cinéma et l'opéra, endormissement catégorique de vinyle grincheux. J'avance avec en main des partitions de cris de Kuala Lumpur. Les hortensias plus forts qu'un mini expresso bombyx. Attendez, messages, je cours à mon salon. Des roses giroflées explosent entre mes dents tandis que je fume en autobus. Arrêtez de sonner, nous descendrons à la mer, palmés dans nos existences, sciant notre séant aux banquettes rose et brune. Je m'endormirai en voyage, dans le trajet du Portugal à l'Espagne, des grattements pleins de boisson et de cigarillos, insupportable malgré ma chemise ouverte. Des histoires de tabac et de taxes, nonobstant les fruits peinturlurés, mon buffet d'argent et de fragments.

Un bocal orange voilé par un poisson transparent occupe ma soirée. Des pensées de marguerite guettent mon entrée plastronnée, poitrine de verre et de souffle. Attention à la marche, je pourrais me lever. Ce ne serait pas drôle, être ainsi éberlué d'alcool et de fric. Mais quand même, on dit ça, puis c'est vrai… Attention aux chèques sans provision, aux vies volées comme des voitures de luxe au garage bourré de clefs et d'existences lacustres. Des digues mentholées ressemblent à de verts pâturages d'été, grandissants cheveux au vent. J'arrête un instant à la station, tué par la radio et le radian des hôpitaux. Incroyable tout de même, ce caté. Les boules à mites jusqu'ici m'avaient éludé, moi coureur des voies, disciple affamé. Puis je retourne au sein de ma mère chimique, adornée de cigarettes faites main.

VI

D'une direction fanée à un itinéraire formulé, je tente d'élire des fumées promises antérieurement, elles noyées de mystères par des paroliers fantômes. Jamais l'annonce des gîtes ne m'a parlé des séjours pénibles ou des résurrections momentanées. J'attends, car l'effort de la chandelle me souffle vers des intérieurs de retrait, moi cheveux d'or et regard bleu. Vers le vent toujours soufflant, moi la rose et les quatre épines, étiré vers le nord-ouest et le couché orange, moi la galaxie muette de la nuit d'attente, pénible sort des fers aux toits des églises. Descendant les corniches et montant les marches, des Espagnols attendent le même miracle, celui dévoilé par la mort et l'explosion de lumière, dons des magiciens d'esprit donnés gratos pour une longue patience. Enfin, certaines attentes vaines me parlent des morts impulsives et des sacrifices involontaires… Des arbres ont vu des pendus plein leurs branches. Des fleuves cachent des lies de cadavres à faire fermenter vagues et algues. Les humains fumés sont partis en voiturette de rafale, inconscients comme des mers, obèses comme des pairs…

J'avais les cheveux longs tel un mouton. Mon feu gastrique criait des paroles malheureuses. Avancé dans l'item de ma sorte, je ne sortais guère que pour m'évaporer un peu à la brise du soir. Je songeais aux macaques qui boivent des singes devant les directeurs sauvages. Des chiens s'élevaient dans les grands théâtres, monétisés d'affreux garnements de plaisance. Avant tout, mes écrans blanchissaient des sommes assommantes. Des soldats marchaient en chantant des sonnets grivois. C'était au temps de la paix provisoire, et nous buvions beaucoup. De lampes hallucinogènes en fréon dogmatique, les soirées fraîchissaient la bière du clavier. Nos aumônes tiraient dans le triage des peines d'infécondité annuelle. Même des années de vacances ne nous avançaient à rien. Simplement de l'avancement au sein de la maison,

d'étage en étage. Des enfants punis grimpaient eux aussi dans leurs souhaits, des lianes de désirs inconnus. Puis un homme de parc à pipe réfléchissait à notre sort, entre les mains d'alvéoles gris, pris entre le bois des bancs et la laque des feuilles.

VII

Un jour, hier, j'ai frôlé une prébende, une hoirie dans l'histoire que je croyais lire et qui éveillait en moi quelque chose. Je ne donnais pas un sens à ces mots par rêverie. Les livres contenaient un ferment bien enchâssé que les siècles protégeaient. Je me suis avancé, me rendant compte que je dormais à moitié. Mon corps représentait des barreaux d'acier. Je ne pouvais plus me contenir tant j'avais envie de m'envoler. J'ai passé des nuits dans un garage de l'est à forcer les verrous. Les clients me voyaient halluciné, illuminé. Je domptais dans mes sommeils du jour ces découvertes étrangères, tentant de comprendre ce que l'école, censée m'instruire, me cachait. Des livres dits infernaux, tablette du haut inatteignable. Je l'avoue, je dus utiliser bien des kilos d'herbe pour arriver à la cheville de certaines idées puis contraindre mon essence à les démystifier.

Le livre est muet, ceci tant qu'il n'est pas ouvert. Une fois ouvert, il est profond, assez pour qu'on puisse y plonger, s'y noyer et renaître. Un livre, ce n'est pas un hasard. Si ce papier est livre, s'il a survécu au temps, c'est que plusieurs l'ont testé. On y a déposé sa substance il y a longtemps, mais elle vit. Tout comme le lecteur, mort un instant avant, y retrouve la vie. Ce travail est celui du lecteur : découvrir en lui-même l'énergie de se relancer, s'aider des phrases, des idées, reconquérir le monde avec une lumière qui lui était inconnue, enfouie en lui par sa propre faute. Telle est l'importance du livre, multitude de sémaphores régnant dans un royaume de nuit continuelle, émergeant au gré des hasards.

L'histoire est écrite, les monuments parlent, les chemins pas si faciles à éviter, pleins de soleil et d'illuminations.

Un geste d'amour est un geste d'hoirie. Les pièces acquises doivent être remises. Des chambres attendent le silence de l'employé, criant des fenêtres les énigmes résolues. Des vies avancent et progressent lentement au gré des quais des vendeurs, recélant des musées les esprits enfuis. Nous arrivons le matin sur les grèves parlantes, des roses profondes parfumant les désirs terribles qui font mouche.





ALAIN ANDREUCCI

Or tel le cœur

I

Or tel le cœur s'étant le souvenu.
Sa clameur la voilà amour songé son que parler tressaille.
Dans l'écheveau des vies ou que trembler pose sa voix
vivante d'infirme un infini.
Sur notre chevet avec le tonnerre et l'agitation de l'étonné
et la doutable.
Royauté aussi sa couronne de laure terrée.
En laurier car tel il vint aux amants d'être nus.
Roi de soi ô roi de soi seul chacun chevauchant.
Son rêve abîmé est-ce était-ce l'enfance.
Cette mort plus agile que le colibri palabrant dans notre
vue ?

Çi est le cœur la fleur y fut de la falaise.

Cousue de celle qu'on aimât sa forme aveugle comme.
À l'aimante il convient ces mots qu'elle ne cherche plus.
Ni des gestes ni de clarté ni du poids.
Des choses du monde ni le monde même soudain soulevé.
Depuis ni l'essieu de sa course assurément ni.
C'est ici.

Que de quelle musique sont les songes verbeux.
De ceux-là parqués avec d'autres muets et de quelle aurore.
Bruyante du sentiment si n'est sa place dans le corps.
De quel sommeil saisissant qui parle ne sachant.

Au chant d'amour se distraire ô attachant.
Par la ficelle de ses bras un dernier ruban.
L'intime de soi à soi y était noir en avançant.
Mais la chanson démente tenable jusqu'au bout.
Aimable guitare qui cousait la voix des enfants au souffle d'icelle.
Demain expatriée mais demain aussi fut insensé.

Lapé le lait de l'avenir seule la jatte.
De l'imprésentable présent sans retenue le rut la nue.
Appelante appelant ô oiseaux ç'ont été deux mains qu'on posait.
Dans l'obscène puis celles qu'on rejoint.
Pour prier le glacier miraculeux des mots qui berçait.
L'insauvable à nos côtés efflanqué dans quel rêve.
Et terré dans quelle terre l'esprit.

Ô Cendres cendres délié le limpide maçonnés les printemps.
Si justes voici le goudron de vos parlers le duvet.
Des corps sa rose d'épouvante y croise.

II

Sombre est le sombre et sombre le soudain.
Si clair si ! On y mettrait la largeur d'une main d'enfant.
Ou l'épaisseur d'un cheveu qu'on aima.
La tempête y faisait son ornière mais revenons non.

Sans avoir cependant clamé l'incouturable césure saison
sabord revenons.
Au blé brutal à la banquise au tournesol saignant.
Son sang jaune au poisson cousu dans le glacier c'est.
Un berceau enfourné dans les livres son babil.
Ô loquace mené au tombeau.

III

Car tel s'étant se souvenu le cœur.
Se souvenu qu'il s'éteindrait qu'il tinte tel.
L'angélus de nulle nouvelle avec ses mots.
Le souvenu aussi s'éteint sa forme.
De neige a brûlé comme au soir.
Sombrent les soleils reines et rois et rêves.
Des animaux s'enfuient qui ne parlèrent.
Et nullement leur spectre hante et nullement chante.
Le rossignol.
A chanté s'épouvante la joie un jour le fruit.
S'éveille dans la tumeur en corolle.
Et tant de perfection dans le détruit fait un fragile sanglot.

Homme nous avons pesé ce sein comme.
D'une colombe effrayés enfants nous demeurâmes.
À genoux si violemment y rebattait la passion et voilà.
Que voilà que nous étant sommes semblables.
Aux inintelligibles oiseaux de jadis.

Beauté des bêtes ô beauté est-ce serré dans le poitrail.
Lanière ou guirlande rouge puis blanche la vive chair.
Montée au ciel une lampe la dilapide l'impensé.
Est le galet de son chemin de mots l'avenir aussi se finit.

Le poumon tire son wagon de ténèbres.
La lampe son destin dispersé la bouche sa glu.
Un coutumier printemps a cessé de naître.
Et plus que nous de pierre ont duré les fruits.
Et plus que le très mince cristal du livre le nuage. C'est un
cheveu noir.
Où se terrait le vin flétri de ton amour on l'aimait de roses
jaunes.
On l'aimait de noir on l'aimait comme.
Une ombre au berceau celle que ne fit pas.
La fée qui se penchait sa chanson singulière.
A la forme d'un tambour le désormais.

IV

Vint le veneur la fin de ce versant du cœur si infini s'y
apparente désormais.
Désormais maintenant le brûle nous l'avons porté porté.
Dans le présent si bref aussi sa corolle sa ritournelle.
C'était — je ne m'en souviens plus — à ma main droite.
Une mort y chantait sa comptine puis ce seront.
Dans que de nul futur celle soudain.
S'éloigne avec sa ferme pensée et qu'on émiette.
Comme le pain c'est le même insensé qui brille.
Le vieillard dans l'enfant y regarde.
Ou l'amant au travers de quelle serrure l'énigme.
Qu'ils ont été d'un levain puis furent un cœur y trébuche.
Aussi simplement que se succèdent avec bonheur.
Le jour et la nuit l'infime et l'infini le démembré et
l'innombrable.
Le dénombré lointain le proche.
Avec sa figure désamarrée de disparu la nôtre toute.

Portée par les glaciers son corps de noyée.
Qu'il ouvre et ferme et forme cette marche !

V

Car tel le cœur dans le ressac du peu.
Le souffle dans sa cage d'osier ce sont des mots.
Que le réel désancre non : le contraire.
Pourquoi rien ne reflète rien son reflet même ni.
Aussi bien que la robe légère d'un infini s'effiloche et se tisse.
Dans la même volte-face on a enfumé l'essaim de ces mots.
Pour d'autres mots leur bourdon radote.
Je ne m'en souviens plus je ne m'en souviens plus je ne m'en souviens plus.

VI

Voilà qu'a disparu la faim le rêve pèse.
Autant que la colombe dans le carquois

VII

Tel car le cœur mâche sa fable tourne et retourne.
Le si vivant présent et le si affaibli la note Si.
Qui a la forme d'une couleur sans degré.
Que cependant grave nous gravissons avec des paroles plus faibles ne signifiant.
Ô couleuvre des mots ô paresse dans ce bruit psaumé du réel.

Les choses sont et notre songe dans ces choses.
Et notre songe de.
Et.
Et nous sanglés dans notre songe comme.
Une enfance de vieillard faisant se tordre et sourdre.
Ce babil qu'il fut et qui là soudain.
Revient à ses lèvres émincées et tremblantes.
À ses lèvres nubiles que disent-elles.
Si la caducité ainsi qu'ainsi s'émoussent.
Les mots ainsi que l'essaim devient un point simple dans le ciel.
Ou que soi seul le poing du nourrisson suffit à couvrir le soleil.
Car comme si à peine sommes-nous à peine notre ombre maçonne.
Son paquetage méticuleux ses nasses de libertés conquises.
Son mobile trémail sa fable enfin.
Infibulée dans la forme défaite.
On y remaille le jadis.



MARTIN HERVÉ

Plis
massacres

la bête à dompter
dans les plis

la cage
d'ascenseur
où les ciseaux ripent
foire et battue
tout à la fois

je lève la bête dans le plancher insectes virevoltant dans le creux d'un ovale je broie la chitine de mes doigts bleus romps les anneaux d'un tube plante la mort dans l'angle un coin où déposer les tripes offrandes dont les rêves s'abreuvent

à mesure que le vent glisse
mémoire sourde
dans les interstices
un chapelet téléphonique
et le vent glisse

le vent glisse et
submerge
les coups les griffes
la montée sauvage
le cor de la menace

dans les recoins
il crève de ce bleu trop bleu du plomb qui ne se dérobe
ni ne s'écrit tandis que la masse pullulante de son crâne
cherche à s'évader par le goulot

entre deux pans rôde la panse
ouverte
un grand trou de charpie
où se répète la cacophonie des atomes

la graisse venelle dans les trappes sursaute à l'écoute d'un
accident

nous marchons portés par les mains de nos morts
gesticulant comme des marionnettes
des épouvantails contre la fuite du
c
i
e
l

les loups montent attention les loups
montent
et le piège
ramasse ses

dents

main l'agonise
petits la dévorent
tandis que la peinture sèche on referme doucement la porte

déciller les yeux pour y inscrire un grand tremblement
animal

donner la réplique à ce qui m'habite dans la galerie de ternes lobes les veines le carré d'une cellule où se souvenir devient le geste de jeter aux déchets de mettre au rebut je suis l'otage de mon propre oubli

lequel
de ceux qui s'engouffrent
acceptera mon box
où la paille n'en finit pas de pourrir

ci-gît l'ennemi sous la tempête d'un crâne

l'éclair imprime le geste tendu répète et module le mouvement donne quelques ères immuables l'idée du mur y graver la posture de l'ombre en se triturant les tendons

import de gibier où se lient les méandres les carrefours le taux de notre ichor y grimpe y rince les mains emballées les pieds en paquets nos têtes que les bêtes caressent on y enfourne le prix de la viande modique car elle y perd à force de sales saisons la viande schismatique

demain habille de cuir le squelette d'un cerveau une couronne de fines dentelures lignes de neurones calcifiés peut-être que la poussière si lourde y viendra s'iriser de poils

ça grouille ça monte ils
bouffent ils grouillent ils

pondent eux poussent
eux grondent en

grouillent s'y fondent ça
grouille je tombe bombe

je grouille l'écrit
ma scoricière



CATHERINE LEMIEUX

La tâche du poète

Et tout s'accorde pour nous laisser sous silence,
à moitié de honte peut-être et à moitié d'indicible espoir.

Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*

Le petit penseur positif en nous, notre *daïmon* esseulé et triste, aimerait que les poètes chantent en chœur, en souriant s'il vous plaît, puisqu'au cœur des atrocités et des absurdités que nous connaissons la soif de consolation est infinie. Il réclame : un peu d'harmonie qui berce, un peu de violence théâtrale qui grise, un peu de pathos tragique qui purge ! À cette part blessée et fatiguée de la conscience répond avec dédain notre soldat intérieur de la pensée négative, *daïmon* orgueilleux et revanchard, qui résiste à toute récupération dialectique ou esthétique de l'horreur. Amoureux trahi de la belle apparence, avec amertume il nous rappelle que c'est l'harmonie qui sonne faux, car elle ne s'acquiert qu'à coups de synthèses conceptuelles policées ou à l'abri du rideau rouge du spectacle bien étincelant, bien inoffensif, qui lisse lâchement la texture paradoxale de la vie. N'est-ce pas dans un sentiment persistant de faute – métaphysique ? historique ? sociale ? – qu'il faut chercher le ferment des dernières grandes tentatives littéraires pétries de silences coupables et de désaveux passionnés ? La honte du poète travaille encore le corps littéraire contemporain. Mais nous

(un « nous » incertain que j'espère et que pour cette raison je refuse de définir) avons le pressentiment d'un esprit poétique moins repentant qui fait son chemin et son ramage et nous parle de la poésie qui vient.

Les critiques rageuses d'un Debord ou d'un Adorno ne sont pas périmées, mais force est d'avouer que le déferlement des numéros spéciaux de magazine les ont polis, nos gueulards préférés. Leurs figurines de rebelles s'empoussièrent sur nos foyers alors que leurs formules lapidaires se fondent en un air connu que nous ressassons entre complices d'esprit : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare », « La négation de la culture est la seule à en préserver le sens. Elle ne peut plus être *culturelle.* » Des refrains que nous entonnons la gorge serrée car nous arrivons encore mal à encaisser la tristesse de leurs échos dans nos vies. Aussi, mais il ne faut pas le dire trop fort, nous ne pouvons nous empêcher d'espérer qu'un jour nous dépasserons l'impératif de destruction de l'art au nom de l'art. Mais qu'on ne se méprenne pas sur notre cas, nous avons bien appris la leçon : après qu'on ait joué un air émouvant ou, pire, entraînant, sur les lieux du grand massacre organisé, l'art est plus suspect que jamais. Le chant qui s'est immiscé entre les corps ramassés à la grue a montré, une bonne fois pour toutes, l'esthétique complice d'une anesthésie terrifiante. On a voulu que la beauté épouse l'horreur et qu'elle l'accompagne comme un juste enjoliveur. Ça a marché. Comment oser chanter après ça ?

Cette indécence-là, celle du chant post-Auschwitz, s'ajoute à celle des blessures que le poète offre à la vue depuis déjà longtemps. À côté de la figurine du philosophe outré, la figure du poète-qui-s'excuse-d'exister prend la pose sur notre foyer. Le poète-albatros, avec ses grandes ailes blanches qui traînent comme des avirons à côté de lui, est encombré d'un appel qui se défend difficilement sur la place publique. Son héroïsme veule en travers de la gorge, il remet sans cesse en question cet

appel, contrairement au mystique ou au soldat qui servent un Dieu ou un *Führer*. Depuis la « nuit du monde » dans laquelle nous marchons, nous nous laisserions bien couler, avec les poètes, dans le silence, surtout que, par les temps qui courent, ce silence passe pour solennel. Il serait juste de se taire si cela ne transformait la Terreur ou l'Ennui en un innommable à adorer à genoux. Ce à quoi nous nous refusons encore. Il nous reste à inventer une poésie qui ne chante pas, en faire une scansion révoltée, mais révoltée aussi contre l'enthousiasme kitsch qui nous ferait lever le poing triomphalement. Nous cherchons encore la voix de ce soulèvement contre le culte du beau et du bon pris dans leurs pétrifications abstraites. Sous nos préoccupations esthétiques réside cette question triviale et vertigineuse : comment, sans céder à une croyance mièvre, ne pas priver la poésie (et, soyons effrontés, disons aussi : la vie) de son souffle invocatoire et comment embarrasser significativement le cynisme pseudo-pragmatique qui règne ?

Tâche pour tâche, rêve pour rêve : la traduction

Le poète n'est ni philosophe ni traducteur, mais il a davantage en commun avec ce dernier. Nous pensons à cette communauté d'esprit avec Ingeborg Bachmann et Walter Benjamin, deux auteurs habités, sinon obsédés, par un rêve de langage. Ce langage utopique — unique (*das einzige Sprache*) chez Bachmann et pur (*das reine Sprache*) chez Benjamin — ne communiquerait rien que lui-même immédiatement, c'est-à-dire rien que la « communicabilité » en soi. Il s'est délesté de tout contenu sémantique identifiable et administrable, et ainsi se distingue du langage quotidien et du jargon objectivant de l'expert. Ces deux derniers langages nécessaires mais médiocres (composant *das schlechte Sprache*, écrit Bachmann) considèrent les mots comme des unités d'information permettant sommairement le traitement, le contrôle et le partage de données. Dans « La tâche du traducteur » Walter Benjamin montre que la traduction

n'est pas plus que l'œuvre d'art destinée gentiment au lecteur. Elle s'écrit plutôt pour l'amour du pur langage, cette instance virtuelle qui englobe toutes les manières de vouloir-dire (*Art des Meinens*). Les langues, avec leurs insuffisances propres, sont considérées par Benjamin comme les fragments singuliers d'un langage total, donc inhumain, près de la télépathie des anges, du vent qui siffle entre les branches ou du cri de l'animal. Ce langage inhumain ne s'envisage qu'à partir de l'humain et de sa mauvaise langue héritée avec le premier péché. Pour le dire en termes heidegerriano-rilkéens, l'humain est jeté dans le monde sans le monde. Il est grotesquement harnaché à ce qui lui est interdit d'accès : « l'ouvert » et ses lois informulées qui meuvent les animaux et les plantes. De cette exclusion, l'humain témoigne et rechigne sans cesse, compulsivement, en parlant.

La traduction n'est pas une technique de maximisation de la lisibilité, mais un transport. Or ce qui se transporte et nous transporte, dans la traduction mais aussi dans la poésie, n'est pas un message. Le traducteur, par loyauté envers le pur langage, résiste au geste herméneutique qui mise d'abord et avant tout sur la restitution sémantique. Comme l'amoureux préserve coûte que coûte le mystère qui le magnétise à l'autre, le traducteur donne à sentir les restes insécables de la communication qui témoignent de la croissance des langues vers un langage asignifiant qui neutralise, en les englobant, toutes les manières de signifier. Le traducteur « fidèle » s'attache irraisonnablement aux noms qu'il pèse un à un comme des noyaux durs ou encore des perles. Ces perles sont broyées et liées comme une pâte par le traducteur « libre » au profit de la phrase bien articulée, assimilable, mais édulcorée et ramollie. La tâche du traducteur, selon Benjamin toujours, est de rappeler les vestiges du langage d'Adam qui nomme une à une les parties du monde sans les lier. D'une manière apparentée le poète assure le passage clandestin d'une valeur obscure dans le

texte. Il renomme comme pour la première fois, d'une manière si singulière qu'elle nous est impossible à remplacer, ce que nous considérions déjà nommé. Ainsi il nous déplace subrepticement dans un autre régime langagier qui se situe à l'écart (mais certainement pas à l'abri) du régime du reproductible et de l'échangeable. Cette valeur langagière est transhistorique. Elle surgit au pressentiment d'une convergence des langues vers un même point noir, abyssal et sacré, où elles s'emboîteraient parfaitement. Ce point de rencontre est celui, catastrophique, de la Révélation, de l'Un, de la fin de la comédie du sens.

Épris de poésie, il semble que nous aussi le désirons, ce langage d'avant la chute dans l'histoire, mais à la manière de Nadja, la protagoniste de la nouvelle *Traduction simultanée* de Bachmann : « Pour moi ce serait un grand soulagement si les langues disparaissaient. Seulement en ce cas je ne serais plus bonne à rien[1]. » C'est aussi indiscutable qu'exaspérant : nous voulons encore être bons à quelque chose.

L'abîme ou ce qui aimante

Traduction simultanée est le récit d'un voyage en Italie entre deux amants interdits qui se parlent tantôt en allemand, tantôt en français, en russe ou en italien. S'y fantasme une ultime con-fusion qui résulterait d'un accident de voiture qui lierait tout — l'aimé, l'aimant, la falaise et les mots prononcés — dans la mort. Ce rêve d'entre-effondrement est celui de Nadja, qui est interprète. Or la mort simultanée des amants, d'autant plus désirée qu'elle est impossible, empêcherait la relation entendue comme l'aller-retour entre des instances séparées. De manière analogue, l'idéal d'une synchronie des voix qui guide la pratique de l'interprète entraînerait, s'il était atteint, à l'effacement de la pensée qui est ultimement traduction : un déplacement

1. Ingeborg Bachmann, « Simultan » dans *Simultan. Erzählungen*, München & Zurich, Piper Verlag, 1972, p. 27. Ma traduction.

au travers et au moyen de la langue. C'est ce que cette nouvelle donne à éprouver est un malaise nauséeux, ainsi que l'envie de se jeter corps et âme dans cette nausée où se mêlent une langueur d'aimer et l'impression écœurante du pourrissement de la langue. Il croît en Nadja quelque chose comme « le début du mutisme » ou « une maladie mortelle[2] », quelque chose comme le sentiment d'un ébranlement profond du fondement linguistique de la communauté spirituelle. Heidegger considérait comme un devoir impérieux de faire l'expérience de cet abîme. Il semble qu'à présent le solennel de son appel à la confrontation du vide ait perdu de son effet persuasif. Nadja est maladive et taciturne avant d'être inspirante et flamboyante. Son petit cinéma obsessif cadre mal avec le rôle d'envoyé-de-l'abîme-sur-cheval-blanc que Heidegger attribuait aux poètes.

L'abîme n'est pas qu'une métaphore. Ou plutôt cette métaphore n'est pas sans lien avec la vie. Faut-il le rappeler, nous ne voulons pas finir comme Hölderlin, happés par « l'immense danger qui, dès le départ, guette toute traduction : que les portes d'une langue à tel point élargie et pétrie retombent et enferment le traducteur dans le silence. Ses traductions de Sophocle furent les dernières œuvres de Hölderlin[3] ». La pensée est enclenchée par cela même qui est, si cette pensée est suivie jusqu'au bout, son désastre. À la fois terrifiant et risible apparaît notre appel à cet informe nécessaire qui met en branle notre construction du sens. Car le péril dernier des poètes qui abîment le langage est l'*Offentlichkeit* : l'esprit est ouvert dans la lumière qui l'anéantit.

---

2. Ingeborg Bachmann, « Simultan », *op. cit.*, p. 32. Ma traduction.
3. Walter Benjamin, Œuvres, op. cit., p. 261. « Die Aufgabe des Übersetzer », *op. cit.*, p. 54.

« Mais là où se trouve le danger croît aussi ce qui sauve[4]. » À la lecture de ces vers de Hölderlin il serait absurde de se rassurer. Chose sûre, le discours heideggerien, qui s'appuyait sur la poésie en général et celle de Hölderlin en particulier pour essentialiser l'angoisse comme la plus digne des voies d'accès à l'être, ne nous subjugue plus. Peut-être qu'après tout nous ne voulons plus être sauvés. Ou pas sauvés ainsi. L'utopie du langage immédiat, sa négativité magnétique, est à endurer comme une lubie nécessaire mais sinistre. Le langage unique, dans les cas heureux, recule à mesure que nous l'approchons. Nous évitons d'y plonger et c'est moins par sagesse que par réflexe de survie, par manie égotique de vouloir encore être bons à quelque chose. Peut-être que la vie de l'esprit, qui se déploie en nous malgré nous, nous rattrape au-delà de nos volontés individuelles de nous perdre dans le langage. Car il semble que le temps du sacrifice, du plongeon dans la foi ou dans la perte de foi, soit passé. Du moins il a perdu en crédibilité et en recettes au box-office. Une distance raisonnable est à maintenir devant le fond sans fond de l'abîme. Nous ne saurions dire tout ce qu'il y a de problématique dans ce terme : « raisonnable ». Car nous ne pouvons pas évaluer la profondeur de la parole du poète, seulement constater lorsqu'il est allé trop loin et le mettre à l'asile.

Un souffle de vie

Le poète et le traducteur révèlent le langage comme un devenir : croissant, pourrissant, en mutation, en fuite. De la littérature et de ses stratégies de défilement Bachmann écrit : « Mais réjouissons-nous que, par égard pour nous, au bout du compte elle nous échappe, qu'ainsi elle demeure vivante et que notre vie se lie à la sienne aux heures où nous échangeons

4. « *Wo aber die Gefahr ist, wächst/ Das Rettende auch.* », cité par Martin Heidegger, *Holzwege, op. cit.*, p. 273. Ma traduction.





avec elle notre souffle[5]. » Échanger ainsi le souffle avec la littérature — comme avec un amant ou encore comme avec le bon samaritain qui réanime, puis qu'on réanime à notre tour, pour qu'il nous réanime encore, ainsi de suite — n'est peut-être pas très hygiénique, souvent cela s'avère même dégoûtant, mais cela garde éveillé, pourtant pas illuminé. La poésie est une mise en circulation de l'esprit qui hante les espaces familiers et qui fonde la complicité inquiétante des frères et sœurs du poème *Das Spiel ist aus [Les jeux sont faits]* : « Papa et Maman disent que ça hante dans la maison/Quand nous échangeons nos souffles[6]. »

Une entente incestueuse exprimée de manière innocente assure le trafic de la poésie, devenue une renverse du souffle (*Atemwende*) pour reprendre le mot de Paul Celan. À quoi bon la poésie, vers où, envers et contre quoi ? Heidegger disait vers l'abîme, contre l'abîme, pour le ressentir et instiguer un « retournement de la conscience, et cela, à l'intérieur de la sphère de la conscience[7]. » Ces divers replis et retours du souffle poétique laissent imaginer que le monde sent le renfermé. Il n'est plus l'écho du Ciel. À partir des réflexions d'Heidegger nous pouvons penser la poésie comme l'occasion d'un renversement spirituel : de la transcendance céleste à celle, intérieure, de la béance intime. L'au-delà est à la place du cœur. Il témoigne de l'infirmité de l'humain, de sa capacité d'aimer et de la maladie banale d'exister : obscène sous le mauvais éclairage du centre commercial et obscène dans la lumière crépusculaire qui inonde le bord de falaise du paysage romantique. Cet au-delà, qui au fond n'est qu'une

---

5. Ingeborg Bachmann, « Leçons de Francfort », dans *Œuvres*, Paris, Actes Sud, 2009, p. 722. Traduction modifiée. *Frankfurter Vorlesungen : Probleme zeitgenossischer Dichtung*, München & Zurich, Piper Verlag, 1980 (1960), p. 95.
6. Ingeborg Bachmann, *Sämmtliche Gedichte*, München und Zürich, Pipen, 1987, p. 93. Ma traduction.
7. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part, op.cit.*, p. 367. Heidegger, *Holzwege, op. cit.*, p. 281-282. Il souligne.

blessure qui ne saigne pas, parle aussi de la brutalité ordinaire qui y résonne : sociale, politique, contingente.

C'est ici que nous devons rattraper le mouvement de Heidegger, qui voulait au travers de la poésie s'engouffrer dans la bourrasque de « l'ouvert », dans le grand courant « historial » du monde, et qui voulait si bien s'accorder à ce courant transcendant qu'il a omis de remarquer qu'il était porté par un souffle d'une barbarie immanente. L'humain est bel et bien un rejeté et un sans-abri. Son aliénation est non seulement « historiale », mais historiquement déterminée. Nous en sommes responsables. Avec la poésie et en son nom, nous nous entêtons alors à renverser le souffle avant qu'il ne se sublime et devienne meurtrier, idéaliste, fasciste, aussi immémorial et pur que le feu qui a avalé Hölderlin.

La poésie comme rencontre

Pour peu
que seul le néant se fût tenu entre nous
nous nous sommes entièrement trouvés[8].

Plutôt qu'un néant substantivé à la mode de la philosophie « existentiale » ou un néant mystique dans lequel disparaître, nous trouvons dans la poésie un néant qui se tient là et fait signe de temps à autre, sans que nous ayons à nous y engouffrer ou à nous y confronter de manière chevaleresque. Le poète montre le vide où il se tient pour ressentir la relation : ce qui attache imperceptiblement à l'autre, ennemi ou aimé, et

8. Paul Celan, *Choix de poèmes*, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 1998, p. 173 (Traduction de Jean-Pierre Lefebvre légèrement modifiée [« *und zuweilen/wenn nur das Nichts zwischen uns stand/fanden wir ganz zueinander.* » (p. 174)]) À noter que, chez Lefebvre, le néant « se dresse » entre nous. C'est une érection du Rien qui nous ferait nous trouver. J'ai préféré traduire le verbe *stehen* par « se tenir » pour éviter cette tendance à bander sur le Rien. Reste que le verbe renferme les deux connotations puisqu'en allemand informel « *ein Stehen haben* » se traduit par « avoir une érection. »

au monde, ennemi ou aimé. Ces liens imperceptibles accumulés en poèmes composent une sorte de trésor de la vie de l'esprit, face invisible mais non idéalisée du monde. De cette tâche de collecte de l'invisible, Rilke se réclame dans une lettre : « *Nous sommes les abeilles de l'invisible.* Nous buvons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible[9]. » Cette expression précieuse et assurément trop belle nous fait frémir. Ce frémissement ne témoigne-t-il pas d'une honte pour ainsi dire essentielle à laquelle il nous répugne tout particulièrement d'être ramenés ? C'est-à-dire à la honte d'espérer malgré tout ?

Dans la poésie nous nous fabriquons un espoir impossible qui aussitôt traduit en mots se dissipe comme un mirage. Au cœur du langage apparaît une voie fragile vers un vouloir-dire qui ne voudrait dire que le vouloir-dire lui-même. Cette parole d'intouchable est une parole de fou, coriace et atonale, tautologique. Ceux qui voient dans l'attachement à cette utopie de langage une naïveté pardonnable ne reflètent que leur propre enfermement dans une structure dialectique de pensée qui attend la rédemption et l'harmonie retrouvée. Ils ressemblent à l'amant de *Traduction simultanée*, Mr. Frankel, qui peut s'imaginer, lui, qu'on atteindra effectivement un jour le langage unique. Le professeur, l'homme pratique et pondéré, attend une solution finale ici-bas et y travaille, alors que nous, comme Nadja, ne pouvons nous imaginer cette solution. La naïveté ne se cache pas là où l'on croit communément la trouver.

La poésie n'est pas un langage sacré, n'y ressemble pas, ne le remplace pas. Elle est l'appel acharné au sacré, appel resté appel, qui ne révèle rien que le manque qui nous contraint et

---

9. Rilke souligne. « Lettre de Muzot », 13 novembre 1925. Ma traduction, sauf pour la dernière phrase qui est en français dans le texte cité par Heidegger dans *Holzwege, op. cit.*, p. 284-285.

nous anime d'un espoir aussi inéluctable que honteux. En chaque pulsion d'espoir se terre une pulsion destructrice : un désir d'anéantissement, de temps suspendu, d'horizon dévasté, sans tache et sans vie. Que la nouvelle de Bachmann se close sur le mot « Auguri ! » nous laisse penser à la création poétique comme à la production d'un augure pur : un signe nu, hurleur et gratuit, qu'autre chose peut advenir. En italien on dit communément « Auguri ! » pour transmettre ses vœux de bonheur aux nouveaux mariés ou pour souhaiter bonne chance aux étudiants avant leurs examens. Peut-être que, en apparence du moins, cela ne change rien à l'ordre du monde, mais nous avons encore le droit d'écrire un poème et d'ainsi crier « Auguri ! », injustement et dans tous les contextes, question de rappeler que le présent est un présage. Le possible sera toujours là à travailler la vie comme une force vandale.

Ce qui reste, lourd et inchangé, dans la poésie, c'est l'appel au vide, le vide de Dieu, le vide qu'on a nommé Dieu et qui, semble-t-il, gagne un autre nom, ou n'importe quel nom. Au-dessus de l'abîme du monde il ne se dresse peut-être plus que le nom propre crié. Le langage, comme l'humain, fleurit et pourrit pour Personne : « Ô einer, Ô keiner, Ô Niemand, Ô du [Ô quelqu'un, Ô aucun, Ô Personne, Ô toi]. » C'est le vers du poème de Paul Celan que Philippe Lacoue-Labarthe rappelle avant d'enchaîner avec cette remarque :

> Le mouvement du néant au toi est indissociablement le mouvement de la « rencontre » et le mouvement du devenir-anonyme de Dieu. Mais il faut également comprendre que c'est lui, et lui seul, qui rend possible l'adresse, ou l'appel. C'est-à-dire en effet la prière. Il faut un Dieu sans nom pour nommer : pour dire « toi », invoquer et peut-être ainsi sauver les noms[10].

10. Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois, 2004 (1986), p. 116.

Augure

Le poète va, clopin-clopant, vers son risque. Moins par réflexe autodestructeur ou pour faire l'étalage de ses prouesses que pour la marche au cœur du langage, seul lieu (in)habitable pour nous, toujours écartés de la nature que nous aimions croire créée pour nos mains, toujours jetés dans un monde qui remue et vivote, indifférent à notre présence. Se risquer à trafiquer avec les mots qui nous abritent de façon strictement nécessaire et insuffisante, c'est accepter, dans une honte qui ne s'apaise pas d'être partagée, une rencontre avec un « toi » protéiforme et mal élevé qui ne promet aucun salut. La poésie reste, et est toujours restée, car elle participe de l'obstination du souffle à souffler, pour rien. S'il fallait définir la tâche du poète nous dirions ceci : risquer une rencontre avec la honte d'espérer à vide. Et encore cette formule resterait incompréhensible. Mais peut-être inspirerait-elle une phrase à quelqu'un et, espérons-le, en ferait rire un autre. Le poème comme rencontre, voilà la voie utopique que nous suivons, hors-la-loi, hors-la-gloire. Un langage-catastrophe, unique et pur, nous est resté en travers de la gorge. Les poètes héroïques sont morts et nous ne les regrettons pas. Nous ne cherchons plus rien au ciel ni en enfer. La relation poétique promet le reflux ininterrompu d'une transcendance intime, lancée puis relancée en ligne brisée, de toi vers moi, de moi vers toi, ainsi de suite, dans un échange obsédant des souffles qui se renversent, entre les amants, entre les livres.

HOMMAGE À

LA TRADUCTION POÉTIQUE





ANTOINE BOISCLAIR

Une étrangeté familière
De la poésie américaine contemporaine en français

> *La traduction de la poésie, au Québec, si elle était perçue comme une reculturation vivifiante, comme une véritable odyssée désaliénante, cela, je crois, libérerait les poètes du Québec et leur permettrait peut-être de se faire entendre dans le monde. Car ne sont traduits que ceux qui traduisent*[1].
>
> Jacques Brault

C'était en 1977. Jacques Brault, dans la foulée de ses *Poèmes des quatre côtés*, développait sa théorie sur la traduction — ou plutôt sur la « nontraduction », selon le terme qu'il employait — et en arrivait à cette conclusion étonnante selon laquelle il n'est pas nécessaire de posséder des compétences linguistiques pour être un bon traducteur. « On a vu des poètes réaliser d'indiscutables traductions poétiques sans bien connaître (et même sans connaître du tout…) la lange d'origine. C'est le cas de Robert Lowell, de Boris Pasternak, d'Eugène Guillevic, de Robert Marteau et du plus grand des poètes-traducteurs : Ezra Pound[2]. » J'ignore si Jacques Brault envisage la traduction de la même façon encore aujourd'hui, mais le constat qu'il faisait dans ce texte — les poètes québécois gagneraient à traduire d'autres poètes pour s'ouvrir à d'autres horizons — me semble

1. Jacques Brault, « Sur la traduction de la poésie », dans *La poussière du chemin*, Montréal, Éditions du Boréal, 1989 [1977], p. 211.
2. *Idem*, p. 211-212.

toujours pertinent. Je me souviens par ailleurs que cet appel à la traduction résonnait en moi quand, il y a près de huit ans, j'ai entrepris de piloter une compilation de poèmes américains traduits en français : *États des lieux. Treize poètes américains contemporains*[3]. Ce livre, à partir duquel je réfléchirai ici sur la traduction de la poésie, ne constitue pas une anthologie de « nontraduction ». Je crois néanmoins qu'il a contribué à sa façon à maintenir « vivifiante » la « reculturation » dont parle Brault. Je crois aussi qu'il peut aider les poètes québécois à « se faire entendre dans le monde ».

Précisons à ce sujet que cette compilation est le fruit d'un travail collectif. Novice en matière de traduction — et c'est en ce sens aussi que le texte de Brault m'a encouragé à aller de l'avant avec ce projet : mon incompétence m'apparaissait moins grave… —, j'ai sollicité l'aide de poètes-traducteurs québécois plus expérimentés pour parvenir à mes fins. Chaque collaborateur a été amené à choisir un auteur américain contemporain et à traduire quelques-uns des poèmes de ce dernier. J'ai pour ma part dirigé l'ensemble, je me suis occupé des épineux droits de traduction et j'ai mis la main à la pâte en traduisant des poèmes de Charles Wright et de Louise Glück.

Outre le désir d'ouvrir la poésie québécoise à d'autres horizons, un constat général était à l'origine de ce livre : si les États-Unis imposent leur culture un peu partout à travers le monde, au Québec comme ailleurs, leurs poètes contemporains ne sont généralement plus contemporains lorsqu'ils accèdent à la traduction. Rien de comparable, par exemple, avec les romanciers populaires, qui traversent plus facilement les frontières linguistiques. Par « poètes contemporains », j'entends des auteurs actifs au cours des trente ou quarante dernières années, mais aussi des écrivains ayant reçu une cer-

3. *États des lieux. Treize poètes américains contemporains,* Montréal, Éditions du Noroît, 2013.

taine reconnaissance institutionnelle. Dans une anthologie intitulée *The Vintage Book of Contemporary American Poetry*, un best-seller publié à l'origine en 1990, l'éditeur J.D. McClatchy définit les poètes contemporains de la manière suivante : « *poets whose work still lives with us and looks over the shoulders of today's readers and writers as a vital resource*[4] ». Un poète contemporain, peu importe sa date de naissance, est avant tout un auteur dont l'œuvre « vit avec nous », inspire ou alimente les poètes d'aujourd'hui.

Dans l'espace francophone, ces écrivains peinent donc à être traduits. En dehors des considérations purement économiques — la poésie se vend mal, le nombre de traductions en souffre évidemment —, comment expliquer un tel phénomène ?

Le français et l'anglais constituent une seule langue[5], écrivait le grand poète américain Wallace Stevens, lecteur attentif des poèmes de Baudelaire et de Mallarmé. Il est vrai que ces deux langues s'influencent mutuellement depuis longtemps — on estime jusqu'à deux tiers la part du vocabulaire anglais qui provient du français —, mais il faut surtout considérer que la langue anglaise, comprise par un nombre de plus en plus élevé de locuteurs francophones, semble parfois pouvoir faire l'économie des traducteurs. La poésie fait souvent appel à un lexique précis, à une syntaxe complexe ; pour être pleinement appréciée, elle peut nécessiter des compétences linguistiques particulières. Mais l'anglais est devenu si omniprésent, si accessible, que plusieurs lecteurs peuvent très bien s'initier à la poésie américaine sans passer

4. Les poètes contemporains sont des « poètes dont le travail vit encore parmi nous, tient lieu de source vitale pour les lecteurs et les écrivains d'aujourd'hui ». J.D. McClatchy, *The Vintage Book of Contemporary American Poetry*, New York, Vintage Books, 1990, p. 30.
5. « French and English constitute a single language ». Wallace Stevens, « Adagia », dans *À l'instant de quitter la pièce*, trad. Claire Malroux, Paris, José Corti, 2006, p. 169.

par les traductions qui — la rime est bien connue — constituent fatalement des « trahisons ».

À quoi bon, dès lors, traduire en français des poèmes états-uniens ?

Au Québec, nous avons lu et intégré à nos sensibilités esthétiques la poésie issue de la contre-culture ; des auteurs comme Ginsberg et Ferlinghetti ont été admirés et imités ; je crois par ailleurs que l'œuvre de Charles Bukowski — qui appartient à une autre mouvance — exerce encore un ascendant chez certains poètes. Enfin, plusieurs « classiques » de la poésie américaine moderne, d'Emily Dickinson à Sylvia Platt en passant par Wallace Stevens, font partie de nos références communes. Mais au-delà des années 1980, tout semble nébuleux ; les auteurs américains ayant reçu une reconnaissance critique ou institutionnelle au cours de cette période nous sont pour la plupart inconnus.

À l'origine de ce livre, il y avait peut-être aussi une volonté de rappeler que le français et l'anglais, en dépit de leur parenté évidente, constituent deux langues différentes, et que par conséquent le passage de l'une à l'autre représente en soi une expérience poétique ou littéraire intéressante. « Toute traduction est une manière pour ainsi dire provisoire de se mesurer à ce qui rend les langues étrangères l'une à l'autre[6] », a écrit Walter Benjamin dans son texte intitulé « La tâche du traducteur ». L'anglais, la langue du même, est aussi la langue de l'autre. Traduire un poème, c'est révéler cette part d'altérité qui nous enrichit ; c'est s'approprier en partie une culture, ajouter des cordes à son arc. On dit par ailleurs que la poésie peut se révéler dans une traduction, ou encore que tout ce qui résiste à une traduction constitue l'essence d'un poème. Bref, traduire un poème, c'est aussi lui rendre service ; les

6. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans Œuvres I, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 252.

traducteurs interprètent et s'approprient en partie les poèmes sur lesquels ils travaillent ; ils les actualisent, font en sorte qu'ils demeurent vivants. On rend service au poème que l'on traduit, tout comme le poème traduit nous rend service. Traduire, c'est toujours donnant-donnant.

D'autres raisons expliquent pourquoi ce projet de traduction m'est apparu sinon nécessaire, du moins pertinent. Les cinéastes, les musiciens ou les romanciers québécois peuvent très bien échapper aux frontières du Québec et de la francophonie en s'intéressant à ce qui se fait ailleurs. C'est pourquoi nous sommes imprégnés de culture américaine, autant dans le domaine de l'art que dans celui de la vie quotidienne, politique, économique, etc. Le poète québécois francophone est cependant soumis à une autre réalité : la poésie qu'il lit en français, si elle n'a pas été écrite au Québec, provient généralement de la France. La fameuse dualité identitaire propre aux Québécois, celle qui ferait des cultures française et anglo-saxonne ses deux pôles d'attraction, ne résiste pas au test de la poésie. Dans ce domaine, les Québécois demeurent très attachés à la France. À un point tel que notre rapport à la poésie américaine est souvent médiatisé par ce pays, qui conserve son monopole en matière de traduction.

Il ne s'agit pas de jouer ici la France contre les États-Unis. Mais notre attachement à l'Hexagone ne peut être exclusif ; tout un continent demande à être découvert, exploré. Toute une culture poétique est à portée de main du Québec. Une culture qui, je m'en suis rendu compte en préparant ce livre, permet d'envisager autrement la modernité poétique.

La poésie française contemporaine telle qu'on la conçoit au Québec semble en effet hantée par des questions particulières qui, aux yeux de plusieurs lecteurs, sont devenues indissociables de la modernité. Si je m'en tiens à des généralités — qu'on me pardonne ce raccourci : je pourrais m'étendre longuement sur le sujet —, je dirais par exemple que la « crise

du langage» qui loge au cœur de la poésie européenne d'après-guerre semble avoir produit un effet moins significatif chez les poètes américains. Bien entendu, la poésie américaine actuelle n'évolue pas en vase clos par rapport aux poésie française et européenne: les très intrigants poèmes de Michael Palmer — je pense à ceux que David Cantin a traduits et que l'on peut lire dans *États des lieux* — s'apparentent bien, par exemple, à l'esprit d'avant-garde français propre aux années 60 et 70. Plusieurs auteurs américains — *États des lieux* en témoigne — nous rappellent cependant que la poésie moderne peut se renouveler en dehors de paramètres que l'on croit immuables, que la modernité n'est pas incompatible avec l'emploi d'une syntaxe «normale» ou d'un langage familier. Au risque de tourner les coins ronds encore une fois, je dirais que la poésie américaine contemporaine est généralement hospitalière, qu'elle s'emploie souvent à transmettre des expériences de vie que partage le commun des mortels. En un mot — et le titre de cette compilation trouve ici son origine —, cette poésie conserve sa foi en ce que j'appelais les «lieux». Lieux physiques — un paysage, une rue, une cour de triage, etc. —, mais aussi lieux sémantiques, discursifs. Le poème dit quelque chose à quelqu'un. Il situe le lecteur dans un lieu de parole. Son langage accessible — lisons Charles Simic, Mark Strand, Amy Clampitt ou Eric Ormsby pour nous en convaincre — détonne par rapport à l'hermétisme que cultivent certains poètes français.

Un poème de Louise Glück que j'ai traduit en collaboration avec Daniel Canty pourrait illustrer mon propos. Ces vers sont prosaïques — *trop* prosaïques, diront les puristes — et en apparence transparents. Il s'agit presque d'une fable — une fable métaphysique? — qui fait vaguement écho à la «charogne» de Baudelaire. Il s'intitule «Musique céleste» (*"Celestial Music"*). J'ai choisi de citer ce poème en exemple tout en sachant que d'autres traductions publiées dans *États des lieux* pourraient contredire mon propos. Ce texte

n'en demeure pas moins représentatif d'une tendance, d'une culture poétique :

> J'ai une amie qui croit encore au ciel.
> Elle n'est pas stupide, mais malgré tout ce qu'elle sait,
> elle parle littéralement à Dieu.
> Elle pense qu'au ciel quelqu'un écoute.
> Sur terre, elle est spécialement douée.
> Brave, aussi, capable d'affronter les désagréments.
>
> Nous avons trouvé une chenille agonisant dans la saleté,
> des fourmis affamées grouillaient sur elle.
> Je suis toujours émue par le désastre, toujours prête
> à y opposer la vitalité.
> Mais timide, aussi, prompte à fermer mes yeux.
> Alors que mon amie était capable de regarder, de laisser
> naturellement les événements
> Suivre leur cours. C'est pour moi qu'elle est intervenue,
> Qu'elle a balayé des fourmis loin de la chose déchiquetée,
> qu'elle l'a déposée
> De l'autre côté de la rue.
>
> Mon amie dit que je ferme les yeux devant Dieu, que
> rien d'autre n'explique
> Mon aversion pour la réalité. Je suis comme l'enfant,
> dit-elle, qui cache sa tête sous l'oreiller
> Pour ne rien voir, comme l'enfant qui se dit
> Que la lumière cause de la tristesse –
> Mon amie est comme la Mère. Patiente, m'encourageant
> À m'éveiller adulte comme elle, une personne courageuse.
>
> Dans mes rêves, mon amie m'adresse des reproches.
> Nous marchons
> Sur la même route, mais c'est maintenant l'hiver ;
> Elle me dit que lorsqu'on aime le monde, on entend
> une musique céleste :
> Regarde là-haut, dit-elle. Je regarde là-haut : rien.

Seulement des nuages, de la neige, quelque chose de
blanc dans les arbres
Comme des mariées bondissant très haut –
Puis j'ai peur pour elle ; je la vois
Prise dans le filet qu'on a jeté autour de la terre –

En réalité, nous sommes assises au bord de la route,
à regarder le soleil se coucher ;
De temps en temps, un cri d'oiseau rompt le silence.
C'est ce moment que nous tentons d'expliquer, le fait
Que nous soyons à l'aise avec la mort, la solitude.
Mon amie trace un cercle sur le sol ; à l'intérieur, la
chenille immobile.
Elle tente toujours de créer quelque chose d'entier, quelque
chose de beau, une image
Capable de vivre sans elle.
Nous sommes très calmes. Assises ici, sans parler, la
composition
Terminée, la route s'assombrissant soudainement, l'air
Se refroidissant, les rochers brillants et étincelants çà et là —
C'est ce calme que nous aimons toutes deux.
L'amour de la forme est un amour des fins[7].

On reprochera sans doute à ce poème d'être trop transparent, trop pauvre en métaphores. Pourtant il contient une réflexion riche et complexe sur la mort, l'empathie, l'immanence, la transcendance, etc. Pourtant, le dernier vers — « l'amour de la forme est un amour des fins » (*"the love of form is a love of endings"*) — demeure énigmatique. Parle-t-on des formes de vie ? Du monde sensible en général ? La transparence de ce poème n'est peut-être qu'apparente. Ou alors cette transparence comporte une dimension inquiétante ; elle contient une profondeur qui nous assure de demeurer sur le terrain de la poésie.

---

7. Louise Glück, « Musique céleste », trad. Antoine Boisclair et Daniel Canty, dans *États des lieux. Treize poètes américains contemporains*, *op. cit.*, p. 119-120.

Ce poème décomplexé, abordant un grand thème de la littérature — l'existence de Dieu —, appartient à une autre modernité, une modernité qui puise ses origines dans Baudelaire, mais aussi dans la tradition américaine, plus favorable au mode narratif et au prosaïsme. Est-ce que ce texte témoigne d'un travail sur la langue? Bien sûr que oui, ne serait-ce que parce que la versification, le rythme et l'alternance de vers longs et brefs influencent subtilement notre lecture. Est-ce que Louise Glück permet ici à la poésie de se renouveler? Je crois encore que oui : « Musique céleste », comme plusieurs autres poèmes publiés dans *États des lieux*, nous éloigne du fragmentaire et du minimalisme auxquels une certaine poésie européenne nous a habitués. Et l'auteure n'en est pas moins « moderne ».

Dans l'essai cité en exergue de ce texte, Brault explique pourquoi il a entrepris la traduction de poètes anglo-saxons : « Mal dans la langue comme on est mal dans sa peau, j'ai fini par admettre *en pratique* que le rapport vital de soi à soi passe par la médiation d'autrui[8]. » Il est fort possible qu'il y ait à l'origine de ce projet d'anthologie un désir de passer par la « médiation d'autrui » pour mieux me connaître, un désir d'explorer une autre modernité afin de mieux comprendre la mienne. Traduire l'autre, c'est aussi traduire le même. Parce qu'elle nous est étrangement familière — ou familièrement étrange? —, la poésie américaine contemporaine illustre parfaitement ce principe.

8. Jacques Brault, *op. cit.*, p. 212.



CHANTAL RINGUET

Une constellation de dérives

I

Pourquoi traduire des poètes yiddish en français au Québec, au début du XXIe siècle ?

À mon sens, traduire une telle littérature consiste à s'aventurer, à tâtons d'abord, sur un vaste continent qui a disparu, dont on recueille peu à peu les couleurs et les saveurs, en s'efforçant d'en distinguer les formes, jusqu'à en reconstituer l'ossature entière. Il s'agit de s'immiscer dans un univers littéraire et culturel qui fut extrêmement riche, dynamique et fulgurant, mais qui représente, depuis l'avènement de la Shoah, un monde englouti.

On le devine : la littérature yiddish montréalaise se situe au confluent de l'étranger et du familier. L'étranger renvoie ici au Yiddishland, l'ancien foyer ashkénaze de l'Europe de l'Est, un monde dépourvu de frontières nationales, souvent défini par le ghetto et par le *shtetl* (petite bourgade juive), et dont la langue a été imprégnée de nombreux contacts interculturels, depuis son émergence vers l'an mil dans la vallée du Rhin. Quant au familier, il est associé aux différentes évocations de la métropole québécoise dans plusieurs textes littéraires ; aux bruissements, aux échos et aux traces du yiddish dans la ville ; enfin, à Montréal en tant que grand foyer de la culture yiddish en Amérique du Nord au XXe siècle.

Or que peut faire celui ou celle qui s'aventure dans le Yiddishland, dont il reçoit les artefacts massifs sous forme de livres et de documents d'archives remplissant des bibliothèques entières ? Que fait-il lorsqu'il entend les résonances et les sonorités exubérantes des voix yiddish, depuis les textes d'une Rachel Korn ou d'une Chava Rosenfarb, d'un Jacob-Isaac Segal ou d'un Melech Ravitch ? Il ne peut certes rester indifférent. Dans un contexte où la langue est de plus en plus évanescente, car les locuteurs séculiers ne cessent de disparaître, il peut se sentir investi d'une certaine « mission » à l'endroit des voix yiddish. Il songera à « l'écho messianique » qui caractérise la tâche du traducteur, au sens précis où l'entendait Walter Benjamin[1]. Il sera frappé par l'urgence qui se profile aujourd'hui, à l'horizon du siècle nouveau : ne pas abandonner ces voix, les laisser périr ou disparaître. Il voudra les ramener lentement vers le monde. Les déposer délicatement, sous forme d'écritures, dans une grande pièce nimbée de lumière. Puis les offrir au regard, en se faisant interprète.

II

Avec le temps, au fil de la recherche et des découvertes, une exigence s'est imposée à moi : celle de traduire la littérature yiddish. Si « la conversation en yiddish a été arrêtée par l'Histoire[2] », ainsi que le rappelle Max Kohn, la traduction des textes, mais aussi celle des voix elles-mêmes est devenue essentielle. Ou plutôt, ce qu'il en reste : une masse de fragments incandescents, d'éclats lumineux, de mots étincelants qui dégagent des sonorités exquises. Pourtant, ceux-ci ont été malmenés, dispersés, puis saccagés au cours du XX^e^ siècle. En ce sens,

1. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
2. Max Kohn, « Un groupe de conversation en yiddish », *Yiddishkeyt et psychanalyse. Le transfert à une langue*, Paris, MJW Éditions, 2007, p. 90.

entrer dans cet océan de signifiants qui s'acheminent jusqu'à nous par vagues houleuses, cela revient à plonger directement dans la perte. On se trouve acculé ici à l'« irréparable », un mot dont on fera usage avec prudence, tant il est devenu usé, parfois jusqu'à l'épuisement du sens. Oui, d'entrée de jeu, on sera doublement perdant, c'est-à-dire confronté à deux types de « restes » : *les vestiges de parole* que charrient les voix et *le dernier geste* qu'il incombe d'accomplir dans de telles circonstances.

Viennent d'abord *les vestiges de parole*. Ils se répercutent sous la forme de sons étranges et parfois effrayants. Dépourvus d'une réelle présence au monde, ils représentent un matériau négatif, dont on cerne l'existence grâce à leurs effets percutants. Mais pour les entendre, il faut d'abord tendre l'oreille, laisser les voix se faufiler jusqu'à nous. Déchirant la peau de la nuit, les vestiges de parole qu'elles transportent nous tireront peu à peu de notre lourd sommeil. Dépliant le temps[3], ils nous extrairont de l'engourdissement des jours ordinaires. Il faudrait les classer de façon méthodique, un peu comme on procède avec les archives : tri et séparation des documents, le regard lucide, pour reprendre une idée de l'historienne Arlette Farge[4]. Il faudrait avancer dans ce travail minutieux, malgré l'absence de tradition dont nous disposons, au Québec, pour réaliser un tel classement. Le nombre exhaustif de ces vestiges de parole et l'étendue du désastre auquel ils se rattachent rendront notre tâche d'autant plus ardue. Pourtant, dès qu'ils auront été entendus, un seuil aura été franchi : on sera happé par la dimension « océanique » de cette perte, par son immensité bien réelle. Ainsi on prendra la mesure de la tâche complexe qui

3. L'expression « déplier le temps » fait écho à deux titres. Le premier est l'ouvrage de Carole Ksiazenicer-Matheron : *Déplier le temps : Israël Joshua*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2012 ; le deuxième est l'article de Louise Dupré : « Déplier le temps : mémoire et temporalité dans *La promeneuse et l'oiseau* et *Ce fauve, le bonheur* de Denise Desautels », *Voix et images*, volume 26, numéro 2, hiver 2001, p. 302-316.
4. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1989.

revient au traducteur. Devant lui, l'ancienne « galaxie yiddish[5] » se déploie en une constellation de dérives.

Le deuxième type de « reste », quant à lui, ne renvoie pas à un matériau négatif, mais à l'action qu'il y a lieu d'accomplir, c'est-à-dire *le dernier geste* qu'il convient de faire à l'égard des voix. Mais y a-t-il vraiment un geste ultime à réaliser ? Si tel est le cas, sur quoi s'appuierait sa légitimité ? Ces voix yiddish, voix de l'au-delà par excellence, ne sont-elles pas disparues, enfouies, défuntes ? Ne sont-elles pas empreintes d'un destin qu'il vaudrait mieux oublier, tant il nous ramène au cœur de la barbarie ? À moins que l'on cherche à les ressusciter ? Si *dernier geste* il y a, c'est un geste en forme de bouée, une réponse à ce que l'on pressent, inévitablement, comme un naufrage gigantesque. Or ce *dernier geste* représente un acte fécond, car il consiste à cerner « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet[6] » et à lui redonner vie dans une autre langue. Dans ce contexte, il s'agit de faire de sa langue maternelle un corps enveloppant pour les voix défuntes. Dans les bras de la langue comme dans les bras de la mère, quelque chose de crucial se joue, qui laissera sa marque sur le destin de « l'enfanté ». Traduire, c'est aussi cela : se séparer de la langue des origines pour y faire entrer l'altérité, en donnant naissance.

La traduction se révèle ici traversée. Non pas simple traversée des langues et des cultures, mais également traversée du trauma historique[7]. Elle implique un acte particulier : accueillir les voix de l'au-delà, à travers les intonations saccadées — sanglots, pleurs, cris, tremblements — de la « langue

5. L'expression est de Charles Dobzyncsky : *Le miroir d'un peuple. Anthologie de la poésie yiddish*, Paris, Gallimard, 2001.
6. Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 35.
7. Dans une perspective similaire, mais dans le contexte du génocide arménien, voir Jeanine Altounian, *La survivance, traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.

arrachée[8] » d'où elles nous parviennent. Il s'agira ensuite de raviver leur présence dans le monde en les rendant actuelles, par-delà l'héritage de la Shoah dont nous sommes aujourd'hui tributaires. De manière générale, cette entreprise consiste aussi à secourir une langue survivante. Au-delà de la définition première de ce terme, qui renvoie au fait d'« avoir échappé à la catastrophe », « survivre » convoque ici une idée d'élévation. Oui, sur-vivre, cela revient à s'élever au-dessus de la *khurbn* et de ses conséquences ; en d'autres termes, à s'engager dans un destin juif qui comprend son lot de souffrances, d'exils et de destructions, sans être irrémédiable pour autant. En ce sens, sur-vivre, c'est « vivre au-dessus », c'est-à-dire s'aventurer par-delà le monde des morts *et* celui des vivants. On se retrouve ainsi « fiancé au cœur du monde », un peu comme le furent Jacob et Rachel, tel que l'exprime de belle manière la poète Rachel Korn :

> Est-ce dans le rêve
> ou bien dans la réalité
> que je me suis engagée
> dans mon destin
> durant deux fois sept ans
> pour le sourire d'un mot
> pour un son pur
> secret et poignant
> qui me fiancerait au cœur du monde
> comme Jacob et Rachel
> dans les tentes de Laban[9]

---

8. « Après l'anéantissement, se sachant sans descendance, les derniers de la tribu, ces prosateurs, ces poètes, ces dramaturges écrivent dans une langue de mort, non pas seulement parce que cette langue est habitée par les morts, mais parce que l'extermination a posé sur la langue elle-même les stigmates de l'anéantissement. Les écrivains yiddish sont des écrivains à la langue arrachée » (Rachel Ertel (dir.), *Royaumes juifs. Trésors de la littérature yiddish*, II, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009, p. X). Voir aussi Régine Robin, *L'amour du yiddish. Écriture juive et sentiment de la langue, 1830-1930*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984.
9. Rachel Korn, « Engagée dans mon destin » [notre traduction], *Mœbius* n° 139, 2013, p. 39. Titre original : « *Fardungen tsu mayn goyrl* ».

III

Ces premiers éléments permettent de cerner quelques enjeux inhérents à mon travail de traduction du yiddish, une langue que j'ai apprise à l'âge adulte. Maintenant, venons-en à quelques exemples de difficultés particulières que j'ai rencontrées durant la préparation de l'anthologie *Voix yiddish de Montréal* (*Mœbius*, n° 139).

Le premier exemple que j'évoquerai revêt un caractère universel. Il renvoie à l'une des exigences et des difficultés fondamentales que rencontre le traducteur du yiddish, à savoir le plurilinguisme. Cette langue germanique, qui requiert l'usage de l'alphabet hébraïque, a longtemps été considérée comme une « langue de fusion[10] », car elle intègre des composantes linguistiques diversifiées, dont l'hébreu, le russe, le polonais, etc. Selon ses diverses provenances géographiques, elle intègre une portion (de dix à vingt pour cent) de termes et expressions hébraïques. Il s'agit parfois de passages relativement simples, reprenant un vocabulaire qu'on aura déjà appris dans les cours de langue élémentaires. À d'autres occasions, toutefois, les passages hébraïques peuvent constituer un véritable hiéroglyphe. Pour le décrypter, il faut avoir recours à d'autres experts de la langue ou à des individus dont il s'agit de la *mame-loshn*, de la langue maternelle. Ainsi, j'ai rencontré une telle situation en traduisant le récit *Shpinoza* de l'écrivain Melech Ravitch, poète de l'avant-garde à Varsovie durant l'entre-deux-guerres et ancien membre du groupe *Di Khalyastre* (« La bande »).

Dans ce texte à saveur autobiographique, l'auteur raconte comment, après avoir combattu en tant que soldat dans l'armée autrichienne durant la Première Guerre mondiale, l'écriture de poèmes qui s'inspirent du philosophe Baruch Spinoza lui a redonné le goût de vivre. D'entrée de jeu, il est

10. Voir Jean Baumgarten, *Le yiddish. Histoire d'une langue errante*, Paris, Albin Michel, 2002.

question de son cousin Itsik, un individu mégalomane et fin connaisseur de la littérature mondiale qui lui conseille la lecture d'un ouvrage qu'il estime supérieur à tous les autres : *L'éthique*. Voici un extrait du passage offrant une description de ce cousin : « *un a dialektiker iz er geven, an ershtklasiker, gekent, metaer zayn* a sheretz b'kan mol kan taymim ». L'extrait débute en yiddish (ici en italique) et se termine en hébreu (en romain). Pour déchiffrer l'hébreu, je me suis tournée vers une dame qui parle un beau yiddish depuis son enfance, et dont la famille était bundiste. Elle examina le texte et me répondit qu'elle ne savait pas. Elle m'a donc recommandée à sa tante, une dame d'âge très honorable, née à Vilnius, qui avait déjà enseigné la lecture de ce médium à des élèves. Surprise : elle non plus n'en savait rien. Après quelques autres démarches infructueuses, je me suis adressée à une traductrice du français vers l'anglais qui possède une excellente connaissance du yiddish. Ensemble, nous avons pu établir la signification générale de ce passage : « il pouvait purifier un [sheretz] cent cinquante fois pour cent cinquante raisons différentes ». Cependant, un mot résistait à nos recherches : *sheretz*. Bien que mon dictionnaire hébreu français indiquât le mot « serpent », mon amie traductrice demeurait sceptique à l'endroit de ce terme. D'ailleurs, la formulation hébraïque entière, associée à la répétition du nombre cent cinquante, faisait allusion à un contexte précis. Mon amie entreprit donc quelques recherches. Or il faut mentionner ici que l'un de ses fils s'est converti au judaïsme orthodoxe il y a plusieurs années. Comme je le constatai ensuite, cette situation représentait une véritable chance pour moi. Grâce aux connaissances et aux outils qu'elle avait acquis depuis que son fils était entré en religion, elle comprit que le passage hébraïque en question renvoyait au judaïsme rabbinique. J'appris alors que *sheretz* est un terme issu du Talmud. Il signifie « *a creepy thing* », m'écrit-elle. Après avoir lu un passage du Talmud translittéré dans lequel il est

question de *sheretz*, je choisis de traduire ce terme par « une chose immonde ». Ainsi, ma traduction du passage cité va ainsi : « C'était un dialecticien de premier ordre : il pouvait purifier un être immonde cent cinquante fois pour cent cinquante raisons différentes. » Dans l'après-coup, on comprend que Ravitch a voulu s'amuser en citant ce passage du Talmud. À travers le portrait caricatural qu'il brosse du cousin Itsik, ce fabulateur qui prétend tout savoir et qui sombrera dans l'alcool après avoir perdu son droit d'exercer sa profession d'avocat, comme l'indique la suite du texte, la religion est tournée en dérision, avec un trait d'humour.

Un autre enjeu de taille, qui concerne le traducteur du yiddish nord-américain vers le français, renvoie aux textes yiddish qui ont déjà fait l'objet d'une traduction vers l'anglais. Lorsque je traduis de tels textes, j'estime qu'il est important de jeter un coup d'œil, après coup, à la traduction anglaise. Parfois, confronter ma traduction à celle qui a été réalisée en anglais me permet de peaufiner le texte final. Dans le cas des éditions bilingues, cela implique le fait de s'en tenir à la version originale en yiddish qui figure sur la page de gauche, et de cacher le texte anglophone qui apparaît sur la page de droite, afin de ne pas laisser une langue tierce s'immiscer entre le texte d'origine et mon travail de traduction en cours. Ce n'est qu'après avoir terminé une première version de mon texte que j'examine la traduction anglaise. Il arrive que cela provoque l'étonnement. Ainsi, dans le cas de certains poèmes de Rachel Korn, empreints d'images fortes et de sobriété, qui abordent le contexte de l'après-Shoah, j'ai trouvé quelques poèmes traduits dans une langue où l'atmosphère générale du texte et les images elles-mêmes sont un peu « aplanies ». Par exemple, dans le cas particulier du poème *Fun ẏener zaẏt lid*, que j'ai traduit en français par *À l'envers du poème*, j'ai remarqué l'ajout du nom de l'auteure, Rachel, dans le texte anglophone (*On the Other Side of the Poem*). À la fin de ce beau

poème empreint de tristesse, la narratrice redevenue enfant s'amuse à l'extérieur, et sa mère lui dit de rentrer à la maison, car l'heure est tardive. Le souvenir d'enfance, évoqué de manière directe, campe la petite fille dans le présent, de manière à déjouer la temporalité linéaire et à mettre en évidence la distinction entre la vie avant la Shoah et la vie d'après. Le yiddish va comme suit : « *Genug zikh geshpilt shoyn. Du zeyst nisht? S'iz nakht.* » J'ai traduit par : « Assez joué. Ne vois-tu pas ? C'est la nuit. » Or, que retrouve-t-on dans la traduction anglaise ? « *You've played enough, Rachel. Don't you see? It's night.* » Ici, l'apparition du nom de l'auteure suscite la perplexité. Pourquoi le traducteur anglophone a-t-il ressenti le besoin de l'ajouter ? En procédant ainsi, ce dernier campe le poème dans l'univers personnel de Rachel Korn. Pourtant, la poésie de celle-ci, tout en étant très intimiste, évite les allusions au registre personnel, de manière à métaphoriser son expérience et à en dégager le caractère universel. S'agissant de l'une des grandes forces de la poésie de Korn, on comprend mal pourquoi cette marque d'autoréférentialité apparaît dans le texte final.

Un exemple du même ordre, dont l'envergure est plus importante, est tiré du texte de Chava Rosenfarb, *Der griner*, que j'ai traduit par « L'immigrant ». Dans ce cas, l'examen attentif du texte original et de la traduction anglophone qu'a réalisée la fille de l'écrivaine, Goldie Morgentaler, révèle que plusieurs changements ont été apportés au texte. De manière générale, il s'agit de corrections qui visent à améliorer l'original, comme si la traduction se doublait d'un travail éditorial. Cet exemple, de même que le précédent, pose des enjeux complexes : doit-on traduire le texte yiddish de façon intégrale ? Ou doit-on tenir compte des corrections ajoutées dans la version anglophone ? Pour ma part, j'ai remarqué que plusieurs corrections ajoutées (par exemple, une phrase en début ou en fin de paragraphe) permettaient au lecteur de mieux saisir le propos de l'auteure. Lorsque le texte semblait trop opaque dans

la version originale, j'ai conservé certains ajouts mineurs. Par contre, lorsqu'un ou deux paragraphes avaient été ajoutés ou supprimés, ces changements me sont apparus trop importants pour les répéter. Il s'agissait maintenant d'un autre texte. En somme, j'ai conservé seulement les ajouts anglophones lorsqu'ils rendaient la lecture plus aisée, tout en m'assurant que ces ajouts soient très mineurs dans l'ensemble de la traduction. Un exemple? Lorsque la ville natale de la jeune Canadienne française que rencontre notre immigrant, à savoir Rivière-des-Prairies dans le texte yiddish, est remplacée par Trois-Rivières dans le texte anglophone (était-ce pour faire moins « local »?), j'ai préféré m'en tenir à l'original. Il va sans dire qu'une telle situation, où l'anglais s'interpose entre le yiddish et le français, complique un peu la vie du traducteur, qui doit lire deux textes à la fois (c'est du moins mon avis) afin de prendre connaissance de son objet d'étude et de réaliser son travail.

IV

Entrer dans le texte yiddish, entreprise délicate s'il en est, implique donc un certain déracinement. Pour y parvenir, il faut procéder à un véritable défrichage culturel, qui se met en place grâce à un long travail d'archéologie littéraire. Il faut tout recommencer, afin de plonger dans la culture juive depuis le texte lui-même[11]. Peu à peu, le déploiement de la langue entraînera son lot de désenfilages et de trouvailles inattendues. Pendant un certain temps, l'examen du texte exigera que l'on se dés-apparente de ses propres traditions, méthodes et habitudes, surtout lorsqu'ils présentent une vision inédite de Montréal. Ainsi l'on avancera dans ce que j'appellerai *l'a-parenté*, terme qui signifie, d'une part, le fait de mettre de côté

11. Pour une perspective différente, voir Pierre Anctil, « *Nothing in My Formative Years Indicated That I Might Become a Translator* », dans Sherry Simon (dir.), *In Translation, Honouring Sheila Fischman*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 52-64.

sa parenté et, plus largement, ses origines, afin de construire de nouvelles filiations littéraires. D'autre part, ce terme évoque le fait d'avancer dans ce qui se construit en matière d'apparenté, c'est-à-dire de familier, du lieu même de cette avancée dans la langue et la culture yiddish. En parallèle, on sera en mesure de créer de nouveaux liens, de réaliser de nouveaux tissages.

Dans l'Amérique francophone, le traducteur du yiddish rencontre une difficulté supplémentaire : l'absence de tradition et de milieu organisé dans la traduction du yiddish vers le français. D'un côté, la tradition anglophone domine sur le continent, ce qui impose certaines limites aux traducteurs pour qui l'anglais n'est pas la langue cible ; de l'autre, la tradition française repose sur des modèles bien établis. La littérature que je traduis étant profondément nord-américaine, il serait très délicat de se tourner d'entrée de jeu vers des modèles français pour réaliser ce travail, bien que celui-ci exige que l'on navigue entre deux continents. À ces difficultés s'ajoute l'absence du yiddish en héritage. Plusieurs traducteurs du yiddish parlent de leur travail en évoquant le « fardeau » du yiddish, qui fait référence à son déclin depuis la Shoah et à la destruction des communautés juives d'Europe. On pourrait se demander si, pour un(e) goy(a), traduire du yiddish ne représente pas une forme de transgression par rapport à la conception que l'on se fait de ce travail, tant cet héritage douloureux semble s'inscrire au cœur de celui-ci. Or ne pas avoir hérité du fardeau du yiddish comporte aussi un aspect positif : cela permet à l'acte de traduction de se déployer avec une certaine liberté.

Enfin, je terminerai par une note. Si, dans une certaine mesure, la traduction du yiddish est associée au deuil, il ne faut pas oublier qu'elle participe d'un élan créateur. Comme je l'exposais au départ, le yiddish est une langue savoureuse et colorée, un idiome unique et riche ; des caractéristiques dont rend compte l'expression anglophone *Juicy Yiddish*. Par ailleurs,

depuis les dernières décennies, nous sommes entrés dans une période où la langue se réinvente sans cesse : dépourvue de son ancien statut de langue vernaculaire dans le monde séculier, elle se déploie dorénavant dans l'univers des *goyim*, à travers une foule de médiums diversifiés, qu'il s'agisse des productions littéraires et artistiques ou des études scientifiques. Dans ce contexte, mon travail participe à un certain renouvellement du yiddish dans la sphère québécoise francophone, ce qui entraîne, comme le souligne Sherry Simon, un « réaménagement du territoire intellectuel[12] » qui est de première importance du point de vue de l'histoire culturelle.

12. Sherry Simon, *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*, Montréal, Fides, 2008, p. 141-142.



STEVE SAVAGE

Dead Serious
Un guide d'inconduite

Poser le problème, c'est trouver le poème. Poser la question de la poésie, c'est trouver la poésie. Suffit de s'attarder un peu aux mots, d'être un peu *littéral*, pour une fois. En français comme en anglais, le *poème* est dans le *problème*, et non l'inverse. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire, bêtement, que le problème n'est pas dans le poème. Il y a *débord*. La question, ma question, n'est pas la question du poème ni de sa traduction. Ma question est une question de vie ou de mort. Traduire un poème ne me pose aucun problème. Je fais ce que je veux, je fais ce que je peux. Dans les pages qui suivent, je veux montrer comment, depuis des années, je me *love* dans des langues étrangères et familières ; comment, depuis des années, j'essaie de me dégager de mes manières de poète et de traducteur. Poésie et traduction sont deux pratiques, supposent deux postures qui, chez moi, se rejoignent et se résument en un mot : *désinvolture*.

Le Papou sait que traduire, c'est *tourner*. Le Papou n'est pas seul à savoir — même mot en sumérien, en latin, en finnois. Le traducteur est un tourneur (« *a language turner* », dit David Bellos). La traduction, un tour. Ce n'est peut-être pas fortuit : au Moyen Âge, le mot désigne aussi le savoir-faire du poète. Moi, *désinvolte ?* Littéralement, qui *dé-roule*, qui *dé-tourne*. La clé est dans ce *dé-*, à la fois intensif et contraire. Si traduire

est tourner, traduire est transformer (« tourné en », *turned into*). Traduire, c'est détourner (le *dé-* intensif). Plus je tourne, mieux je traduis. Si traduire est tourner (*rouler, truquer, tromper, tricher*), la traduction n'est qu'un tour (*a trick*). Traduire, c'est détourner (le *dé-* contraire). Comme on dit défaire ou déjouer : ne plus jouer à l'effacé, au possédé, au traducteur-intermédiaire et médium et muet pris par une voix, par un esprit. Ni transmission de pensée, ni *mind-reading*, ni spiritisme, ni même télékinésie (où déplacer ne change rien, ne bouge rien) : rien ne se traduit comme par magie, par ce qui serait simple et seule opération de l'esprit. Plus je détourne, mieux je traduis.

❧

En 1996, il y a donc presque 20 ans, mes premiers poèmes sont publiés dans la revue *Estuaire*. Ils seront repris dans mon premier livre, *2 x 2*, qui paraît au Quartanier en 2003, et traduits une première fois en 2008 — par Erín Moure — pour une revue du pays de Galles (*Skäld*). Ils seront traduits, ces poèmes, une seconde fois en 2013 — par Oana Avasilichioaei —, pour une revue brooklinoise (*Aufgabe*).

En 1997, je prends pour ainsi dire ma retraite de l'enseignement de la littérature — après un an de métier (« pour avoir plus de temps pour écrire », pensais-je) — et arrive, un peu par hasard, dans le milieu de la traduction. Je serai d'abord relecteur, puis gestionnaire, coordonnateur, traducteur, réviseur, traducteur-réviseur… en voie de devenir ce qu'on appellera bientôt un « technicien langagier », c'est-à-dire encore et toujours un traducteur, mais un brin plus soumis à ce que l'on appelle les « outils d'aide à la traduction », et un brin moins bien payé, à n'en pas douter.

En 1999, je commence deux grands chantiers de traduction, soit : 1) une réécriture des *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski à partir de six traductions (dont la mienne),

version maniaque et bégayante où chaque idée, chaque énoncé sont constamment corrigés, reformulés, assénés, voire niés ; et 2) une translittération (où je traduis mais sans savoir, sans vouloir savoir un mot de la langue de la source) des *Variazioni belliche* d'Amelia Rosselli (Garzanti, 1964). Un extrait de ce travail se trouve dans *2 x 2 ;* un autre paraît en revue (*Action Poétique*, 2008). Ces versions sont dissemblables au possible parce qu'issues de *contemplations* de natures différentes. La première, tournée vers le texte et son auteure, installe une sorte de rapport amoureux ; la seconde, écrite au chevet de ma mère comateuse, mourante, tourne tout en élégies.

En 2002, je conçois *Contre les poètes*, un numéro de la revue *Entrelacs* où des auteurs sont invités à choisir un poème en langue étrangère et à en écrire un qui sera publié vis-à-vis. La consigne : tout sauf traduire. Se jouxtent ainsi, entre autres, Martine Audet et Gertrude Stein ; Gilles Cyr, Pierre Ouellet et Daniele Pieroni ; Jean-Marc Desgent et Giuseppe Conte. C'est là que je traduis Erín Moure une première fois, quelques pages de son livre *A frame of the Book / The Frame of a Book* (Anansi, 1999). La *traduction* (j'insiste…) sera reprise dans *2 x 2*.

En 2003, je publie dans la revue *Le Quartanier* « Définir est français », qui reprend une définition du *Robert* où les mots *pain* (« douleur », en anglais) et pain (« masse de pâte », en français) sont confondus. Ça donne, par exemple, un « pain physique » plutôt qu'une « douleur physique » ; « partager le pain de quelqu'un » plutôt que « partager la douleur de quelqu'un ». Suit une liste où sont tirés de six langues et six dictionnaires (allemand, japonais, italien, anglais, espagnol et portugais) les mots qui partagent leur graphie avec le français (le sens dans l'autre langue est mis, lui, entre parenthèses). Un extrait (allemand et japonais) :

> […] rein (pur) Rentier (renne) rot (rouge) Sache (chose) Sage (légende) sein (être) Sonne (soleil) Stock (bâton) Tank (citerne) Tiers (animaux) ai (love) aida (intervalle) an

> (proposition) chie (idée) dame (impossible) de (à) dorai (sec) gai (dommage) gin (argent) giron (controverse) go (langage) irai (requête) kaki (été) ma (espace) mai (danse) mare (rare) […]

En 2005, encore pour la revue *Le Quartanier,* je demande à Erín Moure des textes inédits et même des poèmes en français. Elle me donne ce qui deviendra *Little Theatres*, dont je traduis les notes attribuées à Elisa Sampedrín, sorte d'hétéronyme. En français, « Du même coup (une science-fiction rétrospectrale) », repiquage derridien ou *lipsynch* décalé avec voix empruntée, celle de María Balteira, poète portugaise du XI^e^ siècle. Dans ma traduction, je garde une trace de la désinvolture d'Erín, laissant plusieurs commentaires et restes de nos échanges, dont l'un s'ouvre sur un « Steve, Steve… » mi-amusé, mi-découragé.

Toujours en 2005, je publie mon deuxième livre, *mEat* (Le Quartanier) — qui est en fait deux livres, dont le second, *États, State*, est signé Dessavage. S'y trouvent de nombreux poèmes en anglais, versions, dérives, déviations des poèmes en français qui les précèdent, les accompagnent.

En 2007, pour un collectif intitulé *La table des matières* (Le Quartanier), Daniel Canty — après qu'une amie traductrice eût reculé, refusé de s'y casser les dents — me demande de tenter en français quelques pages d'*Eunoia* de Christian Bök, célèbre ouvrage (*best-seller !*) où le chapitre 1, qui s'appelle « Chapitre A », comprend des mots qui n'ont d'autres voyelles que le A, et ainsi de suite pour les chapitres E, I, O et U. Ma « solution » a pour titre le « Graphoflexe pansu ». J'y « bouffe » Bök en quelque sorte. C'est-à-dire que je reprends, par groupe de deux à quatre lettres, quelques lignes du texte source et l'intègre littéralement dans mon texte cible. Le lexique français se montre juste assez « accueillant » pour permettre l'opération :

> 1. *The scented dessert smells even sweeter when served ere the sweetness melts* […]

2. *Thes cent edde sser ts me ll se ve ns we et er wh* ense rv ed eret he sw ee tn essm el ts […]

3. Nul besoin de télépa*thes* pour lire mes pensées : suffit de se pencher sur cet exercice d'ex*cent*ricité, texte ouvert au *pied-de-*biche, qu'il a fallu concas*ser* — régalez-vous mo*ts*-croisistes — sans *mé*nage*me*nt, sans gaspi*ll*er […]

En 2009, pour un autre collectif au Quartanier intitulé *Le livre de chevet* (Erín Moure est dans ce livre et dans le précédent, traduite chaque fois par Daniel Canty), j'écris le « Sonoflexe ronflant » où l'expression *sound asleep* est décomposée en phonèmes qui s'entendent aussi en français (*sa, on, de, se, li, pe*) et qui me servent de matière première à la composition d'un nouveau texte et d'une pièce sonore :

> *Sa*c bron*ch*es gar*de* fi*xe* l'a*li*ment pèle-le (*pe*ler) pas*sa*ge façon cor*de* chas*se l'i*dée la cha*pe* en-deçà bien pro*fond* placi*de* la mas*se* s'incli*ne* s'écha*ppe* ça bâ*ton* accè*de* au *seu*il d'une *li*gne écha*ppe* l'impens*a*ble le bâ*ton* gra*de* a*xe* appli*c*able à couper (cou*pe*) mais gardé c'est bras*sa*ge actio*n* sacca*des* renvers*e*ment d'un accl*i*matable sto*p* […]

Encore en 2009, j'écris pour *Estuaire* « *Nordic Forraederi* » (« Une trahison nordique », en finnois) avec Google Translate. Le vers de Nelligan « Ma vitre est un jardin de givre » est ainsi traduit en une trentaine de langues, dérive d'une à l'autre, devient, par exemple, « Verre d'eau dans la crème glacée » (en arabe) et plus loin « Boire l'eau de vos yeux » (en bulgare) :

> Ma vitre est un jardin de givre (en français, devient…)
> Mon jardin est un verre de glace (en danois, devient…)
> Mon jardin, un verre de glace (en finnois, devient…)
> Mon jardin est un verre (en norvégien, devient…)
> avec de la glace
> Mon jardin de verre avec de la glace (en russe, devient…)
> Mon jardin de verre sur les rochers (en suédois, devient…)
> [...]





Toujours en 2009, je reprends la technique à l'occasion de ma première lecture en anglais, à la bibliothèque Atwater, avec M. NourbeSe Philip. Erín y est. (Je mentionne sa présence, ces détails, parfois ces coïncidences, parce que cela m'importe. Quand Erín est là, je n'ai plus l'impression que mes mots tombent dans l'oreille d'un sourd.) Je décline alors en une cinquantaine de langues, mais toujours en anglais, des traductions de «*The truth and nothing but the truth*» (Toute la vérité et rien que la vérité) — véritable *tongue twister* par surcroît.

En 2011, *Telephone*, revue brooklinoise de poésie et de traduction, m'invite à être le «sujet» de leur deuxième numéro. Je donne *Cache-cache*, dont je ne suis pas tout à fait l'auteur — le texte a été écrit avec Renée Gagnon — et qui n'est pas tout à fait texte, plutôt prétexte à performance pour voix et échantillonneurs. Vingt-trois poètes, dont Erín Moure, le traduiront.

En 2011, je participe au numéro suivant de la revue, qui se veut un hommage au poète brésilien Augusto de Campos. Le défi est grand : traduire l'un des inventeurs de la poésie «verbivocovisuelle» — un intraduisible s'il en est un. J'aborde la question, encore une fois, de façon plutôt littérale. Mon travail, simple acte de substitution — leurre ultime en traduction —, s'intitule *Translating Augusto de Campos*. J'y traduis le nom du poète, littéralement, remplaçant chacune de ses lettres par un mot ou un groupe de mots. La technique fait usage d'une table de correspondance multilingue fondée sur la fréquence, variable selon chaque langue (qui ont en commun l'alphabet latin), des lettres dans le lexique. (Voir ci-après un échantillon écrit pour ce numéro.)

En 2013, Erín Moure me demande deux textes à traduire. Un pour une revue de Colombie-Britannique (*The Capilano Review*) — elle prépare pour celle-ci une courte anthologie d'écrivains québécois et acadiens. Un autre pour une revue de San Francisco (*Eleven, Eleven*).

Je donne : 1) « Le son [nom] n° 7 – *Patience Worth* », la transcription de ce qu'« entend » un logiciel de reconnaissance vocale quand on lui dit quelque chose qu'il ne peut pas entendre, nommément un nom, ici lu en boucle une petite centaine de fois. (Dans la traduction d'Erín Moure, ma *Patience Worth* devient, par anagramme, *Inchoate Twerp*, quelque chose comme « Maudit fou »…). *Patience Worth* est le nom d'un esprit invoqué par une ménagère de Saint-Louis, Pearl Lenore Curran (1883-1937). En son nom, elle aurait transcrit des millions de mots, des romans entiers, de nombreux poèmes, une œuvre véritable :

> 1. *Patience Worth, Patience Worth, Patience Worth, Patience Worth Patience Worth, Patience Worth, Patience Worth, Patience Worth Patience* […]
>
> 2. Pêche. Ses fils soient réussis de soins très riches de soins je vois les choses. Les jeunes soient pêche. La Chine soit pêche. Je ne souhaite pas la plage pays. Page de soi que les chiens ne soient pas les chiens de soins dentaires et chinois. Peu près de chez soi les chiens de soins pour les chiens chaînes de soins chez elles soient vraies ses moindres plages seront moins. […]

Je donne : 2) « Miettes de Pam Dick », quelques pages d'une *mésadaptation* de *Delinquent* (Futurepoem, 2009) signé Mina Pam Dick, de la new-yorkaise Pam Dick — rencontrée à Brooklyn lors du lancement du deuxième numéro de *Telephone* —, aussi connue sous les noms de Traver Pam Dick, Nico Pam Dick, Gregoire Pam Dick, Jake Pam Dick, Hildebrand Pam Dick, et bien d'autres encore. À ma traduction qui souvent se perd jusqu'à en perdre son latin, Erín Moure répond par une traduction qui mêle allègrement *translation* et *travelogue*. (Voir ci-après un extrait du livre à paraître.)

À l'automne 2013, à l'occasion du lancement de *Petits Théâtres* de Daniel Canty — le premier livre d'Erín Moure

traduit en français (enfin !) —, quelques poètes se réunissent à la librairie le Port de tête afin d'en lire des extraits. Je choisis le lexique bilingue (français-galicien) qui se trouve à la toute fin du livre, m'astreint à de longs exercices, moins pour apprendre le galicien que pour apprendre à bien le prononcer, m'amuse aussi à délicatement dénaturer le lexique. En 2014, je ferai la recension du livre dans *Estuaire*. J'en profite pour tout relire Erín (même exigence quand je traduis, quand je critique) et me refaire une idée de ce qu'est traduire.

Le 17 octobre 2014, je participe à la lecture intégrale du roman *My Paris* de Gail Scott, un marathon de lecture organisé par l'Université Concordia en collaboration avec l'Université de Montréal. Je propose un exercice de bilinguisme étrange, *déplacé*, une performance, prenant la peine de lire, de dire en français tout ce qui pouvait se dire en français (le roman est déjà fortement contaminé par la langue de Molière). Ainsi, « *architecture* » devient « architecture », « *prostitution* » devient « prostitution », « *sentimental* » devient « sentimental », « *transport* » devient « transport », « *anecdotes* » devient « anecdotes », « *Paris* » devient « Paris »… Statistiquement : 5 pages lues, 206 mots « français », dont 88 (43 %) restent inaudibles en français sans mon grain de sel.

Le 23 octobre 2014, je lance *Nathalie* (Le Quartanier), une longue transcription de résultats de recherches faites sur Google. Je dis de ce livre que c'est une tentative ratée de ne pas faire de poésie. J'appelle cette tentative *onomagraphie* : l'histoire d'un nom plutôt que la vie d'une personne. *John Smith*, la version anglaise, devrait paraître en 2015.

Le jour même, je participe à un dialogue sur la traduction avec Erín Moure à l'occasion d'un colloque présenté par l'Académie des lettres du Québec. Le texte que vous avez sous les yeux, achevé le 28 février 2015, en est issu.

En traduction, on parle souvent de *transmission*. Je parle plutôt de *relation*, d'échange. En traduction, on parle souvent de *transfert*. Je parle plutôt de *transport* — comme on parle d'un

« transport amoureux ». Traduire, c'est aimer, puisque traduire, c'est tourner. Tourner : du bas allemand *lofen*, *lufen* : *rouler, enrouler, s'enrouler, se lover, lover.* Aimer.

En anglais, *frontière* se dit *border*. Je lis « border », en français. Je pense à « déborder » — comme on dit « déborder de joie », comme on « déborde une frontière ». *Débord.* Ça traduit presque le mot parfait d'Erín Moure pour dire traduire : « trans*e*lation ». *Translation* et *elation*. Traduction et enchantement.

Traduire Augusto de Campos (*to mean to name*)

Échantillon

Fr.	Angl.	All.	Lexique
e	e	e	tu dis
s	t	n	*move*
a	a	i	bouge
i	o	s	dis non!
t	i	r	Augusto
n	n	a	[le A]
r	s	t	[le U]
u	h	d	dis oui!
l	r	h	[le G]
o	d	u	[le U]
d	l	l	ta bouche bouge
c	c	c	[le S]
p	u	g	troue
m	m	m	[le T]
v	w	o	nomme ton nom
f	g	w	ton nom
g	p	k	[le O]
j	v	p	Augusto

Augusto [le U] bouge ta bouche bouge dis oui! dis non! [le U] tu dis bouge dis oui! [le O] dis oui! *move* Augusto [le U] ta bouche bouge tu dis [le S] bouge [le T] troue [le U] *move* / *move* [le G] bouge [le U] troue Augusto [le G] tu dis bouge troue ton nom troue [le U] *move* dis non! [le U] tu dis [le S] bouge [le T] [le O] dis non! [le U] / [le U] Augusto [le A] dis oui! troue bouge Augusto tu dis [le A] [le U] troue [le U] dis non! [le U] nomme ton nom dis oui! tu dis [le S] [le A] [le T] Augusto nomme ton nom dis non!

Mina Pam Dick, Traver Pam Dick, Nico Pam Dick et Gregoire Pam Dick

Extraits

Mina minée

23 h 11
Seul ou *lone*, l'anagramme de Noël.
23 h 02
Un Comte de Noël.
23 h 02
Comte est une coquille.
23 h 30
A Christmas Carol.
23 h 34
Caroline est le diminutif affectueux de Carole et de Carol.
23 h 36
Isidore Marie Auguste François Xavier Comte, père du Positivisme, fait la connaissance, en 1825, de Caroline Massin, une ancienne prostituée qu'il veut sortir de sa condition en lui donnant des cours de mathématiques. Après une grave crise

cérébrale — qu'il qualifie d'« épisode » —, Comte passe huit mois dans un sanatorium, dont il sort avec la mention NG (non guéri), puis se jette du haut du pont des Arts dans la Seine d'où il sort miraculeusement indemne, et guéri, selon toute vraisemblance.
23 h 56
Ô fée clochette, *Thinker Belle !*
23 h 57
Tourne la page.
23 h 58
Oups!
23 h 59
J'avais compris : « Fais table rase du passé. »

Pam et moi

Valérie sort
Prosaïque jusqu'au bout, elle sort de chez elle à cinq heures.

Halloween Parade
Variations, deviations. Pam Dick se déguise en Patti Smith cette année. *People as costumes. Words as costumes.* J'adore l'idée. J'adore aussi Lou Reed. Mais je préfère Lou Read, l'anagramme de *dear. He is Dear to me.* Il m'est Cher.

Chantons sous la pluie (lyrics for the hearing impaired)
Lire est l'homonyme de lyre. — Lyrique toi-même !

*Pam and me (désin*vulture*)*
Émoi : de l'ancien français *esmaier* (inquiéter), du bas latin *exmagare* (priver de force), du germanique *magan*. Pam maganée. Quand je parle, *Pam and me* sonne un peu comme Pam ennemie.

Born to be alive
Quand je parle, *true* sonne un peu comme trou ou troue. C'est l'anagramme de tuer.

Rien dans les mains
J'ai un trouble de la vision. Je suis astigmate, c'est-à-dire sans trou. Ça veut dire pas Sauveur. Tu me suis, Suiveur, en pure perte. Dans la version objective, je veux trouer. Dans la version subjective, je suis troué.

La prose est la prose est la prose
La prose est un escalier. Les vers te forcent plutôt à sauter par-dessus des trous. Dans le milieu, on parle d'enjambement (voire d'entrejambe — une blague de mauvais goût). Sur la route, il était écrit détour. Je pensais avoir suivi les indications, je me suis complètement perdu. Je suis dyslexique. Dans le mot carte, je lis le mot écart. Il faut ignorer l'accent pour que ça marche. Tu vois bien que je triche. La prose est bidirectionnelle, comme une porte. Dommage que le mot porte ne s'écrive pas plutôt portée, l'anagramme de Protée (de l'égyptien *Prouti*), le gardien des troupeaux de phoques de Poséidon, qui pouvait, lui, se métamorphoser en tout ce qu'il voulait.

Dingus
Wham bam thank you mam. (Beau oui.)

Deux associés, une cloche.
Ding! (*Ding*, c'est chose en allemand.)

Galileo Galilei
Le O, qui ressemble au zéro (0), est la marque du singulier. Le I, qui ressemble au un (1), est la marque du pluriel. Tu me fais tourner la tête, mon manège à moi, c'est toi.

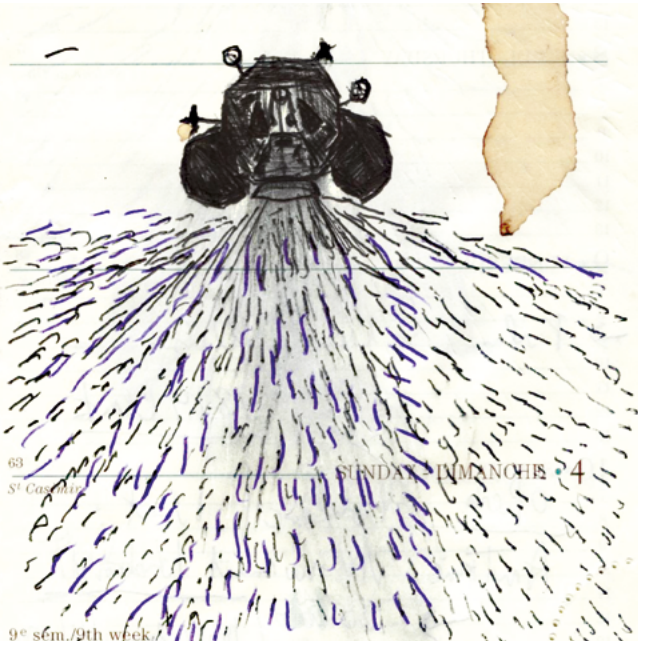
Pamanoïa
Je pressens le VAUTOUR dans AUTOUR. Je sens que le Monde approche. Circule, Monde! Je devrais être plus sociable, moins faire la morte. On arrêterait de me picorer les yeux!

Un voyant non-voyant
Deux serpents s'accouplaient dans la forêt. Tirésias les frappe d'un coup de bâton et se transforme en femme. Il le restera pendant sept années. La huitième, il redevient un homme. Il retourne sa veste, quoi. Tu vas payer de ta personne, vieux sage! Pour faire image, disons qu'on remplace ses lunettes par des télescopes. Essaie donc, toi, de marcher dans la rue ou de lire tes courriels avec des télescopes pour lunettes. Pauvre Tirésias! Dans *l'Homme qui en savait trop* (la version de 1956, pas celle de 1934), Doris Day chante *Que Sera, Sera* (*Arrivera ce qui arrivera*). Doris est un prénom féminin et masculin. *Day* veut dire jour. *I* sonne comme *eye*. J'ai un trouble de la vision.

Les cahiers de Pam
Voilà que je fais mes adieux à la métaphysique pour un métier manuel. Je me ferai coiffeur. — Mais je l'étais déjà! — Mais je ne pratiquais qu'une seule coupe. — Mais j'avais mon style à moi. Je pratiquais la « Coupe en quatre ». — Mais j'ai changé. — J'avais honte, je me suis repenti, je me suis corrigé. — Je me contenterai de faire des boucles, même si boucler veut dire coffrer, même si se la boucler veut dire se taire. — Je me contenterai de caresser doucement l'extérieur des têtes.

I got you Babel
Sonny s'appelait en fait Salvatore Bono. *Salvatore*, c'est-à-dire sauveur. Il se plaignait souvent de n'être pas né à la bonne époque. Il était dyslexique, confondait constamment *dude* et

dupe, s'est pété la gueule en ski. (Ne pas confondre avec Bono qui, lui, s'est pété la gueule en vélo.) Quand il chantait « I got you babe », Sonny voulait dire « je t'ai comprise, mon amour ». Mais Cher ne l'a jamais compris de cette façon. Combien de fois lui ai-je répété qu'elle se trompait. Voilà mon portrait du sauveur en pigeon. Pigeon crédule, si facilement dupe au jeu – et en amour !



ERÍN MOURE

Corps et langage
La réception du poème

Mon être est formé par mes lectures ; ma narration intérieure — qui reçoit ces lectures et qui me fait la personne que je suis — est donc multilingue, multiple, à chaque instant, au moment de chaque rencontre, même si la personne avec qui je parle ne le voit pas. Ainsi, les notions habituelles de trahison, de perte ou de déception qui s'appliquent à la traduction ne gouvernent pas ma pensée sur l'acte de traduire. Je préfère les notions de musique, de partage, d'écho, d'écoute ou de réception.

Le défi de la traduction de la poésie est de représenter dans une autre langue non seulement les nuances des sens activées par une lectrice qui lit ou récite le poème dans sa langue originale, mais aussi de transférer les jeux de langage et les pressions exercées sur la langue, ses limites, ses résonances culturelles, ainsi que le poids et les registres des mots du poème, afin de créer dans la traduction ce que j'appellerais le paysage sonore — le *soundscape* — du poème.

Bref, la traduction poétique est pour moi un engagement profond avec l'écrit, l'oral, l'oreille, l'ouïe, l'œil, et leur réverbération.

L'échange entre traductrice et poète a lieu entre corps et langage, et ce corps est déjà irrévocablement acculturé, marqué, blessé, changé par le langage. C'est seulement à travers le corps

qu'on peut recevoir un poème. Le corps traduit en lisant. Tout corps le fait, car la lecture même est traduction. Toute lecture, déjà et irrévocablement, est une traduction. En lisant, on ne duplique pas le texte de l'auteur, on le reçoit comme sien (même si on le rejette tout de suite après).

Ainsi, il n'y a pas de texte original comme tel, et on ne peut jamais assigner un sens complet ou entier à un texte donné. Le texte dit « original » est de l'encre sur du papier ou un ensemble de pixels sur un écran ; c'est un matériau mort qui exige le complément d'un corps humain afin d'être lu et de se faire poème.

Pour réussir la traduction d'un poème, la traductrice doit viser la connaissance la plus profonde et la plus large possible de la culture des lecteurs qui partagent et nourrissent la langue d'origine. Cette connaissance inclut la compréhension des accents, des sonorités, de l'étymologie, de l'histoire publique des lettres afin de repousser ou de contourner ses propres limites culturelles comme traductrice. Cela, dans le but d'offrir aux nouveaux lecteurs la possibilité d'une lecture qui s'approche le plus possible d'une lecture du poème dans sa culture d'origine. Il est important de reconnaître ici qu'il n'existe pas UNE culture ni UN lecteur d'origine. Jusqu'à un certain point, on tend à « inventer » cette lecture et cette personne, mais elles échappent constamment à nos définitions, qui ne sont que des distractions. Il faut plutôt connaître le plus possible comment vivent les gens dans une culture et dans une langue donnée ; comment ils se comportent comme des corps dans leur culture, afin de créer une version fidèle du poème pour la lectrice dans la langue et la culture de réception.

On peut discuter ou non avec le poète en faisant le travail de traduction. Je traduis souvent des poètes morts, impossibles à consulter ; je ne peux consulter que des lecteurs contemporains. Je traduis des poètes qui ne parlent pas

l'anglais, éloignés de la culture anglophone du Canada. Je peux poser des questions, mais m'éclairer sur le sens de leurs poèmes ne relève pas d'eux seuls, mais aussi de leurs lecteurs, dont moi. Le poète peut seulement me répondre en tant que lecteur assidu de ses textes. Prétendre autrement, c'est *mécomprendre* la position de l'écrivain, et inventer un « auteur » qui règle et limite le sens de ses textes.

Quant au jeu entre justesse et invention dans l'acte de traduire, la traductrice ne peut pas le « régler ». Même la justesse est une invention. Il faut connaître la poésie — l'ampleur de la poésie et des esthétiques — dans la langue de réception afin de décider où l'on peut situer le poème qu'on va traduire, afin d'inventer, et de choisir des mots, des phrases, des sons, dans la langue de réception qui captent et évoquent les résonances des mots du texte source. Entre deux langues, il n'y a pas d'équivalences, car le sens est culturel et réside *entre* les mots et non *dans* les mots. Il y a seulement des valences, des polyvalences, et peut-être des équilibres avec lesquels la traductrice peut jouer.

Quand il y a un dialogue fructueux entre poète et traductrice, la poète peut grandement contribuer à la traduction. Et il est vrai qu'un tel dialogue peut permettre à la poète une relecture critique de ses propres textes. Mais ce n'est ni une obligation ni un devoir pour la traductrice. Comme poète, je peux avouer que, oui, il y a toujours des lectures du texte qui se cachent de leur auteure. Parfois, dans le processus de traduction, sous l'œil d'un corps à part, celui du traducteur, je peux, en tant que poète, devenir consciente d'autres lectures possibles de mes textes. Il est vrai que les lectures d'une traductrice peuvent apporter des découvertes surprenantes, des effets textuels inaperçus, parfois même non voulus. Ainsi le poète, à travers la lecture du traducteur, peut arriver à une compréhension élargie de sa propre langue et de son poème.

Mais il peut aussi arriver que la poète rejette la lecture de la traductrice ! Il reste que ces échanges sont importants à bien des égards.

Finalement, un cas particulier ou deux, et un poète, pour souligner que, chaque fois, un poème à traduire demande des tactiques différentes. Il faut écouter le texte et ne pas réutiliser de vieilles stratégies sans prendre en considération les circonstances actuelles. Par exemple, traduire le poète Steve Savage, avec ses jeux de langue et ses échos, exige la *construction* d'un texte dans la langue de réception, car une traduction « normale » est impossible. Il faut inventer afin de verser non seulement les sens (vibratoires et contre-vibratoires) du texte, mais aussi la musique et l'humour dans la langue de réception. Voici un cas que l'on peut lire dans un numéro de la revue *Téléphone* (Brooklyn, 2011) consacré à Steve Savage, avec la participation de Renée Gagnon[1]. Ici, le texte rétif de Steve et de Renée existe dans environ vingt traductions, dont une signée Erín Moure. Avec les multiples traductions, une lectrice en langue anglaise peut mieux saisir la richesse du texte.

Traduire les poèmes de Steve Savage, c'est aussi accepter que la traductrice construise le texte, à partir du texte, et que le texte soit confronté sans complexes. En 2013, deux ans après *Téléphone*, une revue américaine de San Francisco, *Eleven Eleven*, a souhaité publier un poème de Steve Savage dans ma traduction. En réponse à cette demande, Steve m'envoie un texte qui est déjà une traduction ! Il ne me pas dit que c'est le cas, mais je devine... Je reconnais la main de la New-Yorkaise Pam Dick dans le texte de Steve. Quoi faire ? Traduire, bien sûr. Mais, dans ce cas, vous pourriez protester, il ne s'agit pas d'un texte de Steve ! Je réponds, mais qui l'a écrit sinon Steve ? Qui ? Steve Savage a écrit, a inventé cette traduction : il s'agit,

1. (http://distranslation.com/index.php?/2/).

oui, d'un texte de Steve. J'ai hésité, mais pas longtemps, car j'avais devant moi un texte à traduire ! Le résultat a paru en 2013 dans le numéro 15 de la revue (http://eleveneleven journal.com/issue-15/), avec la permission de Pam Dick, bien sûr.

Poèmes

Steve Savage

Miettes

de

Mina Pam Dick[2]

La compassion

Écoute, pigeon, je sais que tu t'ennuies et que tu as faim et que tu ne t'aimes pas. Je sais que tu te dandines dans une solitude poussiéreuse et emplumée, gloussant, inconsolable et outré parmi tes pairs. Je sais que tu voles parfois, mais que tu te contentes surtout d'espérer les miettes et les flaques de vomi. Transforme-toi ! Change ! Fais-toi, quoi, colombe ou moineau, mauvaise herbe, imprécation vigoureuse ! Tes apitoiements m'énervent ! (Cf. Auguste Comte, *De l'irritation et de la folie.*)

Le bien et le mal

La vieille Chinoise lit sa brochure en suédois. Nous sommes assises sur un banc. De l'espagnol arrive par bouffées au-dessus de nos têtes brunes coordonnées. Je te salue vieille Chinoise. J'ai mal aux fesses. On balaie des ordures mêlées de feuilles. J'ai les

2. Extrait de *Mina Pam Dick, Traver Pam Dick et Nico Pam Dick*. Avec la permission de Mina Pam Dick.

épaules bien droites et le sourire ambigu de Mona Lisa. La vieille Chinoise semble triste. Elle s'en va. C'est peut-être de ma faute, j'ai eu de mauvaises pensées. Voilà que je tue par mégarde un insecte entre les pages de mon cahier. Je dois faire pénitence. Une autre Chinoise, non loin, moins vieille, rit sous cape en chinois. Regarde les montagnes au loin, l'épicerie latino à l'avant-plan. Est-ce que loin veut dire plus, donc mieux? Un jour en forme de tache d'encre, hein Rorschach?

Traductions

Erín Moure

(in which part was infected by a banal conversation on a train, part by the revolt of the translator, and which ends with supper.)

Bits of Mina Pam Dick

Délinquante

by

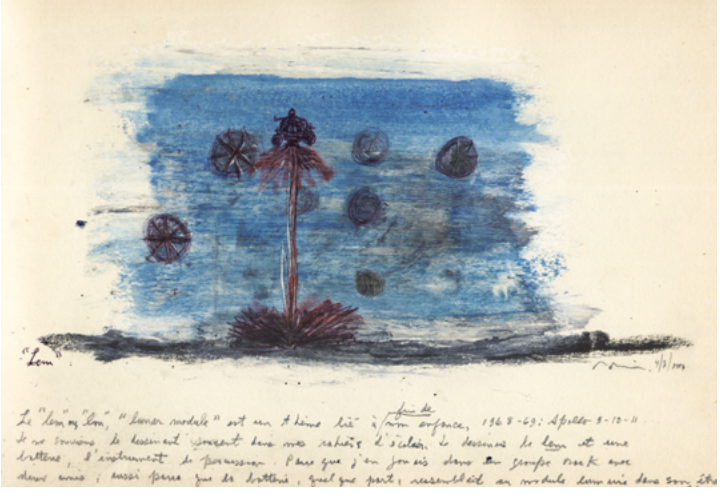
Steve Savage

Compassion

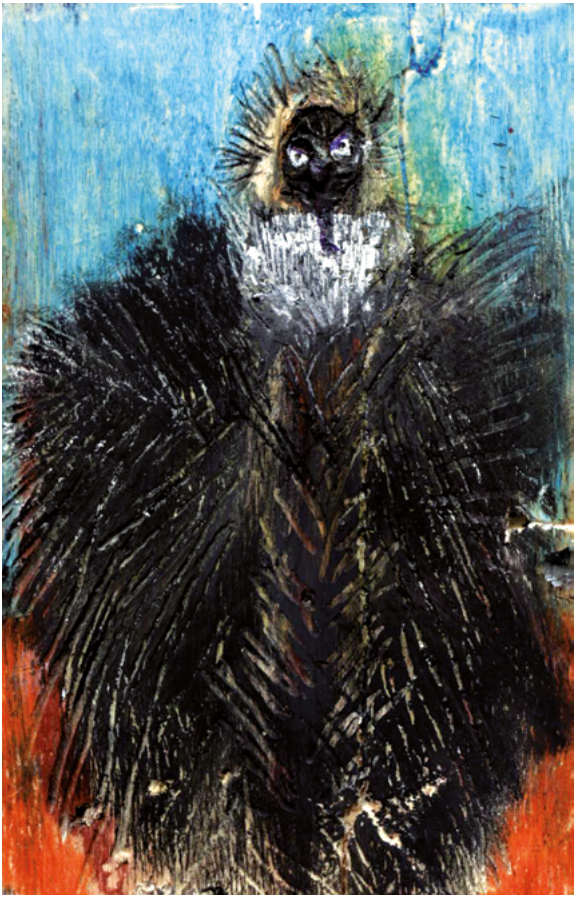
Listen, pigeon, I know you're bored and hungry and you don't like yourself. I know you hop in dust and feathered solitude, cooing, inconsolable and livid among your peers. I know you fly sometimes, but are happiest in a dream of crumbs and pools of vomit. Get a life! Change! Be, say, a dove or sparrow, a weedy plant, a furious imprecation! Your whining gets on my nerves! (Cf. Auguste Comte, *On Irritation and Insanity.)*

Good and Evil

The elderly Chinese lady reads her brochure in Swedish. We're on a train. Puffs of Spanish pass over our colour-coordinated brown heads. Hello, old Chinese lady. My butt hurts. They're picking up garbage before we leave. I have straight shoulders and the ambiguous smile of the Mona Lisa. The elderly lady seems sad. She's moving. Maybe it's my fault, I had grim thoughts. And now I squashed a bug by accident between the pages of my notebook. I'd better repent. Another elderly Chinese lady, nearby, younger, chuckles in Chinese (oh dear author, Chinese is a generality, are you sure you don't mean Cantonese or Putongua? Or Brazilian? Western hegemony here makes me ill at ease, love, your translator). Look at the mountains out there, behind the Latino grocery. Does out there mean more, thus better? A day in the form of an inkblot, dear Rorscharch? Do you have any brothers?



Le "Lem" ou "Lem", "homme modèle" est un thème lié à l'enfance, 1968-69: Apollo 8-10-11
Je me souviens le dessinais souvent dans mes cahiers d'écolier. Le dessinais le Lem et une
fusée, d'instrument de pénétration. Pense que j'en fais dans un groupe mark avec
deux amis ; aussi pense que la fusée, quelque partie, ressemblait au module Lem mais dans son état



GILLES CYR

La traduction, c'est encore autre chose

Je ne parlerai que de mes traductions du coréen. C'est une des langues dites agglutinantes. Dans le cas de l'adjectif et du verbe, en plaçant un petit élément (un infixe) à l'intérieur du mot, on en forme un nouveau. Au lieu de prépositions, le coréen utilise des postpositions : « maison devant », pour dire « devant la maison ». Il n'y a pas d'article, pas de genre aux noms, pas de majuscules et de minuscules. L'application du pluriel est facultative. Le verbe se place à la fin de la phrase. Des marqueurs annoncent le sujet et l'objet. Le sujet — en particulier « je » et « vous » — est souvent omis lorsque c'est clair dans le contexte.

Certaines des caractéristiques énumérées ci-dessus entrent en jeu plus que d'autres quand on traduit.

À quoi ressemble un poème coréen ? Exemple de traduction mot à mot d'un poème de Lee Seong-Bok :

> cantine à / repas du soir / acheté et mangé
> tardif et / bon marché / soir / vient
> inconnu / vent / soufflant / rue / glissant est
> bien-aimé(e), / vous / en face / de ruelle
> tout à coup / me / reconnaître / jusqu'à ce que
> je / fixe lieu / n'ai pas.

(Au lieu de *« repas du soir »*, Han Daekyun propose *« soir repas ».)*

Vers une traduction améliorée :

> J'ai pris le repas du soir à la cantine
> Il arrive le soir tardif et bon marché

> La rue où souffle le vent inconnu est glissante
> Jusqu'à ce que vous, ma bien-aimée,
> Vous me reconnaissiez tout à coup d'une ruelle en face
> Je n'ai pas de lieu fixe.

Autre exemple, avec deux vers. Traduction mot à mot :

> si nous souffrons la vie nous
> puisqu'elle aime.

(Han Daekyun propose « si nous souffrons / la vie nous aime puisque ».) C'est-à-dire :

> si nous souffrons
> c'est que la vie nous aime.

Inutile de préciser que je recevais une traduction très améliorée, et que pour moi le travail commençait là[1].

Je ne connais pas le coréen. J'ai fait ces traductions en collaboration avec Han Daekyun, professeur qui enseigne la poésie française dans une université coréenne. Il a traduit Victor Hugo, Arthur Rimbaud, Yves Bonnefoy, Gaston Miron et Anne Hébert. Nous avons publié ensemble trois volumes de traductions : *Une tombe au sommet,* de Cho Jungkwon, chez Circé, en France, en 2000, *Sous un poirier sauvage*, de Ko Un, chez le même éditeur, en 2004, et une anthologie, *Douze poètes coréens contemporains*, aux Éditions du Noroît, à Montréal, en 2005.

Notre première traduction paraît donc en 2000. En 2005 nous la relisons, pour choisir des passages en vue de l'anthologie. Et là, qu'est-ce que je vois ?

1. Voir No Mi Sug, « L'acheminement vers une traduction : l'exemple d'un recueil de poèmes de Lee Seong-Bok traduit du coréen en français [par No Mi Sug et Alain Génetiot] », communication au 2e congrès du Réseau Asie, Paris, 28-30 septembre 2005.

> Les fleurs aux mentons durs éclosent
> dans le vent épais de la poussière de sol.
>
> (*Une tombe au sommet*, p. 14.)

De la « poussière de sol »? Cela nous avait échappé. Pourtant, plusieurs personnes, au Québec et en France, avaient relu ! J'ai demandé à Han Daekyun de m'expliquer. J'ai alors appris que, dans la langue coréenne, il y a un mot différent pour chaque type de poussière : la poussière au sol, la poussière sur les livres, sur les vêtements, etc.

Notre réflexion nous a conduits à récrire le deuxième vers :

> Les fleurs aux mentons durs éclosent
> sous la poussière qu'un vent puissant soulève.
>
> (*Douze poètes coréens contemporains*, p. 83.)

En fait, tout est encore un peu plus compliqué. Dans un courriel du 14 mai 2005, Han Daekyun précisera. En Corée comme ailleurs, le terme « poussière » prend plutôt une connotation négative. Mais dans le cas de la « poussière de sol », la valeur peut être positive. Cette poussière peut rappeler le monde rural, un « paysage de la campagne, une nostalgie liée à ce paysage, qui est plus proche du naturel et du primitif, loin de la civilisation moderne ».

Et puis il y a les titres. Le livre de Lee Seong-Bok a pour titre *Namhae Gumsan*. Ce titre reprend celui d'un des poèmes du livre. Traduction littérale : *La montagne de soie de la mer du sud*. Les traducteurs et l'éditeur ont vu que ces compléments de noms en cascade ne sont pas du plus bel effet, et leur choix s'est reporté sur le titre d'un autre poème, qui passe bien en français : *Des choses qui viennent après la douleur*.

Quant à nous, le titre original, en un seul mot, *Sanjongmyogi*, ne nous a pas donné trop de mal : nous l'avons rendu par *Une tombe au sommet*.

C'est parfois plus difficile. Au moment d'écrire la notice sur le poète, nous avons voulu traduire les titres de ses autres livres. Le premier, paru en 1977, s'intitule, selon le mot à mot, *Sept formes de cœur qui regardent la pluie*. Pourquoi « Sept » ? Peut-être parce que le livre contient sept parties. Mais des « formes de cœur », qu'est-ce que c'est ? Des Coréens, dans un ouvrage paru en anglais en Corée, probablement avec l'aide de traducteurs de langue anglaise, avaient proposé, en 1996, le titre *Seven Forms of Mind Viewing the Rain*. Or, comme on sait, depuis Blaise Pascal, esprit (*mind*) s'oppose à cœur, dans nos contrées… Nous avons remis à l'éditeur *Sept sentiments devant la pluie*. En 2012, dans la revue de Michel Deguy, *Po&sie*, qui présente un numéro sur la poésie coréenne (n° 139-140), on lira dans une notice : *Sept manières de contempler la pluie*.

Notre deuxième poète, Ko Un, est né en 1933. *Sous un poirier sauvage* présente un choix de poèmes allant de 1960 à 2002.

La distinction masculin/féminin n'étant pas inscrite dans le vocabulaire coréen, il peut arriver qu'on s'interroge sur l'identité des protagonistes. Dans le poème « Pour fêter le travail », on rencontre un « je » (celui du poète, mettons, pour simplifier), un « tu »… et un cheval. On aimerait connaître les relations qu'entretiennent ces trois personnages.

Début et fin du poème, dans notre première version.

Début :

> Quelle sueur ! j'ai peur
> je considère un ciel qui ne cesse de crier
> derrière de beaux nuages

je t'attendais tout l'automne.

Fin :

un soir le cheval revient des champs et dit
« je mourrai dans trois ans »

je t'attendais tout l'automne
au pays des étoiles retrouverai-je notre village?

cette nuit je dormirai avec toi dans l'écurie.

On voit tout de suite que l'imparfait, « je t'attendais », ne va pas. Dommage : ce temps de verbe, ne comportant pas la marque du genre grammatical, offre l'avantage de conserver le flou expressif de l'original. J'ai proposé le passé composé : « je t'ai attendu tout l'automne ». Ce qui nous a conduits immédiatement à une petite interrogation : masculin ou féminin à « attendu » ? Han Daekyun, regrettant sans doute que le riche indéfini de l'original ne puisse être conservé, a tranché : ce sera le féminin, « attendue ».

Puis nous nous sommes demandé si nous pourrions réinjecter, quelque part, un peu d'indéfini. Nous avons alors enlevé « avec toi ». Le poème se termine désormais ainsi :

je t'ai attendue tout l'automne
au pays des étoiles retrouverai-je notre village?

cette nuit je dormirai dans l'écurie

Si la langue coréenne omet des éléments essentiels en français, en revanche elle aime beaucoup plus que la nôtre détailler l'action.

Première version du poème « Automne » :

À chaque gare de province que je quittais après être
descendu du train
les fleurs de cosmos, dans ma toux, s'épanouissaient.

En français, on sent le truisme. Pourquoi préciser qu'on va quitter la gare, après être descendu du train ? Normalement, quand on descend d'un train, si ce n'est pas pour en prendre

un autre, on ne s'attarde pas à la gare, on quitte la gare. Nous avons biffé « que je quittais ».

Traduction modifiée :

> À chaque gare de province je descendais du train,
> les fleurs de cosmos, dans ma toux, s'épanouissaient.

La question du titre, à nouveau. Traduction mot à mot du titre d'un livre de Ko Un, paru en 2002 : *La poésie que j'ai laissée derrière moi.*

Qu'est-ce à dire ? Ko Un évoquerait-il la longue liste de ses livres de poésie ? Pas du tout. Laisserait-il entendre qu'il en a terminé avec elle ? Pas davantage. S'il existe quelqu'un qui ne dételle jamais, c'est bien Ko Un. Alors, quoi ? Après discussion, nous avons retenu la formulation suivante : *Des poèmes, des regrets.*

À propos de ce terme, « regret », il faudrait dire un mot de la notion de *han*. Je cite René Barbier, professeur à l'Université Paris 8, qui anime *Le Journal des chercheurs* sur Internet : « Le *han* est particulier à la culture coréenne. Il est très difficile, pour un étranger, de comprendre l'intensité de ce sentiment fait d'un étrange mélange de nostalgie, de mélancolie, de tragique, de souffrance intériorisée, de sens de l'injustice[2]. » Martine Prost écrit à son tour que le *han* « désigne un état psychique douloureux où se mêlent chagrin, affliction, mélancolie, nostalgie, manque, insatisfaction, désespoir, détresse, souffrance, regret, attachement, impatience, oppression, jalousie, ressentiment, lamentation, frustration, acédie... […] C'est une souffrance psychique dont on sait localiser la source mais sur laquelle on n'a aucune prise, un état contre lequel on ne peut rien parce qu'on n'a pas les moyens ni la force d'agir sur lui. […] C'est se sentir victime sans espoir de retour, de changement, de

2. (www.barbier-rd.nom.fr/journal/spip.php?article581.)

réparation ou de compensation, et se révolter intérieurement[3]». Han Daekyun nuance : « Ce sentiment […] s'accompagne toujours d'espérance refoulée ou, dans certaines situations, de gaité déguisée[4]. »

De notre anthologie, je prélève une page de Kim Seung-Hee, née en 1952. C'est l'une des poètes coréennes les plus en vue. Je n'aborde pas les problèmes particuliers, que nous avons dû surmonter, comme toujours. Je lis un poème, « Comme on sent bien le mur », publié en 1991. Il emprunte le motif du mur de Berlin.

« Ne vous appuyez pas contre le mur !
faites-lui face ! »
ces mots semblent venir de derrière
mais je m'appuie quand même
je reste là
j'y suis bien

le jour de la chute du mur de Berlin
un jeune homme
dans la paroi près de la porte de Brandebourg
frappait
avec un petit marteau

pourquoi trouer encore
un mur déjà ouvert ?
« parce que dans ce mur je veux faire
mon propre trou
parce que je veux montrer au monde

3. Martine Prost, *Scènes de vie en Corée : un essai d'interprétation*, Paris, L'Asiathèque, Maison des Langues du Monde, 2011, p. 223, 226 et 227.
4. Han Daekyun, « Un autre visage de Gaston Miron, *L'homme rapaillé* à la lumière de la poétique du *han* et de la *nunim* », *Études de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises, n° 85, 15 mars 2011, p. 79.

que le mur tombe quand chacun
travaille à son trou »
m'a-t-il répondu

je crois désormais que le mur
est devenu une partie de moi-même
je me suis appuyée si longtemps contre lui
nous nous appuyons contre le mur, côte à côte
des yeux nous suivons
les papiers gras qui s'éparpillent au vent
sur le boulevard
nos colonnes vertébrales mollissent
nos dos vont-ils se trouer ?

durant tous ces jours je reste
dans la dépendance du mur
j'appuie mon dos contre le mur
je ne vois pas le mur
le mur est peut-être très loin

non, je crois qu'il n'existe plus

Han Daekyun a écrit dans la notice que le mur « symbolise peut-être le corps ». Il m'arrive de penser que, pour les Coréens, qui vivent dans un pays divisé, le mur pourrait être à la fois une métaphore et plus qu'une métaphore.

Je me sens proche de la position d'un Theodore Zeldin, historien et sociologue britannique qui, de passage à Montréal en 1995, déclarait : « Pour moi, la solution au Québec, c'est d'importer des idées de partout et d'avoir des relations avec de nombreux autres peuples[5]. » Justement, je vais partout —

5. *Le Devoir*, 9 janvier 1995.

ceci entre nous, n'est-ce pas? Je n'ai pas de relations avec autant de nations que je le souhaiterais, mais j'ai commencé à entrevoir l'univers coréen. Han Daekyun, de son côté, a découvert le Québec. Il aime. Ce serait à lui d'en parler. Il m'a dit combien, selon lui, les Québécois et les Coréens se ressemblent, par une certaine joie de vivre, un certain rire.

Nous restons différents. Mes ancêtres sont français, voire gaulois, et j'ai au moins une aïeule micmaque. Alors que l'origine des Coréens se situerait dans la haute Asie, terre chamanique, avec ses tambours, entre autres, tambours qu'on retrouve aujourd'hui encore chez les poètes que j'ai traduits.

Nous nous rencontrons en 1997. Han Daekyun et moi commençons alors ces traductions. C'est rude. C'est bien. On ne s'ennuie jamais.





DANIELE PIERONI

Petit bestiaire

Traduit de l'italien par Gilles Cyr

Le polype glisse dans l'eau
la vitre est un voile d'air
l'eau une robe vivante.

Pichet napperon sur le piano
une mouche vole bas.
Écarte les rideaux, ouvre la fenêtre.

Dans la mer claire qui ondule
la méduse nage lentement
habit laissé sur le rivage.

Vois-le tu trembleras
le casoar tueur
bien muni et à bout portant.

Le merle noir tournoie
bec jaune, cœur impénétrable
tôt ou tard une taloche volera.

Patte souple, queue enjouée
cours, cours félin agile
le jeu appelle la chance.

Les étourneaux

Regard tendu les yeux écarquillés
quand dans le ciel s'égaillent les étourneaux
plus qu'aux oiseaux ils font penser à un essaim
d'abeilles folles ou surmenées
mais ici convulsions et outrances
font des cérémonies délicates, mystérieuses
il ne me reste plus qu'à échapper aux excréments
pour me sentir ensorcelé, pas trop trahi.





LISA CARDUCCI

Vocabulaire

(de *A* à *E*)

Absence
ce qui arrive
quand quelqu'un n'arrive pas

Acupuncture
tauromachie chinoise

Adolescence
hésitation entre se tourner vers
ou contre l'autre sexe

Adrénaline
stabilisateur entre
un incendie et une meute de loups

Âge
tentative de fixer le temps
entre question et réponse

Aimer
avoir faim
avec le cœur

Aimer
jeter un nid (*i*)
à la mer

Amélioration
passage d'une imperfection
à une autre

Amour
liquide volatil
qui parcourt des artères à sens unique

Analphabète
qui ne mange pas
de soupe aux lettres

Analphabète
qui n'ouvre jamais
sa boîte aux lettres

Ange
pas volage ni voleur
pas volatile ni volatil

Aptitude
talent qui a suivi
une formation

Argent
maladie que les pauvres
attraperaient volontiers

Art
résidu du divin
quand l'homme devient dieu

Athée
celui qui préfère le café
au thé

Autonomie
parler encore
quand l'autre se tait

Autorité
imposer le silence à l'autre
et parler à sa place

Avenir
pessimiste : cul-de-sac du présent
optimiste : remède au présent

Avion
véhicule en suspension
dans l'attente d'un aéroport
(Vous saviez que la Terre tourne, non ?)

Baiser
poignée de main
qu'on donne avec les lèvres

Banane
forme de la lune
une fois par mois

Bar
siège de l'internet
décaféiné

Besoin
le riche le contente
le pauvre s'en contente

Bien-être
société ou époque
où personne n'est à l'aise

Bonheur
état dépourvu
de malheurs excessifs

Cannibale
celui qui joue au baseball
avec une canne

Caprice
autonomie
d'un enfant

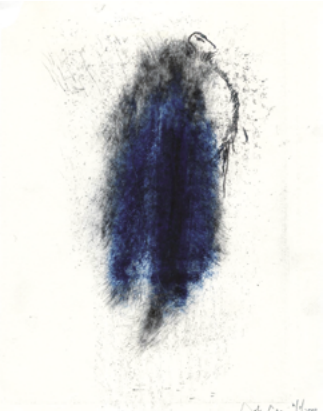
Cerveau
ordinateur des pauvres
sans virus ni pannes

Chanson
évènement qui ne se produit
qu'en présence d'oreilles

Chaussure
couvre-chaussette
aussi appelée soulier

Cinéma
confrontation de regards
sur une même vision

Clé
clef qui a perdu
son eff-icacité

























Compassion
grimace sucrée
de l'hypocrisie

Condom
place publique
pour spermatozoïdes agoraphobes

Confusion
cent étés sans tête s'entêtent à téter

Constipation
remettre à demain
ce qu'on pourrait faire aujourd'hui

Contrefaçon
Il faut battre son père
quand il est « chaud »

Couple
deux individus unis
par la même solitude

Courriel
mél français
passé chez un esthéticien québécois

Critique (la)
broderie
sur une œuvre

Critique (le)
parasite
qui s'écoute parler

Culture
en a qui en réclame
en manque qui s'en réclame

Définition
des mots qui parlent
d'autrui

Définition
ce qu'on essaie d'apprendre
sur ce qu'on ignore

Démocratie
droit de faire
ce qu'on est obligé de faire

Dépenser
Cesser de penser

Désespoir
parasite qui porte
l'espoir à sa ruine

Devoir
ce à quoi les autres sont tenus
envers nous

Diamant
symbole qui survit
au désastre conjugal

Diète
terme désignant une opération
reportée au lendemain

Discuter
voie qui amène
à se disputer

Disparition
pages cornées de l'existence
des autres

Divorce
parasite du mariage
qu'on essaie de mater

Divorce
retour de marchandise
sans remboursement

Douleur
overdose de joie

Duo
un duel
en-chanté

Écrire
donner la parole
au silence

Égocentrique
petit point noir
autour duquel gravite l'univers

Erreur
monopole et privilège
de celui qui agit

Été
envahissement du ciel
par les arbres

Été
saison jamais présente
a, aura ou avait été

Éternuement
presque éternel
et tout à fait nu

Étiquette
invention sadomasochiste
qui pique le haut du dos

Euphémisme (londonien)
sortir avec « an umbrella »
au cas où il ne pleuvrait pas

Existence
vidéocassette
sans *rewind*



MONIQUE DELAND

Les affluents domestiques du grand fleuve
sur Paul Chanel Malenfant

Paul Chanel Malenfant écrit, quel que soit le créneau littéraire adopté, dans une langue qui paraît *naturellement poétique.* Peu importe la présence du mot « récit » qui figure sur la page de garde intérieure de *Toujours jamais*[1]. Que le travail s'engage sur les chemins touffus du récit, qu'il emprunte la forme éclatée du fragment ou qu'il vogue au gré de la longue prose, certaines caractéristiques de l'écriture de Malenfant se manifestent avec suffisamment de puissance pour que prenne racine l'essentiel de ce qui fait un poème. L'abondance des images, l'acuité du regard, le soin accordé au détail (dans la narration des faits comme dans la mise en forme du texte), la précision du décor planté, l'omniprésence des sensations et la vitalité de leur transcription dans le langage, l'ample lecture des choses qui dépasse l'immédiateté du contexte, l'indéfectible netteté de l'expression et l'habile avancée qui va droit au cœur de l'émotion participent entre autres de cette façon personnelle et magnifiquement juste qu'a le poète d'aborder les mondes du réel et de l'écriture.

Toujours jamais nous place de force devant l'idée de la mort. Et ça se fait très vite. Les deux percutants exergues de Virginia

1. Montréal, l'Hexagone, 2014.

Woolf et de Gabrielle Roy nous en parlent comme d'une réalité omniprésente dont l'ubiquité avale tout le reste. Le texte commence par un « Prologue » (à l'ancienne) qui surprend dès les premiers mots, avec un ton on ne peut plus apocalyptique, savamment mesuré, dû à divers éléments formels, dont le recours à un temps de verbe qui se fait plutôt rare dans la poésie actuelle : « Un vent de dérive souffla sur ce pays. » Ensuite, l'ampleur du désastre nous est communiquée à travers l'énumération des territoires atteints : « de l'île Verte aux îles du Bic et jusqu'à l'île Saint-Barnabé, de Pointe-au-Père jusqu'à Sainte-Luce-sur-Mer et ainsi, jusque vers la Gaspésie ».

À ce stade, après une petite centaine de mots, on est déjà gagné par une vive impression de monumentalité. Mais celle-ci ne nous arrive pas par le seul biais des précisions géographiques et du temps de verbe utilisé. De la même manière qu'on accède au texte à travers la voix d'un personnage (hors champ) qui parle au passé simple comme s'il chevauchait toutes les temporalités à la fois, on y pénètre par le biais d'un œil qu'on pourrait dire céleste, capable de se poser sur tous les lieux à la fois. Le regard, la voix et le style du poète travaillent de concert pour créer un temps hors du temps et un lieu hors du lieu qui, pour peu, donnerait à penser que c'est Dieu lui-même qui fait la narration. Une espèce d'atmosphère biblique est d'emblée mise en place, et elle se confirme dans la chute d'une longue première phrase : « [...] le monde du Bas-du-Fleuve fut bouleversé par un courant d'air fou qui renversa toutes choses », en référence à cet impressionnant événement qui fut vécu de façon dramatique par plusieurs habitants du Bas-du-Fleuve en décembre 2010, lors de l'épisode des grandes marées.

Jamais n'a-t-on vu Paul Chanel Malenfant prendre autant de liberté par rapport à la forme. C'est un peu comme si ce fleuve soudainement ensauvagé avait imposé son désordre ou son débordement au mouvement de l'écriture, jusqu'à

contaminer l'organisation intime de la parole du poète. Au fil des pages de *Toujours jamais*, la phrase longue côtoie aussi bien le fragment en prose que le poème en vers, les italiques se frottent aux signes mathématiques (+, =) et aux symboles ($, ♂, ✝), il y a des interlignes irréguliers, des espaces inconstantes entre les lettres, des lettres isolées et redoublées, des phrases non complétées, des répétitions de syntagmes comme dans les ritournelles, des alignements de mots ou de prénoms en colonnes étroites justifiées au centre ou entassées à gauche, des dialogues avec tirets, des listes avec tirets, de nombreux points de suspension, des poèmes qui commencent au milieu de la page, des mots en anglais, d'autres en latin ou en allemand, et d'autres encore écrits dans l'alphabet grec.

Même largesse sur le plan du contenu. Références sont faites à une quarantaine d'auteurs différents[2] (dont ceux de la Bible, justement, qui constituent la première entrée et possèdent le plus grand nombre d'occurrences répertoriées). L'entrelacs de textes inventés/empruntés qui en résulte est tissé de façon à ce que les sources ne soient pas toujours facilement identifiables. Malenfant choisit plutôt de démêler les écheveaux en dehors du tissu du texte afin qu'il conserve son caractère résolument inclusif, métissé et polymorphe. Ce n'est qu'à la toute fin du livre que l'auteur vient y mettre de l'ordre, dans le contexte d'une page spéciale où apparaît une liste de noms sous l'énoncé « Sont conviés à ce livre ». On y retrouvera certains auteurs qui ont fait leur marque dans le registre du catastrophisme, comme Sénèque le suicidé (dit Le Tragique) ou Lautréamont, parmi les plus notoires, et d'autres

2. Tous pêle-mêle, eux aussi comme après le passage des grandes marées : philosophes, poètes, romanciers, philologues, historiens et théoriciens de la littérature, de nationalité française, québécoise, anglaise, japonaise, argentine, allemande, hollandaise, africaine du sud, espagnole, chinoise, des vieux et des jeunes, des vivants et des morts, de l'Antiquité à aujourd'hui, en passant par l'incontournable siècle des Lumières.

qui auront tenté, en dépit des horreurs vécues, d'apprivoiser la sérénité, comme René Guy Cadou ou Gao Xingjian. Tout ça dans un beau grand fatras intertextuel, désinvolte et convivial, qui donne naissance à une espèce de présent atemporel, émergeant pourtant d'un moment inscrit très précisément sur le grand fleuve du temps :

> Il était sept heures dans la maison de Pointe-au-Père, l'horloge, dans le corridor, venait de sonner sept coups assourdis par la touffeur des fougères. C'était là du temps absolu, sans suite logique ni nécessité, un temps sans événements fait du battement alternatif entre des moments fragiles[3] et des instants aigus. Un temps sans passé ni avenir coïncidant, palimpseste, avec la pensée immémoriale des personnages ici rassemblés.

Le prologue terminé, le texte s'ouvre bel et bien sur un récit qui fait évoluer des personnages, tous dûment prénommés et situés dans des temps et des lieux arrêtés. La fougue du prologue aura donc moins servi à annoncer le thème des grandes marées, comme s'il allait constituer le principal sujet du livre, qu'à donner une impulsion au texte, une direction, un élan qui servent de vecteurs d'intensité à ce qui suivra. En vérité, cette intensité est directement reliée à la vie des personnages qui vont, viennent et reviennent au présent de l'écriture en transitant par une mémoire qui n'a rien oublié de ces « scènes d'origine » — souvent au sens psychanalytique du terme — qui jaillissent d'une page à l'autre comme autant de marées puissantes et incontrôlables. Et le lecteur reconnaîtra les principaux thèmes qui depuis toujours hantent le travail de Paul Chanel Malenfant : la mémoire et la famille, entre autres « ombres portées » (p. 35), silhouettes disparues et deuils douloureux.

---

3. Ces *moments fragiles* que l'on doit à Jacques Brault sont un bon exemple des emprunts non identifiés, mais seulement mis en italiques.

L'histoire se passe dans le Bas-du-Fleuve ; elle met en scène des protagonistes qui appartiennent à l'aristocratie ; et elle parle des us et coutumes liés à une époque révolue. Ces trois aspects de la narration (lieu, action, temps) s'associent et s'harmonisent pour donner au lecteur une triple impression d'éloignement. Mais celle-ci est d'emblée contrebalancée par la mise au jour de l'intime et toute proche vérité sexuelle des principaux personnages. Un double voile est ainsi levé sur « quelque chose de tendu, de crispé, dans le corps de l'homme la tension d'un sexe d'homme », de même que sur « cette pesanteur de peau [d'une femme] qui lui appartient encore mais dont elle sent qu'elle est sur le point de l'abandonner : pour le délire des violences qui hurlent dans les journaux, pour le fracas des armes qui s'exaspère dans la tête des hommes ». Les deux réalités, masculine et féminine, paraissent difficilement conciliables dans le contexte de l'acte d'amour. « Blue pensa aux caresses du docteur [son mari] qui, même lorsqu'il s'appliquait à la douceur, semblaient prises d'impatience, d'une exaspération retenue comme si sa peau d'homme se sentait menacée par quelque imprévisible violence du monde. » Ce différend fondamental s'ajoute au tableau d'une situation déjà pétrie de contradictions, « Mange-moi, dévore-moi... Tu me tues, tu me fais du bien », et complexifie la question du désir qui paraît toujours inavouable, sans compter que son actualisation au grand jour n'est *jamais* que partielle ou *toujours* décevante sur le plan amoureux. L'irrésolution de cette tension sexuelle, qui tourne autour de tout ce « qui vous réchauffe de l'intérieur et qui vous déchire violemment le cœur en même temps », est suffisamment centrale dans le récit pour s'imposer dans la dyade évoquée par le titre : *Toujours jamais*.

On est ici dans l'univers intérieur des appels du corps, des « flux et reflux de la matière charnelle », de ses images et

















de ses sensations, lenteurs, touffeurs, éclairages du rêve et autres sensualités. Le livre est conçu comme un scénario de film divisé en plans séquences. Différents tableaux se succèdent — chaque poème porte un titre et dépasse rarement la longueur de la page qui lui est assignée —, alors que le lecteur va de l'univers mental d'un personnage à celui d'un autre, délaissant celui-ci pour mieux revenir à celui-là. Les « confidences même de la pensée », les souvenirs, la vie cachée, les secrets de famille, les pulsions, l'effritement des séductions, les angoisses et questionnements existentiels jamais formulés à voix haute, les trous de mémoire, l'âme, la peur de la mort, l'étrange sensation d'éloignement par rapport à soi, l'éternité et les doutes identitaires font partie des thématiques abordées, avec en filigrane constant les terribles dérives du temps qui ne cesse de nous perdre à « l'usure lente des choses », en changeant constamment de nom : « demain est un nouveau jour sera. Le passé était est aujourd'hui. Ce qui est maintenant est sera alors demain comme maintenant était le passé hier. »

Le livre comprend trois parties — « Sur le fleuve », « Avant la fin du monde » et « Leçon de ténèbres » —, qui cumulent près d'une centaine de poèmes. Le début de la seconde partie reprend le ton du prologue, avec son passé simple, sa vision grand angle, sa saveur d'absolu et le thème des grandes marées. Elle commence par : « Tous, hommes et femmes et bêtes, furent emportés par le cycle de l'éternel retour. Les âmes errèrent dans l'infini, en ce non-lieu où temps et espace sont abolis. » Et on lit plus loin :

> Au fil des mois, des semaines, des jours et des heures anéantis, le fleuve infiltré partout, suintait sous les seuils des portes, sous les carpettes et les tapis, sous les matelas, il s'immisçait dans les serrures, les penderies et jusque dans les nœuds du bois des chambres de cèdre. La maison de Pointe-au-Père était devenue un bateau d'eau, de sel, de sable. (p. 77)

Le désordre causé par un fleuve sorti de ses gonds continue de permettre le surgissement des événements qui appartiennent à la mémoire. Dans l'espace imaginaire d'une maison désormais inondée où « les choses ternissent [...] envahies par l'humidité et le vert-de-gris », reviennent les personnages de la première partie. Les niveaux de réel (temps et lieux) n'ont pas fini de s'entremêler et la situation de s'aggraver, puisqu'à ce cataclysme naturel s'ajoute le grand marasme de la guerre d'où les « soldats reviennent [...] avec des moignons de bras », tandis que « l'on retrouve des obus sur les bords du fleuve ». L'atmosphère apocalyptique ne nous a pas quittés. On se rend d'ailleurs de temps à autre à Paris (les parents y sont allés en voyage de noces), où les militaires en uniformes kaki promènent leur désœuvrement, depuis la fin de la guerre. Comme si le torrent des souvenirs était trop puissant pour que l'on n'y revienne pas, on y revient.

Le désir sexuel est omniprésent. Et il est porteur d'une charge symbolique qui le dépasse largement : « Par la faveur des roses sauvages qui s'ouvrent sous nos ventres, nous apprenons l'éternité du fleuve, son origine et la beauté du monde. » C'est à partir de cette image du fleuve (qui devient la puissante métaphore de toute vie comme celle du temps qui passe — avec la traditionnelle image d'Héraclite —, berceau des nombreux désastres et miroir des drames familiaux) que seront posées les questions existentielles qui s'imposent à l'esprit : Que reste-t-il de tout ça, de toute cette mémoire en lambeaux qui dérive avec cette eau qui la porte et la conduit, en s'emmêlant à ce qui « sera alors demain comme maintenant était le passé hier » ? Rien.

> La mémoire du fleuve emporte tout sur son passage. Masses de roc plantées d'oiseaux. Ligne pointillée des pluviers gris sur le sable gris. Gisent sur la plage, absurdes, un bois de grève en forme de boomerang, une bouteille au goulot cassé. L'émiettement du monde. / *Qu'y a-t-il donc derrière la ligne de l'horizon ? [...] Où va l'avenir entre les vagues qui*

> *vacillent et sans cesse reviennent à leur sillage des vagues ?* / Une attente dans l'attente s'éternise.

Dans ces noires profondeurs, chacun demeure invisible aux yeux des autres, aux prises avec l'indicible poids des mémoires qui ne s'effacent pas plus qu'elles ne se partagent : « Personne n'entend le sanglot de celle qui se souvient des jours où les Allemands sont entrés dans Paris. »

La troisième partie « Leçon de ténèbres » fait la synthèse. Comme le reste du livre, elle tourne autour des images de la mort : un « crâne lisse, couleur de chair et d'os [...] un hameçon d'étain ♂ [...] tombeau d'acajou avec ses poignées dorées », et autres requiem à venir. « Peu à peu, les personnages du LIVRE se rapprochent de leur âme, ils viennent, entre les pages blanches, à la rencontre de cette âme qu'ils ont, toute leur vie durant, sans savoir pourquoi ni comment, dévorée à pleines dents. » « Tout se confond, se dédouble, se trouble dans une inquiétante étrangeté. On dirait que la terre est prise de vertige, mise en abîme dans son ombre et sur le point de s'abandonner à l'effroi fasciné des trous noirs de l'univers », dans un gigantesque face-à-face avec la mort qui approche.

Le lecteur tourne les pages du recueil comme celles d'un album de photos de famille où trônent tour à tour les personnages captifs de divers moments de sa vie. Et partout, sur chaque cliché, chacun paraît consentir en direct « à l'absence bienheureuse, à une plénitude d'être qui, semble-t-il, doit ressembler à de l'amour — ou à de la mort », comme si c'était la même chose. Chacun arbore un visage « d'agonisant comme s'il vous implorait de lui dire quelque chose pour l'aider à disparaître. Sur les clichés photographiques, on voit « chaque membre de cette famille [...] regarder au-dedans de lui-même », puis tomber sur « une même solitude », croisée avec « quelque

chose d'indéfinissable — *quelque chose de noir* — qui échappe au langage», «le murmure d'une tristesse dont il ignore le nom», mais dont pourtant la langue de Paul Chanel Malenfant arrive à témoigner de façon radieuse.

À la façon du fleuve auquel aboutissent toutes les rivières, les univers intérieurs des différents personnages de *Toujours jamais* aboutissent ensemble à une espèce d'intériorité primordiale qui devient un personnage en soi et constitue peut-être le principal personnage de ce beau recueil illustrant notre *humanitude*.



Notices biographiques

Alain Andreucci est né en 1955 à Toulon, en France. Il a fondé avec son épouse les éditions de Vallongues, qu'il dirige encore aujourd'hui. Lui-même auteur et poète, il a publié plusieurs textes dans les revues *Poésie 98*, *Po&sie*, *La NRF*, *Liberté*, *Le nouveau recueil*, *Propos de campagne* et *Archipels* et chez plusieurs éditeurs : Rougerie, Cheyne et Obsidiane.

Guillaume Asselin est écrivain et chercheur. Il fera bientôt paraître un essai consacré aux *Métamorphoses de l'au-delà*. Dans le collectif *Puissances du verbe* (VLB éditeur, 2007), qu'il a codirigé avec Pierre Ouellet, il explorait les rapports entre écriture et chamanisme. Membre du comité de rédaction des *Cahiers littéraires Contre-jour*, il enseigne parallèlement la littérature au cégep Marie-Victorin. En 2013, il a fait paraître, avec Simon St-Onge, un collectif intitulé *Hommes de paille, récits de paille* (VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre »).

Marie-Claire Blais est l'une des auteures les plus importantes de la littérature québécoise. Romancière, nouvelliste et poète, on lui doit une trentaine d'œuvres majeures, depuis *La belle bête* (1959), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1966, prix Médicis), *David Sterne* (1967) et *Manuscrits de Pauline Archange* (1968) – qui ont durablement marqué l'imaginaire et la mémoire du Québec et d'ailleurs –, jusqu'à *Soifs* (1995), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008) et *Aux jardins des acacias* (2014), qui continuent de marquer profondément les esprits. Membre de l'Académie des lettres du Québec, elle a reçu de nombreux prix, dont le prix Athanase-David pour l'ensemble de son œuvre.

Antoine Boisclair vit à Montréal, où il enseigne la littérature au niveau collégial. Il a participé à la création des cahiers littéraires *Contre-jour*,

qu'il a codirigés entre 2003 et 2009, et a fait paraître aux éditions Fides une étude sur la poésie québécoise : *L'École du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon* (Prix du Canada en sciences humaines, 2010 ; prix Gabrielle-Roy, 2009). Aux éditions du Noroît il a dirigé *États des lieux. Treize poètes américains contemporains* (2013) et publié *Le bruissement des possibles* (2011, prix Alain-Grandbois).

Lisa Carducci est poète, romancière et nouvelliste. D'ascendance italienne, elle est née à Montréal en 1943 et vit en République populaire de Chine depuis 1991, où elle a longtemps travaillé pour la télévision centrale de Chine et pour la revue *Beijing Information*. Récipiendaire en 2001 de la Médaille de l'Amitié octroyée par le gouvernement chinois, elle jouit de la résidence permanente en Chine depuis 2005. Elle a reçu plus de soixante-dix prix, qui ont récompensé une œuvre abondante, écrite dans plusieurs langues et parue en Italie, au Québec et en Chine, dont *My Tibetan Daughter* (Beijing, China Intercontinental Press, 2011).

Gérard Cartier est ingénieur et poète. Ses premiers livres tirent leur motif de l'Histoire : la déportation de Robert Desnos (*Alecto !*, Obsidiane, 1994) et la résistance en Vercors (*Introduction au désert*, Obsidiane, 1996 ; *Le désert et le monde*, Flammarion, 1997 [prix Tristan-Tzara]). Ses livres récents composent une autobiographie fantasque (*Méridien de Greenwich*, Obsidiane, 2000 [prix Max-Jacob]), imaginaire (*Le hasard*, Obsidiane, 2004) ou peut-être véritable (*Le petit séminaire*, Flammarion, 2007). Le dernier recueil, *Tristran* (Obsidiane, 2011) interprète librement la légende. *Cabinet de société* (Éd. Henry, 2011) est un recueil de récits en hommage aux « saints Lagarde et Michard ». Il est par ailleurs membre du Conseil littéraire de la revue en ligne *Secousse*.

Didier Coste est poète, romancier et essayiste. D'origine française, il a résidé un peu partout dans le monde, en Australie, aux États-Unis, en Espagne, en Tunisie et présentement au Québec. Professeur émérite de littérature comparée à l'université Bordeaux-Montaigne, il a publié de nombreuses œuvres, dont *Vita australis* (Flammarion, 1981). Après *Days in Sydney* (Vienot, 2005), roman bilingue, il a composé un livre de six longues nouvelles en français. Poète, il pratique le sonnet depuis vingt ans (*La Leçon d'Otilia*, La Différence, 1995). *Anonymous of Troy* vient de paraître à Sydney.

Édith Cousineau est née en 1960 en Abitibi. Elle a obtenu une maîtrise en création littéraire à l'UQÀM. Elle a récemment collaboré à la revue *Art Le Sabord*. Parallèlement à son travail d'écriture, elle enseigne au primaire à des enfants qui ont des troubles de langage.

Gilles Cyr est poète et traducteur. Ses derniers livres publiés : *Fruits et frontières* (l'Hexagone, 2006), *Poèmes 1968-1994* (Typo, 2010) et *Huit sorties* (l'Hexagone, 2012). Des choix de ses poèmes ont paru en allemand, en anglais, en arabe, en catalan, en coréen, en espagnol, en géorgien, en italien, en néerlandais, en persan et en russe. Il a traduit, en collaboration, trois ouvrages de poésie coréenne et un ouvrage de poésie iranienne. Parmi ses dernières traductions, des poèmes de Lorine Niedecker et de Robert Creeley (avec François Dumont, 2013).

Monique Deland est née à Montréal en 1958. Elle a reçu le Grand Prix de poésie Le Noroît en 1993 pour *Ta présence à peine*, le prix Émile-Nelligan en 1995 pour *Géants dans l'île*, le prix académique Québec-Amérique en 1998 pour *Rivages, Pour une esthétique de l'ambivalence* et le prix Alain-Grandbois en 2009 pour *Miniatures, balles perdues et autres désordres*. Elle a également fait paraître *Géologie des corps surpeuplés* (2011) et *La nuit, tous les dieux sont noirs* (2014) aux Éditions du Noroît. Elle a été élue membre de l'Académie des lettres du Québec en avril 2014.

Vincent Filteau est né à Saint-Jean-sur-Richelieu en 1991. Poète et essayiste, il a fait paraître quelques textes dans des revues, dont *Les écrits* (n° 142), et a participé à des lectures publiques. Il se consacre présentement à un mémoire sur l'œuvre poétique de Patrice Desbiens et de Benoit Jutras.

Nicholas Giguère est né en 1984. Il a fait une maîtrise en études françaises à l'Université de Sherbrooke. Il poursuit, toujours dans la même institution, des recherches doctorales sur l'évolution des périodiques gais au Québec. Il collabore aux revues *Les écrits* et *Le Pied*. Le recueil *Marques déposées* a été publié aux Éditions Fond'Tonne au printemps 2015.

Martin Hervé est titulaire d'une maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Son mémoire porte sur le rituel sacrificiel et pervers dans les œuvres de Genet et Jouhandeau. Il s'intéresse également aux représentations artistiques du saint, du monstre et du fou. Chargé de programmation à la Maison des écrivains et

de la littérature à Paris, il collabore aujourd'hui aux pages critiques de plusieurs magazines, revues et sites littéraires, dont *Spirale*, *Contre-jour* et *Salon Double* au Québec, et *L'Intermède* et *Le Fric Frac Club* en France.

Jonathan Lamy est poète, performeur et critique. Présentement chercheur postdoctoral au département des littératures de l'Université Laval, il a publié des textes sur la poésie québécoise, la poésie amérindienne, l'art de la performance et les pratiques performatives, ainsi que deux recueils aux Éditions du Noroît. Il est membre des comités de rédaction des revues *Exit* et *Inter, art actuel*.

Pascale Lefebvre-Ouellet détient un diplôme de baccalauréat en Arts et Lettres et poursuit présentement des études universitaires en enseignement primaire et préscolaire. Elle a publié quelques textes dans des revues et des collectifs.

Catherine Lemieux est chercheure et écrivaine. Née aux Îles-de-la-Madeleine, elle habite présentement Vienne, où elle rédige une thèse de doctorat entamée au département de littérature comparée de l'Université de Montréal.

Frédéric Marcotte est né à Montréal en 1975. Il a publié en 2010 *Évangile*, un recueil de proses poétiques qui lui a valu d'être finaliste au prix Émile-Nelligan. En 2011 a paru *Théorie de la crise*, puis en 2012 *Notre-Dame-du-Vertige* chez le même éditeur.

Jean-Michel Maulpoix est poète et essayiste. Il est l'auteur de plusieurs livres de poésie, parmi lesquels *Une histoire de bleu*, *L'écrivain imaginaire*, *Domaine public* et *Pas sur la neige*, publiés au Mercure de France. Son écriture, où dialoguent sans cesse prose et poésie, se réclame volontiers d'un « Lyrisme critique ». Il a aussi fait paraître des études critiques sur Michaux, Réda, Char, Rilke et Celan, ainsi que des essais de poétique, dont *La poésie malgré tout*, *La poésie comme l'amour* et *Du lyrisme*. Il enseigne la poésie moderne et contemporaine à l'Université Paris III-Sorbonne.

Erín Moure a publié seize recueils de poésie en anglais ou en galicien/anglais et elle a traduit treize livres de poésie — du français, de l'espagnol, du galicien et du portugais vers l'anglais — de poètes tels que Nicole Brossard, Andrés Ajens, Louise Dupré, Rosalia de Castro, Chus Pato et Fernando Pessoa. Ses œuvres lui ont valu le prix du Gouverneur général, le Pat Lowther Memorial Award, le prix AM Klein, et elles ont

été finalistes à trois reprises pour le Prix Griffin. Un dix-septième recueil, *Kapusta*, poème bilingue en forme de pièce de théâtre, vient de paraître, au printemps 2015.

Chantal Neveu, née à Montréal, est écrivain et artiste interdisciplinaire. Après des études en cinéma, un baccalauréat en communications à l'UQÀM, et diverses collaborations scénaristiques, elle a choisi la poésie comme mode privilégié d'exploration et de connaissance. Elle a publié *coït et mentale* aux Éditions La Peuplade, *èdres suivi d'èdres | dehors (dc)* aux éditions É=É, de même qu'*Une spectaculaire influence* aux Éditions de l'Hexagone.

Pierre Ouellet est poète, romancier et essayiste. Il a publié six romans, dont *Légende dorée* (prix Ringuet, 1997) et *Portrait de dos* (2013) et plusieurs livres de poésie, dont *Dépositions* (Le Noroît, 2007, Prix du Festival international de poésie de Trois-Rivières), *Buées* (l'Hexagone, 2012), *Huées* (Le Noroît, 2013) et *Ruées* (Le Noroît, 2014). Il a reçu le Prix du Gouverneur général à deux reprises, pour *À force de voir* (Le Noroît, 2005) et *Hors-temps* (VLB éditeur, 2008) et le prix Spirale pour *Où suis-je?* (VLB éditeur, 2010). Il vient de faire paraître un nouvel essai, *De l'air* (Le Noroît). Membre de l'Académie des lettres du Québec, il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique à l'UQÀM et directeur des *Écrits*.

Daniele Pieroni est poète et écrivain. Né en 1961, il vit à Chiusi, en Italie. Il est l'auteur d'une dizaine de livres de poésie, depuis *Scritti* (1984) et *Il libro di Ilaria* (1991), jusqu'à *Florario* (2012) et *Monrepos* (2014). Il a été directeur de la revue *Ritmica*, dans laquelle il a consacré un numéro à la poésie québécoise, et il a publié dans de nombreuses revues de langue française, notamment au Québec, dans *Liberté*, *XYZ* et *Exit*. Il a reçu en 1997 le Prix de poésie Erato-Farnesina.

Alexandre Prstojevic est maître de conférences à l'Institut National des langues et civilisations orientales (INALCO). Ses travaux portent principalement sur le rapport entre la fiction et l'Histoire (récit fictionnel, document, témoignage), l'esthétique du roman et la littérature de la Shoah. On lui doit plusieurs ouvrages dont *Le témoin et la bibliothèque : Comment la Shoah est devenu un objet romanesque* (2012), *Raconter l'histoire* (2009) et *Le roman face à l'histoire : essai sur Claude Simon et Danilo Kis* (2005). Il est aussi le fondateur de la revue *Vox Poetica*.

Rober Racine est né à Montréal en 1956. Écrivain, il a publié depuis 1992 six livres, dont quatre romans (*Le Mal de Vienne, Là-bas, tout près, L'Ombre de la Terre* et *Les Vautours de Barcelone*), un texte dramatique (*Le Cœur de Mattingly*), un récit (*Le Dictionnaire*), ainsi que des textes de critique et de création dans des revues ou des collectifs. Il a reçu en 2003 le prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec pour son roman *L'Ombre de la Terre*. Il est membre de l'Académie depuis le printemps 2014.

Chantal Ringuet est écrivaine et traductrice. Chercheure associée à la Chaire de l'Université Concordia en études juives canadiennes, elle a publié *À la découverte du Montréal yiddish* (Fides, 2011) et a dirigé un numéro de *Mœbius* intitulé « Voix yiddish de Montréal », en 2013. Elle a aussi publié un recueil de poèmes, *Le sang des ruines*, aux Écrits des hautes terres, en 2010. En 2009, elle a reçu le prix littéraire Jacques-Poirier.

Antoinette de Robien est née à Paris en 1966 et a émigré au Québec à deux reprises. Auteure de nouvelles, de scénarios de long métrage (*Y aura-t-il de la neige à Noël ?*, prix du Meilleur film français de 1996), de recueils de poésie, d'essais critiques et de courts textes de théâtre, elle vit présentement dans la forêt, en Matawinie, près de Sainte-Émélie-de-l'Énergie, où elle prépare un ouvrage, *Ars Magna*, sur l'œuvre de Domingo Cisneros, la toute première monographie consacrée à l'artiste, dont elle a aussi traduit de l'espagnol les œuvres littéraires et poétiques. Elle a publié des nouvelles dans le n° 139 des *Écrits*.

Steve Savage est né en 1970 et vit à Montréal. Poète et traducteur, il est l'auteur de trois livres, tous parus au Quartanier : *2 x 2* (2003, finaliste au prix Émile-Nelligan), *mEat* (2005) et *Nathalie* (2014). *John Smith*, la version anglaise de *Nathalie*, paraîtra en 2015. Il travaille présentement à une « mésadaptation » de *Delinquent* (2009), livre signé Mina Pam Dick par la poète new-yorkaise Pam Dick.

Jean-Pierre Vidal est professeur émérite de l'Université du Québec à Chicoutimi. Outre de nombreux articles sur la littérature — de Mallarmé à Stephen King et de Melville à Volodine — et sur l'art contemporain, dans des revues québécoises et étrangères, il a publié trois essais ainsi qu'un recueil d'aphorismes et va faire paraître sous peu son quatrième recueil de nouvelles : *Méfaits, faux et usages de faux*. Il est depuis plus de dix ans conseiller scientifique au Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Louise Warren est poète et essayiste. Elle a publié seize recueils de poésie, dont plusieurs aux éditions de l'Hexagone, et *Une collection de lumières (Choix de poèmes 1984-2004)* aux éditions Typo. Aux Éditions du passage ont paru *Anthologie du présent*, en 2012, et *Voir venir la patience*, en 2014. Elle a écrit de nombreux essais, dont *Interroger l'intensité*, la trilogie des *Archives* et *Apparitions : Inventaire de l'atelier*. En 2013 a paru le recueil de poèmes *Delft Blue & Objects of the World: Archives I and II*, chez Guernica, à Toronto, traduit et présenté par Karen McPherson.

PORTFOLIO : ROBER RACINE

Rober Racine est né le 6 août 1956 à Montréal. Après avoir fait des études en littérature au collège de Sainte-Thérèse et en histoire de l'art et du cinéma à l'Université de Montréal, il s'est entièrement consacré à la création. Artiste, il a créé depuis 1973 une cinquantaine d'œuvres visuelles dont *Gustave Flaubert : Escalier Salammbô* ; *Le Terrain du Dictionnaire A/Z* ; *Les 1600 Pages-Miroirs* ; *Le Parc de la langue française* ; *Selena* ; *Les Voiles de la Lune* ; *Spica* ; *Quelques Vautours* ; *Fantasmes Fragiles* ; *La Fin des Vautours* ; *Corpus/Dessins 2007-2011* et *Le Cycle lunaire 2012-2014*, qui ont été présentées dans plusieurs galeries et musées d'Amérique, d'Europe et d'Asie, notamment aux biennales de Venise, en Italie, et de Sydney, en Australie, ainsi qu'à la Documenta 9 de Kassel, en Allemagne. Il a aussi réalisé des documentaires et des créations radiophoniques pour la Société Radio-Canada, dont *Les Bâtisseurs de dictionnaires* ; *Vladimir Jankélévitch et ses livres sur la musique* ; *La muséologie est-elle un luxe, oui ou non ?* et *Signatures sonores n^o^ 4*, ainsi que plusieurs œuvres vidéographiques, dont *J'aurais dit Glenn Gould* ; *Ciels de nuit en approche* ; *Mon amie Nolie d'Orvita*, et une création pour le web, *Des Insectes aux Étoiles*. Il a reçu le prix Louis-Comtois pour l'ensemble de son œuvre en arts visuels, en 1998, le prix Ozias-Leduc, également pour l'ensemble de son œuvre plastique, en 1999, le prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec pour son roman *L'Ombre de la Terre*, en 2003 et, en 2007, le prix Paul-Émile-Borduas, la plus haute distinction décernée chaque année par le gouvernement du Québec en reconnaissance d'une carrière remarquable dans le domaine artistique. En 2014 il a été élu membre à l'Académie des lettres du Québec et en 2015 il a reçu le Prix du Gouverneur général du Canada en arts visuels et en arts médiatiques. Il a par ailleurs enseigné les arts visuels à l'Université de Montréal et à l'UQÀM.

TABLE DES REPRODUCTIONS

Couverture : *Vautour-carbone, nº 1,* 2004 ; Page 5 : *Vautour, nº 108*, 2004 ; p. *6* : *Derniers vautours, nº 9*, 2005 ; p. 10 : *Vautour, nº 10, livre nº 4, 2002* ; p. 11 : *Fantasme fragiles nº 66, 2003* ; p. 12 : *Radio-Graphie. Pulmo-vautour, nº 1*, 2005 ; pp. 26–27 : *LM Vautour*, 2007 ; pp. 36–37 : *LM « Far Away in the Ice »*, 2007 ; p. 45 : *LM-Agenda, nº 15*, 2007 ; p. 46 : *Te souviens-tu, Giotto ?*, 2006 ; p. 51 : *Fantasmes fragiles, nº 63*, 2003 ; p. 52 : *Derniers vautours, nº 16*, 2005 ; p. 53 : *Fantasmes fragiles, nº 87 « Jambe »*, 2003 ; p. 55 : *Fantasmes fragiles, nº 11 ;* 2003 ; p. 56 : *Les terreurs malhabiles du sang*, 2002 ; p. *64* : *Battements*, 2004 ; p. *67* : *Fantasmes fragiles, nº 65*, 2003 ; p. 72 : *LEM*, 2007 ; p. 78 : *Vautour-carbone, nº 2*, 2004 ; pp. 83, 90, 119, 156, 160 et 190 : *La fin des Vautours* (détails), 2006 ; p. *93* : *Quelques vautours, nº 79*, 2001 ; p. 105 : *Vautour, Livre 4*, 2002 ; p. 106 : *Fantasmes fragiles, nº 35 « Le sommeil du vautour »* , 2003 ; p. 110 : *Vautour Métro Outremont*, 2005 ; p. 111 : *Quelques vautours, nº 51*, 2001 ; p. 112 : *Quelques vautours, nº 116 « Te tuer béat sans le regret. Tes pleurs seront comptés »*, 2001 ; p. 120 : *Vautour de cire*, 2006 ; p. 130 : *Platon, la délicatesse et l'horreur ; les petits oiseaux, la mort*, 2002 ; p. 137 : *365 Vautours, nº 112*, 2004 ; p. 138 : *LM Lift-off*, 2010 ; p. 147 : *Vautour-LM*, 2006 ; p. 148 : *Quelques vautours, nº 10 « Pourquoi me défigurer dans les étoiles »*, 2001 ; p. 168 : *Fantasmes fragiles, nº 6* : 2003 ; p. *169* : *Turkey vulture : Perdu dans les décombres, quelque part, au-dessus de la lune*, 2002 ; p. 183 : *Vautour-carbone, nº 2*, 2004 ; p. 184 : *365 Vautours, nº 129*, 2004 ; p. 196 : *LEM*, 2007 ; pp. 204–205 : *Vautour albinos*, 2003 ; p. 211 : *Quelques vautours, nº 91*, 2001 ; p. 212 : *LEM-Vautour*, 2006 ; p. 222 : *Vautours dans un brouillard rouge*, 2005 ; p. 234 : *Vautour, nº 114*, 2002 ; pp. 240–241 : *LEM*, 2007 ; p. 250 : *LM-Agenda, nº 8*, 2007 ; p. 257 : *LEM*, 2007 ; p. 258 : *Radio-Graphie. Pulmo-vautour, nº 2*, 2005 ; p. 267 : *Vautour mangeant une aile*, 2003 ; p. 268 : *Sans la nuit*, 2003 ; p. 270 : *Quelques vautours, nº 94* et *88*, 2001 ; pp. 276–277 : *Vautours*, 2001–2005 ; p. 282 : *LM en fuite*, 2007 ; p. 288 : *Fantasmes fragiles, nº 75* et *76*, 2003 ; *Vautour*, 2003 ; *Fantasmes fragiles, nº 77*, 2003 ; p. 289 : *Fantasmes fragiles, nº 68, 69, 67* et *73*, 2003 ; p. 293 : *Fantasmes fragiles, nº 86* et *82*, 2003.

À l'exception de *La fin des Vautours*, de 2006 (acrylique et techniques mixtes sur toile) et *Sans la nuit*, de 2003 (lithographie), les œuvres reproduites ici sont des dessins sur papier. Toutes les photographies sont de l'artiste.

SPIRALE DONNE À PENSER

Offre spéciale ! Grâce au soutien des Éditions Nota bene, partenaire fidèle depuis 2004, tout(e) nouvel(le) abonné(e) ou toute personne se réabonnant pourra choisir et recevoir en prime deux titres de notre collection « Nouveaux Essais *Spirale* » (jusqu'à épuisement des stocks). *Consultez notre site web à l'onglet « Abonnement » pour tous les détails.*

Spirale, c'est aussi un site Web avec du contenu original !
magazine-spirale.com

Spirale
Arts
Lettres
Sciences humaines

exit

revue de poésie

JE M'ABONNE ET J'ÉCONOMISE

1 an/4 numéros

Régulier : 42 $ ☐

Étranger (Transport inclus) : 70 $ ☐

(Prix en librairie : 11,50 $)

(les taxes sont incluses dans les prix)

Je désire m'abonner ☐ me réabonner ☐

À partir du numéro en cours ☐ ou du numéro _____

Nom :.....

Adresse :.....

Ville / Province : .....

Code postal : .....

Téléphone : (.....) .....

Télécopieur : (.....) .....

Courriel :.....

Je paye par chèque ☐ Visa ☐ Mandat ☐

No : .....Expiration : ..... / .....

Signature : .....

Chèque et mandat payables à l'ordre de :

Revue EXIT/ Éditions Gaz Moutarde inc.

C.P. 22125, C.S.P. Iberville, Montréal (Qc), H1Y 3K8

Téléphone : 514 721-9672

Internet : www.exit-poesie.com

Courriel : administration@exit-poesie.com

lettres québécoises

REVUE fondée en 1976

La revue de l'actualité littéraire

La seule revue ENTIÈREMENT consacrée à la **LITTÉRATURE** QUÉBÉCOISE.









Roman
Traduction
POLAR
RÉCIT
Nouvelle
POÉSIE
Études littéraires
CONTE
Actualité

Abonnement papier et électronique :
www.lettresquebecoises.qc.ca
Suivez-nous sur Facebook

Conseil des arts et des lettres Québec
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts

BULLETIN D'ABONNEMENT

UN AN / 3 NUMÉROS

		Individus	Institutions
Numérique (PDF)		❑ **20 $**	❑ **25 $**
Papier	Québec/Canada	❑ **30 $**	❑ **35 $**
	États-Unis	❑ **45 $**	❑ **50 $**
	Autres pays	❑ **60 $**	❑ **65 $**
Papier + Numérique (PDF)			
	Québec/Canada	❑ **40 $**	❑ **45 $**
	États-Unis	❑ **55 $**	❑ **60 $**
	Autres pays	❑ **70 $**	❑ **75 $**

MODE DE PAIEMENT

❑ MANDAT ❑ CHÈQUE ❑ MASTERCARD ❑ VISA

N° de carte de crédit _____ Date d'expiration ____/____

Nom _____

Adresse _____

_____

Ville _____ Pays _____

Province/État _____ Code postal _____

Courriel _____

Les chèques ou mandats doivent être faits à l'ordre de SODEP (Les écrits) et transmis avec le bulletin d'abonnement à l'adresse suivante :

SODEP (Service des abonnements)
C. P. 160, succ. Place d'Armes
Montréal (Québec) H2Y 3E9

Vous pouvez aussi vous abonner par téléphone : 514.397.8670 / télécopieur : 514.397.6887
abonnement@sodep.qc.ca / www.sodep.qc.ca

Imprimé par Marquis Imprimeur

le premier août deux mille quinze

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Revue littéraire
fondée en 1954

12 $

Contes
Dossiers
Essais
Extraits de romans
Hommages
Journaux intimes
Poèmes
Nouvelles
Récits
Témoignages
Théâtre

Portfolio Rober Racine