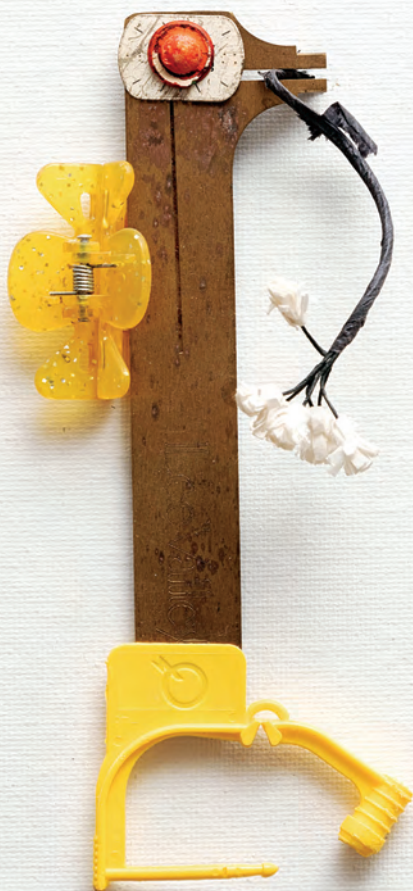


J'écris comme ça, moi

HOMMAGE À FRANÇOIS HÉBERT

Sous la direction de Nathalie Watteyne



Les Presses de l'Université de Montréal

Il écrivait cinq à six heures par jour. Chaque fois qu'il se présentait sur scène, sa performance éblouissait. Fin pédagogue, ardent défenseur du français au pays, il déployait avec une authenticité et une simplicité désarmantes son intelligence sensible et érudite.

Aucun écrivain au Québec n'aura à ce point parlé de la mort dans la vie, avec tristesse et humour, ce dernier registre étant pour lui un « remontant de l'âme ». Aucun, peut-être, n'aura puisé autant dans les voyages, afin de donner à notre littérature un peu d'air, une fenêtre pour que le cœur respire, avec style et acuité.

Jusqu'en 2023, il s'est voué à la création avec un désir farouche de liberté et d'invention. Là où il chante son amour de la forêt et de Montréal, où il critique nos modes de consommation qui polluent les océans et s'en prend à la dérive des médias, il est éclectique, pratique l'art du recyclage et des mythes anciens, raconte sous forme de miniatures un monde à la fois proche et lointain, fait sienne l'indétermination générique contre les poncifs qui confinent l'art et la littérature à des usages réducteurs. Sa virtuosité le porte à s'exprimer dans des formes variées, à la recherche toujours d'un sourire, d'une lumière vibrante.

Nathalie Watteyne enseigne la littérature à l'Université de Sherbrooke. Elle a dirigé les *Œuvres complètes d'Anne Hébert* aux Presses de l'Université de Montréal et publié de nombreux livres.

Avec les textes de : Antoine Boisclair, Emmanuelle Brault, Michael Brophy, Judith Elaine Cowan, Gilles Cyr, Nicoletta Dolce, François Dumont, Louise Dupré, Gilles Dupuis, Dominique Garand, Lise Gauvin, Daekyun Han, Pierre Hébert, Stéphanie Kaufmann, Peter Klaus, Laurier Lacroix, Vincent Lambert, Daniel Marcheix, Ursula Mathis-Moser, Benoît Melançon, Robert Melançon, Pierre Popovic, Yvon Rivard, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne.

37,95 \$ • 29€

Couverture : © François Hébert

Format numérique en accès libre
www.pum.umontreal.ca

ISBN 978-2-7606-5430-3



J'ÉCRIS COMME ÇA, MOI

J'ÉCRIS COMME ÇA, MOI

Hommage à François Hébert

Sous la direction de
Nathalie Watteyne

Les Presses de l'Université de Montréal

Mise en pages : Yolande Martel

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Titre : J'écris comme ça, moi : hommage à François Hébert / textes réunis par Nathalie Watteyne.

Noms : Hébert, François, 1946-2023, agent honoré. | Watteyne, Nathalie, 1964- éditeur intellectuel.

Description : Comprend des références bibliographiques.

Identifiants : Canadiana (livre imprimé) 20250037629 | Canadiana (livre numérique) 20250037637 | ISBN 9782760654303 | ISBN 9782760654310 (PDF) | ISBN 9782760654327 (EPUB)

Vedettes-matière : RVM : Hébert, François, 1946-2023. | RVM : Hébert, François, 1946-2023—Critique et interprétation. | RVMGF : Critiques littéraires. | RVMGF : Mélanges (Recueils)

Classification : LCC PS8565.E198 Z68 2025 | CDD C848/.608—dc23

DOI 10.63361/VPCO2497

Dépôt légal : 3^e trimestre 2025

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2025

Cet ouvrage est offert en libre accès grâce à la participation des Presses de l'Université de Montréal au programme University Press Library Open, une initiative de Paradigm Publishing et de la fondation De Gruyter eBound. Vous pouvez lire ce livre, ainsi que de nombreux autres ouvrages de qualité en libre accès, sur UPLOpen.com.

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Fonds du livre du Canada, le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada



Conseil des arts
du Canada

SODEC
Québec

IMPRIMÉ AU CANADA

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

Publications de François Hébert

- A*: *Les Anglais*, Québec, Le Beffroi, 1987, 166 p.
- ADA*: *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon*, textes et collages de l'auteur, Saint-Lambert, Les Heures bleues, 2014, n. p.
- AL*: «Autour de notre langue (dans ma langue)», *Liberté*, numéro spécial «Watch ta langue!», 1987, p. 25-31.
- AS*: «Au sujet», *Liberté*, vol. 19, n° 2 (110), mars-avril 1977, p. 50-52.
- B*: *Barbarie*, frontispice de Roland Giguère, Montréal, Estérel, 1978, 26 p.
- BT*: «La Bible de Thurso», *Liberté*, vol. 26, n° 2 (152), avril 1984, p. 14-23.
- C*: «Circa 1980», *Liberté*, vol. 50, n° 3 (285), septembre 2009, p. 86-92.
- CMHF*: «Corps de Miron dans l'hyper-froid», *Liberté*, vol. 40, n° 6 (240), décembre 1998, p. 87-88.
- CN*: *Comment naître*, huit collages de l'auteur, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. «À l'escole de l'escriptoire», 2020, 10 f.
- CSMML*: *Comment serrer la main de ce mort-là*, Montréal, L'Hexagone, coll. «L'appel des mots», 2007, 74 p.
- DCS*: *Des conditions s'appliquent*, Montréal, L'Hexagone, 2019, 75 p.
- DCV(II)*: «Des choses de la ville (II)», *Liberté*, vol. 18, n° 1 (103), janvier-février 1976, p. 15-23.
- DMM*: *De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, Montréal, XYZ, coll. «Romanichels», 2013, 127 p.
- DN*: «Les deux nuages», *Liberté*, vol. 39, n° 3 (231), 1997, p. 17-41.
- DNP*: *Dans le noir du poème. Les aléas de la transcendance*, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 2007, 214 p.
- EE*: *L'Élan de l'écrevisse*, quarante-six poèmes et une apostille de François Hébert, neuf dessins et un hors-texte de Jacques Brault, un hommage de Marc Desjardins, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. «À l'escole de l'escriptoire», 2023 [2010], 76 p.

- H*: *Holyoke*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1979, 300 p.
- FOMF*: *Faut-il donc offrir des morts aux fleurs*, dessins de Jacques Brault, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « À l'escole de l'escriptoire », 2016, n. p.
- HP*: *Homo plasticus*, Québec, Le Beffroi, 1987, 130 p.
- FVP*: *Frank va parler*, Montréal, Leméac, 2023, 203 p.
- LH*: « L'hypocrite », *Liberté*, vol. 23, n° 2 (134), mars-avril 1981, p. 43-46.
- LN*: *Lac noir*, dessins de Jacques Brault, Québec, Le Beffroi, 1990, [26] p.
- M*: *Montréal*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Des villes », 1989, 103 p.
- ME*: *Miron l'égarouillé*, Montréal, Hurtubise, coll. « Constantes », 2011, 200 p.
- MI*: *Miniatures indiennes*, Montréal, Leméac, 2019, 174 p.
- MIP*: *Monsieur Itzago Plouffe*, Québec, Le Beffroi, 1985, 96 p.
- OA*: *Où aller*, Montréal, L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2013, 89 p.
- P*: « Partances: le cas de trois poètes canadiens », *Études québécoises*, revue internationale de l'Association coréenne d'études québécoises (ACÉQ), Séoul, n° 3, 2009, p. 7-23.
- PCC*: *Poèmes de cirque et circonstance*, Montréal, L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2009, 89 p.
- PMA*: « Au pays des mots ailés », *Liberté*, vol. 23, n° 6 (138), novembre-décembre 1981, p. 49-56.
- POF*: *Pour orienter les flèches. Notes sur la guerre, la langue et la forêt*, Montréal, Trait d'Union, coll. « Échappées », 2002, 221 p.
- PPH*: *Les Pommes les plus hautes*, Montréal, L'Hexagone, 1997, 80 p.
- RV*: *Le Rendez-vous*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1980, 234 p.
- SA*: *Si affinités*, postface de Nathalie Watteyne, Montréal, L'Hexagone, 2023, 104 p.
- SHM*: « Le symbole selon Hébertolonius de Monteregensis », *Liberté*, vol. 30, n° 3 (177), juin 1988, p. 67-72.
- SM*: *Signé Montréal*, présentation visuelle de Moment Factory, avec la collaboration de Sylvie Dufresne, Paul-André Linteau et Raymond Montpetit, Montréal, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2010, 159 p.
- TM*: *Triptyque de la mort: une lecture des romans de Malraux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lectures », 1978, 246 p.
- TOI*: *Toute l'œuvre incomplète*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Écritures », 2010, 154 p.



François Hébert dans son bureau à Saint-Lambert, juin 2017.

Crédit photo: Judith Elaine Cowan.

L'oiseau rare

Nathalie Watteyne

CRILCQ-Université de Sherbrooke

l'homme de lettres
sortit des lettres
z'étaient peut-être mortes
et zou l'on eut devant soi l'oiseau rare
l'homme de l'être en quelque sorte
fou hein

« Coming Out Going Home »,
Poèmes de cirque et circonstance

François Hébert nous a quittés le 30 mai 2023, à l'âge de soixante-dix-sept ans, des suites d'une pancréatite aiguë (lithiasse biliaire). Quand les premiers symptômes sont apparus, le 8 mai, il fleurissait la terrasse, préparait une exposition, écrivait des chroniques urbaines, lisait du Bobin, faisait ses courses, semblait plutôt en forme, quoique fatigué et déçu par le lancement de son roman.

Ce fut un choc pour plusieurs d'entre nous, qui trouvons consolation ici à rendre hommage à l'œuvre atypique et inclassable de cet homme, qui se décline depuis 1978 dans plusieurs genres et formes : poèmes, récits et romans, collages et assemblages, essais universitaires, littéraires ou pour les musées, fables, pièce de théâtre, correspondances d'écrivains, anthologies sur la littérature et la mort en poésie québécoise...

Il écrivait cinq à six heures par jour, l'avant-midi, sauf lorsqu'il était en voyage. Chaque fois qu'il se présentait sur scène, sa performance éblouissait. Ce n'est pas étranger au grain de sa voix, à la nature rieuse et généreuse de sa personne. Fin pédagogue, ardent défenseur du français au pays, il déployait avec une authenticité et une simplicité désarmantes son intelligence sensible et érudite. La critique littéraire n'a pas pris toute la mesure de son œuvre. On a pu voir en lui un excentrique marginal,

un déjanté mélancolique aux mythes nombreux, alors qu'il n'a cessé de célébrer les beautés de la nature (même morte), des villes (Montréal, en 1989 et en 2010), des civilisations anciennes et modernes, de l'art, de la littérature, et des signes du sacré dans le monde. Ce qui de plus en plus se découvre, au fil des pages, est la fragilité humaine, dans une langue souple et hardie : nos grandeurs et misères, nos travers, notre rapport au temps et à l'espace, notre endurance... Aucun écrivain au Québec n'aura autant parlé de la mort dans la vie, avec tristesse et humour, ce dernier registre étant pour lui un « remontant de l'âme » (*FVP*: 172). Aucun, peut-être, n'aura puisé à ce point à l'étranger, afin de donner à notre littérature, par moments crispée et repliée sur elle-même, un peu d'air, une fenêtre pour que le cœur respire, avec style et acuité. Curieux, l'homme était ouvert à l'altérité, attentif aussi à la diversité culturelle.

Après sa retraite de l'enseignement en 2006, il se voue à la création avec un désir farouche de liberté et non moins exacerbé d'invention. Là où il chante son amour de la forêt et des pays qu'il visite, où il critique nos modes de consommation qui polluent les océans, où il s'en prend à la dérive des médias et à l'insignifiance des nouvelles, où les bilans de vie assortissent des chagrins à une clé des songes, François Hébert est éclectique, au sens où la manière foisonne avec la matière nombreuse qu'il organise. Quand il se montre rebelle, c'est pour inscrire sa démarche contre les poncifs qui confinent l'art et la littérature à des usages réducteurs. Sa virtuosité le porte à s'exprimer aussi dans des formes simples, et ce, depuis *Barbarie* en 1978, puis au gré de ses collaborations avec son « vieux frère » Jacques Brault, de 1990 à 2023, avec lequel il partage, outre l'admiration pour Miron et le geste de l'artisan, l'intuition que les ombres s'animent pour réfléchir une clarté insoupçonnée, lumière vibrante (*Dans le noir du poème*, 2007).

Après la parution, au Temps volé, de *Faut-il donc offrir des morts aux fleurs* (2016), de *Est-ce qu'on s'égare?* (2019) et de *Comment naître* (2020), il entreprend l'écriture de son roman *Frank va parler* (2023), lequel reprend la forme des miniatures, chères à son cœur, et les thèmes des écrits antérieurs. On y retrouve plusieurs fils entrelacés tout au long de l'œuvre : les amours rêvées, chaotiques ou véritables, la filiation aux parents, enfants et petits-enfants, l'enseignement impossible et néanmoins fondamental de la littérature et de la création littéraire, le sacré en tant que marquage et mémoire de la mort, les déambulations urbaines et agrestes, les voyages en Amérique, en Europe ou en Asie, le tête-à-tête avec soi et avec les absents, le mal et la joie de vivre...

Dans le dernier roman comme dans bien des poèmes, un abécédaire (*Les Demoiselles d'Angrignon*, 2014) et un récit en vers (*Toute l'œuvre incomplète*, 2010), il reprend des mythes, ceux d'Orphée et Eurydice ou de Dante et sa Béatrice, qu'il a beaucoup enseignés à l'Université de Montréal. En prose ou en vers, il s'étonne du mystère de l'existence à travers une rêverie anthropomorphique, en s'adressant aux animaux, tel le « Prince de Miguasha » : l'*Elpistostege Watsoni* (*Des conditions s'appliquent*, 2019), aux parents disparus (dès *Où aller*, 2013), aux dieux et déesses, qu'ils soient hindous, mayas ou égyptiens, et en admonestant un certain Dieu chrétien. Son chant, à la fin de *Frank va parler*, comporte une adresse aux oiseaux qu'il observait avec gaieté aux abords de la rivière Tomifobia, en Estrie. Outre le clin d'œil aux arbres de Paul-Marie Lapointe, c'est pour lui l'occasion de s'inspirer de François d'Assise comme du poète soufi du ^{xii}^e siècle Farid ud-Din Attar dans *La Conférence des oiseaux*.

Ce très chaleureux solitaire ne cultivait guère ses réseaux universitaires ou mondains, mais a toujours manifesté de la gentillesse et de la loyauté envers ses amies et amis créateurs et enseignants. Dans cet ouvrage, celles et ceux qui l'ont connu, apprécié ou aimé, ne cherchent pas tant à raconter des anecdotes qu'à offrir en partage leur lecture d'un pan de l'œuvre, bien que les hommages ne soient jamais loin de l'homme. Pour célébrer le caractère bien vivant de l'œuvre de François Hébert, et faire ressortir la cohérence de son travail créateur, par-delà la diversité des formes, figures et registres qu'il a pratiqués dans différents genres littéraires, vingt-cinq études, essais et écrits personnels sont ici livrés.

Les vingt dernières années forment une période d'effervescence, source d'épanouissement et de bonheur pour lui. Il affirme, plus que jamais, sa liberté dans un non-conformisme qui se défie des normes et une saine dérision qui ose imaginer, a le courage de penser différemment. Son don sans concession à la littérature est perceptible à travers la diversité de registres qu'il pratique, grave et espiègle. Les formulations et motifs reviennent d'un texte à l'autre, servent l'unité profonde de l'œuvre.

« La nature est un temple », écrivait Baudelaire. On remarque que les récits et romans du poète voyageur se caractérisent par l'entrée dans un temple, un gopuram dans le cycle indien, *De Mumbai à Madurai* (2013) et les *Miniatures indiennes* (2019), et une pyramide dans *Frank va parler* (2023) : « Les romans sont des pyramides. Ils ont des labyrinthes,

des étages, des cryptes et des impasses» (FVP: 186). Avant cela, il y eut d'autres voyages en écriture, vers les États-Unis dans *Holyoke* (1979), et la France dans *Toute l'œuvre incomplète* (2010). Mais on peut penser que le roman de 2023 est la forme narrative la plus accomplie de ce que recherchait l'auteur en superposant au quotidien du personnage du professeur, de l'écrivain et de l'amoureux, un temps de l'ailleurs, contrée mystérieuse du rêve et de l'enfance, à travers un autoportrait personnel et historique, mythique et non moins réel dans l'espace littéraire.

La reprise d'éléments diversifiés, parfois contrastés: l'autofiction déjouée par le passé historique, la vision trouble des «égareouillés» et la construction singulière de chaque grand artiste, le désir en crise et l'amour salvateur, l'énigme de l'existence et de la mort, la recherche d'un lieu où se poser, les réalités du corps autant que de l'esprit, cohabite avec les visites dans les temples ou les musées et le questionnement existentiel qui débouche sur une pensée écocritique.

L'œuvre rend hommage à des écrivaines et écrivains qui saisissent à bras-le-corps la mort, qui repoussent des limites entre les dimensions terrestres et supraterrrestres, qui font parler avec grâce des animaux, des enfants, des ombres: Virgile, Ovide, Villon, Dante, Cervantès, La Fontaine, Sterne, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Michaux, Szymborska, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme, Anne Hébert, Jacques Brault, Christian Bobin, Arundhati Subramaniam, poète indienne dont il a somptueusement traduit le recueil *When God is A Traveller* (2014) sous le titre *Quand Dieu voyage*.

Jusqu'à la fin, il aura célébré les œuvres de Saint-Denis Garneau et de Réjean Ducharme, écrivains qui ont si bien vu que l'esprit du jeu procède d'une nécessité intérieure pour aviver l'impulsion créative. S'il savait reconnaître en Roch Plante un précurseur, avec ses Trophoux, ce sont la liberté et la voix de l'enfant dans les romans de Ducharme qui l'éblouissaient; entre tous, le récit de haute voltige qui fait parler en vers des enfants et des animaux: *La Fille de Christophe Colomb* (1969).

De Malraux, il retient le héros agonique qui, à sa mort, laisse un héritage, après s'être dépouillé de son moi pour mener à bien une action. Un tel personnage est héroïque au sens où il transforme son destin subi en destin dominé, insuffle un peu plus de grandeur à nos vies, à la faveur d'une sympathie.

L'écrivain et ancien ministre de la Culture en France, auquel il a consacré sa thèse de doctorat à l'Université de Provence en 1972, ainsi que son premier livre, issu de cette thèse, *Triptyque de la mort*, en 1978,

l'a toujours fasciné. En 2022-2023, il relisait encore les *Antimémoires*, voyant dans le dédoublement entre Malraux et son personnage quelque chose de novateur, mais aussi de grandiose, à travers l'espoir que font naître les métamorphoses pour les lectrices et lecteurs.

L'intuition développée dans sa thèse sur Malraux est que la mort opère tel un défi lancé au destin, pour « reculer les limites de la “condition humaine” » (*TM*: 28). La mort y apparaît comme le principe autour duquel s'organise le projet romanesque : « elle le mine, elle le transforme et il la dépasse. Nous nommons ces trois modes de la mort : *l'agonie, les métamorphoses, l'espoir* » (13 ; c'est l'auteur qui souligne). Seuls, les héros ne peuvent dominer leur destin, leur mort invite à se souvenir d'eux, motive à poursuivre leur action, ainsi que le formule le narrateur de *La Condition humaine* (1933) : « cette mort attendait d'elle [May] quelque chose, une réponse qu'elle ignorait mais qui n'en existait pas moins » (144). Il faut que « les yeux d'autrui » recueillent un écho. Ce peut être un personnage, l'auteur lui-même ou les personnes qui adhèrent au roman : « Ce que Malraux retient des morts, c'est leur aptitude à revivre en d'autres ; moins leur présence macabre de transis que le lieu de leur survie : les vivants » (162).

La sympathie, en son sens étymologique de « souffrance commune », revêt les formes variées de la camaraderie, de l'amitié et de l'amour. C'est en elle que réside « l'espoir d'une communion par-delà la vie et la mort » (120). Aussi l'amour se fait-il plus fort que la mort quand « les vivants et les morts se réunissent dans une sympathie qui transcende la vie, la mort » (138). De cette sympathie naît une « piété » chez les modernes qui ne souscrivent pas forcément aux impératifs du sacré. C'est à travers l'héritage que se produit la métamorphose : « quand tu meurs, je connais que tu es mort ; je vis, partiellement au moins, une expérience, et de cette expérience je renaiss [...] la renaissance est expérience d'une mort figurée » (148).

Il ne s'agit pas tant d'élucider « l'espoir des héros » que de comprendre comment les « héros de l'espoir » (199) renaissent sous la plume de l'écrivain. Le phénix est là pour en témoigner. « Les oiseaux, dans l'imaginaire des hommes, signifient (au sens étymologique de “sont le signe de”) la résolution du mystère de l'immortalité, jettent un pont entre dieux et hommes, faisant ainsi, par l'image, de ceux-ci les contemporains et les compatriotes de ceux-là » (146 ; c'est l'auteur qui souligne).

Ce premier essai lui permet de mieux comprendre « les obsessions reliées de la mort et du temps » (*ME*: 9) qui se jouent dans certains

textes littéraires, et en particulier dans les poèmes d'un autre héros agonique, qu'il connaît bien, et dont la mort, en décembre 1996, va le secouer : Gaston Miron.

Hommage lui est rendu dans des poèmes en revues ou en livres : *Comment serrer la main de ce mort-là* (2007) et *Si affinités* (2023), pour ne nommer que ces titres-là, puis dans l'avant-propos qu'il signe avec Jean-Pierre Bertrand à *L'Universel Miron*, en 2007, et surtout dans son étude magistrale de 2011 : *Miron l'égarouillé*. Cet essai fait ressortir la manière et le style de l'auteur de *L'Homme rapaillé* et des *Poèmes épars*. La citation est un peu longue, mais d'une grande justesse sur les réécritures et la liberté d'expression de Miron, sur ses « voyages » et ses « retrouvailles avec soi » :

[...] il y a dans le processus créateur un double mouvement d'expansion et de resserrement du poème, tant dans les mots que dans le sens et les images, dans la disposition générale du poème, sa figure ou son rythme. C'est comme une respiration. D'une part, une générosité, une ouverture, de l'allant, un éboulement, une force, avec des éparpillements, des éclats dans l'œil ou de voix, des fragmentations, une certaine volatilité, de l'inachevé, de l'infini, des voyages ; d'autre part, un désir de fine pointe, une obligation de visée, de saisie, de précision, d'atteinte de l'univers, de rencontre d'autrui ou de retrouvailles avec soi-même, un besoin acharné de définition, d'attache et de communauté, d'appartenance, de lien en somme. Ces deux parts de Miron parfois s'opposent, parfois se conjuguent, dans un certain désordre, un labyrinthe, une hétérogénéité, mais c'est à ce prix que les œuvres sont vivantes, singulières, sincères, humaines, chaleureuses, plutôt que parfaites, marmoréennes et routinières, plaquées, glacées. (11)

Ce que le jeune universitaire avait relevé chez le héros malrucien : « L'agonie est la conscience de *ce qui dans la vie appartient à la mort*. Elle ordonne les modalités de la lutte désespérée du héros contre cette mort » (*TM* : 41 ; c'est l'auteur qui souligne), peut s'appliquer, dans une certaine mesure, au sujet mironien. Celui-ci n'est-il pas source de sympathie et d'espoir, non seulement en raison du drame du mal-aimé ou de la quête du pays rêvé, mais pour avoir su dire son angoisse et sa déréliction ? La parole du « je » et l'action de l'écrivain vont dans le sens d'une renaissance possible, constituent un legs déterminant du fait du destin assumé : « Reculant pour mieux sauter loin devant lui, le poète joue au "Québécoanthrope" [...] pour mieux dissimuler, sous le masque du Québécois, le prophète en lui, *l'anthrope*, pour lequel tout se joue et rien n'est jamais joué » (*ME* : 46 ; c'est l'auteur qui souligne). Ce qui frappe

l'essayiste est l'emploi de signes religieux, une pratique qui n'a pas été assez prise en compte par la critique. Aussi le poème « Séquences » se règle-t-il sur « des principes de composition hétérogènes » (44) semblables à ceux des Psaumes, avec « le mot-clé du poème, “batèche”, juron ou sacre recyclé par Miron, venant du nom du sacrement lié à l'entrée du nouveau-né dans le monde » (44).

Le temps mironien, c'est aussi la prise en compte d'un héritage culturel, par exemple avec le refrain de la chanson « À la claire fontaine » en tant qu'écho et principe organisateur de « Padoue ». La lecture des *Poèmes épars* par François Hébert nous instruit par ailleurs sur la fonction écrite des voyages en Europe méridionale : « partir pour *aller mourir* quelque part, en beauté, pour devancer la mort, pour y être avant elle et pouvoir la toiser de haut » (172 ; c'est l'auteur qui souligne). Enfin, le dernier poème, « Stèle », révèle que la menace de la dispersion n'a plus cours, la langue du poème sur la pierre abritera le gisant. L'avenir reste utopique, mais « apaisé et unifié », ce qu'appelaient autrement les poèmes d'amour : « En tout cas, le schème est le même qu'avec Ana et d'autres : couché dans l'amour on se relèvera. C'est d'un “très haut amour”, comme dirait Catherine Pozzi, que Miron se réclame, “seul amour” qui transcenderait la mort » (184).

En 2016, lui qui s'était « juré que c'en était fini avec les colloques universitaires », accepte de participer à un congrès à la Martinique (auquel cependant il n'ira pas), par amitié et pour la poésie. Ce qui l'intéresse alors est Miron qui n'hésite pas à superposer les temps : « (temps personnel, temps historique, temps mythique, géographique, animal même) [...] Et peut-être irais-je voir du côté de Césaire, et même de Laferrière, pour leur idée de *retour*, mais ce ne sont là que pistes pour l'instant » (courriel du 24 septembre 2016 au professeur et ami japonais Hidehiro Tachibana ; c'est l'auteur qui souligne). Deux semaines plus tard, il annonce à « Hidé » et à son ami coréen Han Daekyun une communication sur « Le temps de Miron » qui nous instruit sur la poésie de ce dernier, aussi bien que sur le sens prêté au poème réussi :

la poésie ne fait, ni ne défait ni ne refait l'histoire, qui sait très bien, elle-même, s'imposer ou s'oublier. La poésie pose la question des origines du monde et des fins dernières, de l'être en un mot, non pas comme les philosophes, mais de façon rêveuse et divinatoire, mythique avant d'être politique, par des images d'avant l'homme et la femme. Les animaux de Miron, comme ceux de Césaire, ne sont d'aucun temps, sinon du commencement du monde revisité dans l'amour et l'angoisse. Ainsi le poète

peut-il prétendre arriver à ce qui commence, c'est-à-dire à la création et à la créature, par exemple en célébrant le brame de l'orignal, l'élan d'Amérique, l'orignac des Basques. (Courriel du 10 octobre 2016)

L'étude des sens et des signes qui se répondent dans l'œuvre montre que l'écrivain est québécois, puise dans le répertoire des chansons populaires américaines des années 1940 à nos jours, des Ink Spots à Leonard Cohen, en passant par le jazz et les chansonniers francophones, convoque de nombreux artistes peintres (Rauschenberg, Duguay, Champagne) et cinéastes (David Lynch) nord-américains. Ce sont la part d'invention ou de déchirure, la ténacité de l'artiste et l'humilité de la proposition qui l'émeuvent.

Bien d'autres aspects sont abordés dans les pages qui suivent : il était féru de sport, avait une langue aussi rigoureuse que décomplexée, était un collègue apprécié à l'Université de Montréal comme à la revue *Liberté*. Son enseignement de la création littéraire, ses travaux sur Louis Dantin, son art du collage et de la miniature, son amour de la peinture et ses poèmes d'amour, ses écrits sur Montréal ou sur la nature et la chasse, dans les poèmes comme dans les essais, notamment *Pour orienter les flèches* (2002)...

Les collages et assemblages, réalisés entre 1993, à Assas, et 2023, à Angus, confèrent à l'œuvre un sens auquel on commence à réfléchir grâce à la parution de livres illustrés en 2011, 2014 et 2019. Ses Lynch, sa Ménine punk, son Tintin, son chasseur, ses poètes qui donnent des fleurs, le trésor qu'il a repris à Rackham le Rouge, ses gens d'Angrignon et son oiseau du dimanche révèlent un artiste au cœur d'enfant, doublé d'un critique qui s'adonne à la caricature de personne ou de situation. Les artéfacts de la rue, qu'il qualifiait « d'humbles reliques » (97) dans *Montréal* (1989), et dont il parle encore dans *Si affinités* (2023), donnent lieu à des figures sympathiques et attachantes, comme on en retrouve dans tous les recueils de poèmes depuis *Les Pommes les plus hautes* (1997). Les nombreux collages interrogent, en toute simplicité, le sens de la vie, faite de sourires amoureux et d'éclats de rire, aussi bien que le vieillissement et la mort, sans pesanteur.

En ces années marquées par le départ de plusieurs êtres chers : Jean-Pierre Issenhuth, sa sœur Geneviève, Hidehiro Tachibana, Jean-Pierre Bertrand, François Ricard et Pierre Senay, la disparition de Jacques Brault, le 19 octobre 2022, fut un coup dur. Après la pratique de la citation et de la dédicace, celle du collage, puis celle du tombeau poé-

tique... À la fin de son existence, François Hébert évoque les derniers jours de son ami Jacques dans le recueil de chroniques urbaines sur lequel il travaillait encore un jour avant d'entrer lui-même à l'hôpital : *Les Maladies bizarres*.

On ne m'en voudra pas de terminer sur une note plus personnelle. Cet homme était tendre et bon, dévoué dans les tâches domestiques, ce qu'il appelait l'intendance. Il était devenu au gré du temps un cuisinier hors pair. Rester dans le faire et donner était une manière à lui de faire confiance à la vie.

Ce poète orphique préférait la danse à la musique, ce qui ne l'empêchait pas d'écouter des pièces de musique baroque et d'aller à l'opéra. Je me souviens d'un jour où nous avons assisté, durant au moins trois heures, à un spectacle de danse classique à Chennai, alors qu'il faisait plus de 30 degrés à l'extérieur. Pour être bien honnête, j'ai trouvé cela long. Lui en aurait voulu plus, tant l'éblouissaient la grâce et la précision de ces danses issues de traditions millénaires que sont le bharatanatyam et le kathakali. La danse lui procurait la sensation d'être en vie, avec une femme qui l'était aussi. Le samedi soir, nous dansions au salon sur les airs de *C'est si bon*. À l'hôpital, le samedi 27 mai 2023, ce sont nos mains qui faisaient les mouvements.

Ce don Quichotte savait quel personnage sortir au moment où il se sentait incompris. Et comme il l'était souvent, il y en avait de toutes sortes, qu'au fil des ans j'ai appris à reconnaître. Il protégeait de la sorte son hypersensibilité. Mais il avait aussi pour autrui des sparadraps. Quand il avait mal, il se repliait, ce qui a été, sa vie durant, source de malentendus. Je ne pense pas avoir côtoyé dans la mienne meilleure personne. Pragmatique tout au long de la journée, il ne cessait de discuter de beauté et de métamorphose en arts le soir venu. Il fuyait comme la peste la méchanceté et le conflit. Cela explique à quel point il était reconnaissant quand on lui faisait du bien. S'il se gaussait des discours pontifiants, fréquents dans nos milieux universitaire et littéraire, il n'en savourait pas moins l'érudition amie et la compagnie des poètes, jeunes ou moins jeunes. Dans d'autres pays, il aimait retrouver ses amis universitaires, dont quelques-uns témoignent ici.

Je l'ai connu au printemps 2005, à l'occasion d'un colloque sur Miron, qu'il avait organisé avec Jean-Pierre Bertrand, à l'Université de Liège. Les deux professeurs avaient eu la générosité de chercher des sources de financement pour inviter plusieurs Québécois, pour la plupart de

jeunes personnes étudiantes. Mais moi, François ne m'avait pas invitée à participer à son colloque, ne sachant qui était, je le cite, « cette vieille Belge de Sherbrooke », malgré « mes subventions » de jeune professeure sur les lectures de la poésie québécoise. C'est Jean-Pierre Bertrand, dans le cadre d'une délégation à l'Université de Sherbrooke, qui m'avait alors invitée, par le hasard de sa visite au Centre Anne-Hébert.

La première fois que François a lu un texte de moi, j'étais fière de lui montrer un article à paraître sur Baudelaire, sur lequel j'avais beaucoup travaillé. Ce texte m'était revenu avec plusieurs marques de révision. Quoi, c'est si mal écrit? Qu'avait donc à redire celui qui avait développé un œil de lynx à force de réviser, vingt-deux ans durant, des épreuves à la revue *Liberté*? Ce jour-là, j'ai commencé à désapprendre ce que l'on m'avait enseigné tout au long de mes études. Ma prose était correcte sur le plan normatif, mais à vouloir contenter une communauté universitaire modèle (celle aveuglée par la carrière, qui lui donnait de l'urticaire), j'avais mis sous tutelle ma voix, et je me peignais dans le coin avec une langue savantissime. Avec François, j'ai appris que la connaissance ne devait à aucun prix corrompre la vitalité.

Pendant dix-huit ans, nous nous sommes lus mutuellement. Discussions de nos textes et de ceux que nous avions lus dans la journée. Il avait le sens de la formule: « Ton 18^e étudiant de création retient 98 % de tes remarques. » Il était extrêmement rare que je trouve une faute dans son texte. Quand il manquait un mot ou une virgule, je brandissais victorieusement la page: haha! Et lui, d'un geste théâtral, jetant sur le bureau mes feuillets de moins en moins raturés, me donnait son avis de « pro de l'UdeM ». Chacun faisait ensuite à sa guise, selon un style qui ne s'en trouvait pas moins resserré. Il aimait être lu, lui si exigeant envers sa lectrice ou son lecteur. Son exigence, il ne la voyait pas. Ne demandait rien. Mais avait du mal à comprendre qu'on fasse si peu d'efforts pour développer sa maîtrise de la langue et inventer des formes neuves.

Trop pudique pour dire du mal d'autrui, il n'en avait pas moins l'art de se moquer gentiment des travers de la pauvre humanité. Nous en faisons partie, voilà qui nous libérait. Nous avions nos codes pour parler de personnages ennuyeux: le Tartuffe, l'ambitieux, celui qui sait tout sauf le reste, la poseuse, la racaille...

De lui, j'ai appris à parler en écriture, à aimer « pour toujours ». Notre entente était fluide. Sur quelque sujet que ce soit, nos discussions nous ramenaient inéluctablement à l'authenticité. Avec le courage, cette qua-

lité avait beaucoup de valeur à nos yeux. C'était, au quotidien, un effort de clarification des impressions. Parfois, cela virait mal. Car il ne fallait pas perdre la main en franchise. Ni troquer les habits de l'artiste contre ceux de l'universitaire. Pas trop longtemps, en tout cas. Le soir venu, il me faisait la lecture d'une voix si chaude et douce que je m'endormais. Il rouspétait. Je souriais. Et il recommençait à lire.



Grand merci à Patrick Poirier et à l'équipe des PUM pour la publication de ce collectif. Toute ma gratitude aux contributrices et contributeurs qui renouvellent ici la lecture de l'œuvre de François Hébert. Merci à Mélanie Beauchemin, du Centre Anne-Hébert, si bonne personne à la recherche, toujours, de références. Merci à Richard-Max Tremblay pour les belles photographies des collages. Merci enfin au CRILCQ, à l'AIÉQ et au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour leur soutien à l'édition et à la diffusion de cet ouvrage.

Éloge d'un écrivain singulier

Robert Melançon

Université de Montréal

1972

François Hébert et moi avons fait connaissance en 1972 lorsque nous avons été recrutés par ce qui était alors le Département d'études françaises de l'Université de Montréal, premiers de notre génération à nous y joindre. Génération, c'est peu dire : nous avions tous deux vingt-cinq ans, nous venions l'un et l'autre d'obtenir un doctorat en France, lui à Aix-en-Provence sur l'œuvre de Malraux, moi à Tours sur la poésie baroque entre Desportes et Malherbe. Nous étions les petits nouveaux, un peu étonnés de nous retrouver collègues de ceux qui avaient été nos maîtres quelques années plus tôt lorsque nous avions étudié dans ce département, au premier cycle, en préparant ce qui s'appelait alors une licence. Cela semble si loin.

Quelques années plus tard, nous avons été rejoints par Jean Larose et Pierre Nepveu, qui avaient le même âge que nous, puis, de nouveaux collègues plus jeunes étant recrutés, les années passant, nous sommes, sans nous en aviser, devenus des anciens. Au cours de toutes ces années, nous nous étions noués d'une amitié toujours cordiale même si elle a été parfois un peu distante ; il était impossible de se brouiller avec François, qui était d'une amabilité et d'une bonne humeur inentamables. Sur le plan professionnel, nous avons fait des choix un peu différents : il s'est engagé dans le développement de cours et de séminaires de création littéraire, et j'ai pris le chemin de l'histoire de la littérature et de la langue. Mais nous avons continué à nous croiser, notamment autour de Saint-Denys Garneau, de Jacques Ferron et de Jacques Brault, sur lesquels nous avons écrit l'un et l'autre sans nous consulter.

« Circa 1980 »

J'emprunte cette rubrique au titre d'un article, dans lequel François Hébert évoque l'entrée de notre génération à la revue *Liberté*: d'abord François Ricard, François Hébert, Yvon Rivard, auxquels Réjean Beaudoin, René Lapierre et moi nous sommes joints un peu plus tard. Comme on peut lire dans cet article, « [...] nous voulions aussi et surtout écrire. L'université ne nous en demandait pas tant. Il nous fallut un autre lieu. *Liberté* serait ce lieu » (C: 87-88). Nous l'avons tous fait, à des degrés divers. Mais il ne s'agit pas ici d'une génération, ni d'une revue, et encore moins de l'université que je n'évoque qu'afin de donner un contexte à l'éloge de l'écrivain François Hébert. Écrivain, il l'a été sans ressembler à aucun autre. C'est beaucoup plus rare qu'on pourrait le croire, au point qu'une originalité aussi radicale déconcerte certains lectrices et lecteurs qui n'y retrouvent pas leurs repères familiers.

François Hébert s'est affirmé en tant qu'écrivain de façon spectaculaire, en publiant à quelques mois d'intervalle, en 1978 et 1979, un premier recueil de poèmes, *Barbarie*, un premier essai, *Triptyque de la mort: une lecture des romans de Malraux*, et un premier roman, *Holyoke*. François Ricard avait relevé alors l'ampleur et le caractère soudain de cette entrée en littérature: « trois livres, et dans les trois "grands" genres, poésie, roman, essai¹ ». Il y avait là une revendication forte, qui s'est traduite jusqu'à son décès en 2023 en une œuvre abondante et diversifiée comportant des essais, des romans et récits, des poèmes, des fables, une pièce de théâtre, un abécédaire, sa correspondance avec Jacques Ferron. À cette trentaine de livres s'ajoutent de très nombreux textes publiés dans *Liberté*, qui échappent souvent à toute tentative de classification dans un genre littéraire conventionnel. À vrai dire, même lorsqu'il publiait des poèmes, un roman ou un essai, il ne se souciait pas de se conformer à quelque règle ou prétendu bon usage. Bien peu d'écrivains auront été aussi libres, aussi imprévisibles. Comme l'a écrit Benoît Melançon dans *L'Oreille tendue*, le 1^{er} juin 2023, « Ce roman [*Frank va parler*], comme ses autres romans et récits et ses recueils de poésie, ne correspond guère à ce que l'on attend en matière de création.

1. François Ricard, « Triptyque de François Hébert », *Liberté*, vol. 20, n^{os} 4-5 (118-119), juillet-octobre 1978, p. 240.

C'est joyeux, inattendu, libre, irrévérencieux, pas sérieux, assez broché à foin, du moins en apparence². » Retenons « en apparence ».

L'Atelier

La pire erreur qu'on pourrait faire en lisant les écrits de François Hébert serait de s'imaginer qu'ils ont été facilement improvisés, que leur auteur n'est qu'un blagueur qui transcrit sans réfléchir le n'importe quoi qui lui passe par la tête à tout moment. Certes, François Hébert aimait rire autant qu'il détestait l'esprit de sérieux, la pose, la prétention, le lugubre qui cherche à se faire passer pour de la profondeur. C'était chez lui une forme de pudeur. Dès qu'il sentait poindre les clichés, les platitudes, les redites, il faisait bifurquer son texte, trouvait une « dissonance juste » qui relançait le mouvement. Il y avait un Satie en lui, qui dissimulait sa mélancolie sous des incongruités calculées. Tenons-nous-en aux titres : *Gymnopédies* (ce qui veut dire « pieds nus », comme on sait), *Préludes flasques pour un chien*, *Trois chapitres tournés en tous sens*. Ce n'est pas très loin des titres de François Hébert : *Poèmes de cirque et circonstance*, *Toute l'œuvre incomplète*, *Faut-il donc offrir des morts aux fleurs*, *Des conditions s'appliquent*. Chez le musicien et chez l'écrivain, il s'agit de saper toute chute dans le pompeux, le grandiloquent, l'attendu, et cette réserve n'empêche pas, au contraire, chez l'un et l'autre, par les moyens de leurs arts respectifs, que transparaisse une mélancolie d'autant plus poignante qu'elle ne s'affiche pas. Une méditation sur la mort, dispersée ou reprise dans presque tous ses textes, se révèle à la lectrice ou au lecteur attentif comme un des thèmes majeurs de son œuvre.

Celle-ci ne lui a pas été donnée toute faite. Elle repose sur une grande culture, littéraire, picturale et historique, dont il ne faisait pas étalage mais qui innervait son texte, on s'en avise pour peu qu'on le lise avec attention. Elle repose aussi sur un savoir technique parfaitement dominé. Chacun sait qu'un musicien n'est devenu compositeur qu'après avoir maîtrisé un savoir qui va bien au-delà du solfège, mais il faut sans doute rappeler qu'on ne s'improvise pas écrivain parce qu'on sait l'alphabet et qu'on a des sentiments ainsi que de vagues idées appelées communément « inspiration ». Revenons à Satie pour mieux

2. Benoît Melançon, « In memoriam. François Hébert (1946-2023) », *L'Oreille tendue*, blogue, 1^{er} juin 2023, <https://oreilletendue.com/2023/06/01/in-memoriam-francois-hebert-1946-2023/>.

comprendre. Il était évidemment diplômé du Conservatoire, où il avait étudié le piano. Muni de son diplôme, second piano au cabaret du Chat Noir à Montmartre puisqu'il faut bien gagner sa vie, il compose notamment les *Gymnopédies* et les *Gnossiennes*, dont nul autre que Debussy orchestrera la première et la troisième. Puis, à l'âge de trente-six ans, en 1902, insatisfait de lui-même, il reprend ses études musicales et s'inscrit à la Schola Cantorum où il obtient, en 1905, un diplôme de contrepoint.

Quel rapport avec le trajet de François Hébert ? On se souviendra peut-être qu'il avait dit que l'université ne lui demandait pas d'écrire. Qu'importait ? Il en a fait sa Schola Cantorum : il a donné des cours sur des écrivains exigeants, notamment Paul Valéry, pour apprendre à leur exemple, comme fait un professeur qui n'a choisi ce métier que pour rester étudiant. C'est aussi, je crois, la raison pour laquelle il s'est investi dans l'enseignement de la création littéraire, donnant des cours et des séminaires, dirigeant des mémoires de maîtrise. Il a demandé à l'université de lui donner les moyens d'écrire en orientant son enseignement vers la pratique de l'écriture afin d'apprendre lui-même de quoi il retournait. Ce n'était pas une facilité : créer un programme d'enseignement de la création littéraire, définir un cursus, organiser une succession de cours et de séminaires, déterminer ce que devrait être un mémoire de création, tout cela en dépit de la résistance de certains de ses collègues, cela n'allait pas de soi. Il l'a fait et s'est assuré qu'il y trouverait son profit en tant qu'écrivain. François Hébert a été un écrivain savant, qui maîtrisait son art.

Quant à *Liberté*, cette revue fut, des années durant, son atelier d'écriture. Pour comprendre son œuvre, il faut se reporter aux textes qu'il y a publiés infatigablement pendant une vingtaine d'années, dans lesquels il a mis au point sa manière et mis à l'épreuve les pratiques habituelles dans « cette chose absolument particulière, très singulière, qu'est la littérature [...] ; entre la vie et la littérature, il existe un jeu dont chacun doit inventer les règles » (AS : 51). Les règles de ce jeu, de son jeu, François Hébert les a cherchées, essayées, mises à l'épreuve dans une série de textes en tous genres ou échappant à tous les genres reconnus. Quelques exemples :

Je
cette ville est de sable et de verre
rien de plus
mais toi aussi
qui passe le temps de travers (DCV(II) : 16)



Le 8 août 1981, je reviens de France,

COMME, EXACTEMENT COMME

j'en viens depuis quelque siècle ancien, récent et immémorial. Je suis aussi (peu) français qu'un Gaulois l'était. D'Entremont à Outremont, la distance n'est pas bien grande. Et le meurtre d'Abel par Caïn me concerne davantage que l'élection de Mitterrand, que celle de Lévesque, que les œuvres de Jean-Paul Sartre et de Gérard Bessette, que... ce que vous voudrez. On voit que je ne suis pas sélectif. Et je me réserve le droit de changer d'idée.

Vous tous qui tenez le monde, lâchez-le.

MON SEUL DÉSIR :

habiter le pays du MÊME NOM. J'aimerais beaucoup, un jour, me rencontrer. (*PMA*: 55)



Mon iguane et moi, dans notre caverne toujours, nous conversions entre l'igname et l'icaque.

— Ig, j'ai entrepris des petites recherches à ton sujet.

— T'as pas trop travaillé, j'espère.

— J'ai ouvert un dictionnaire des symboles, et je n'ai pas trouvé le nom de ton espèce.

— L'iguane n'intéresse pas beaucoup l'humanité. Fallait plutôt regarder à Lézard.

— C'est fait. Le lézard symbolise l'extase contemplative et se fout éperdument des hiérarchies terrestres.

— Comme Garfield, dit Ig.

— Et on raconte, au Cameroun, que le lézard est un messenger de Dieu et qu'il annonce la mort sans retour, contrairement au caméléon qui est l'annonciateur de la résurrection. Les deux partent en même temps; mais grâce à une ruse, le lézard devance le caméléon sur terre. Et voilà!

— Et voilà quoi?

— Voilà, il y a la mort.

[...]

Ig se releva vivement et dit:

— Les hommes, j'ai remarqué, attendent toujours quelque messie: quand ce n'est pas Krishna ou le Christ, c'est E.T. ou Lacan ou André Moreau.

— L'iguane, lui, est-il immortel?

Il leva son petit index griffu, frétille de la queue.

— Ah! Voudrais-tu, ô Hébertolonijs de Monteregeſis, que nous philoſophaffions? Philoſophons donc! Ayons un dialogue platoniguien! Pythagoriſons, deſcartons, gaſſendiſons, kantifions, wahlons, bachelar-dons, derridons!

— Si le lézard ſymboliſe l'extaſe et apporte la mort, l'iguane, lui, toi, ſymboliſe quoi?

— L'iguane, l'iguane! Eſt-ce que je ſais, moi? [...] Je ſuis moi, c'eſt tout. (SHM: 67-68)

Ces textes que François Hébert a publiés dans *Liberté* au cours des années durant lesſquelles il a participé activement à cette revue, ont été l'atelier, dans toutes les acceptions de ce mot, qui lui a permis de ſ'affranchir des codes littéraires courants. Bien des écrivains québécois de notre génération ont prétendu «subvertir» ces codes; aucun, à mes yeux, ne l'a fait auſſi radicalement que lui. François Hébert n'avait pas ce que Baudelaire a appelé, dans *Les Paradis artificiels*, «la forme banale de l'originalité». On ſ'en aviſe en liſant l'extraordinaire enſemble de livres qu'il a publiés au cours des vingt dernières années de ſa vie. Cette originalité vraie, il l'avait gagnée, je crois, par ces textes inſſeſſables dans lesſquels il avait tout eſſayé, tout riſqué. Il a quitté *Liberté*, quitté l'univerſité; il pouvait enfin écrire ſans contrainte parce qu'il ſ'en était donné les moyens.

Ce texte qu'on achève de lire n'eſt qu'une ſuite de ſuggeſtions ſur l'œuvre d'un écrivain que j'admire. On ſe tromperait en penſant que l'amitié m'égare du côté de l'admiration. C'eſt un écrivain ſingulier qui a diſparu trop bruſquement, le 30 mai 2023. Son œuvre reſtera et continuera de grandir ſi nous avons l'intelligence de la lire comme elle mérite de l'être.

Pour conclure ce trop bref hommage, je lui cède la parole en repro-duiſant un poème qui propoſe un autoportrait ironique et ſubtil:

le poète
n'eſt pas tout à fait là
les ſoleils voilés
l'eſſommeillent
les nuits blanches de neige
il eſt en dormance
tel un buiſſon de janvier
dont les yeux finiront bien
par ſ'ouvrir

il n'attend plus
l'élucidation des mystères
nombreux de l'univers
la matière noire
les photos de son enfance
le pétrole et la Mésopotamie
la dormition de la Vierge Marie
le streaming musical
le Mal
il ose à peine le nommer
les fleurs ne vous mentiront pas
la vie est belle
on n'en meurt pas (*FOMF*: [2])



BIBLIOGRAPHIE

- Melançon, Benoît, « In memoriam. François Hébert (1946-2023) », *L'Oreille tendue*, blogue, 1^{er} juin 2023, <https://oreilletendue.com/2023/06/01/in-memorial-francois-hebert-1946-2023/>.
- Ricard, François, « Triptyque de François Hébert », *Liberté*, vol. 20, n^{os} 4-5 (118-119), juillet-octobre 1978, p. 240-245.

Lettre de Louis Dantin à François Hébert

Pierre Hébert

Université de Sherbrooke

Cher ami,

« Émile Nelligan est mort¹. » Vous le savez, ces mots ouvrent ma préface à l'étude de ce jeune poète que j'ai connu personnellement. Certes, ajoutai-je alors, ses yeux sont ouverts, le cœur bat encore; cependant, celui dont nous admirions les vers n'est plus, en raison du triste sort qui l'a arraché aux hommes et à la poésie. Mais Louis Dantin, lui, est-il mort? Mes yeux sont fermés, mon cœur ne bat plus. Or la justesse de ce que vous avez écrit sur ma personne me garde en vie, j'insiste sur cette expression qui a rarement été aussi juste. Vous en rendez-vous compte? Ma vie d'outre-tombe est maintenant égale à celle que j'ai menée sur terre: quatre-vingts ans. Le temps nous échappe, même sans sablier... Mais vous, vous êtes encore jeune, à peine une année passée de l'autre côté du Styx. C'est un aîné qui s'adresse à vous tel à un ami très cher, uni à lui dans la communion de l'esprit.

Mais voilà que je prononce encore le mot « communion », à vous qui avez vu si juste! Vous vous êtes attardé sur mon œuvre ou, plutôt, sur ce qui vous paraissait avoir hanté toute ma vie: « L'Hostie est son symbole préféré » (*DNP*: 43²); et l'Hostie, c'est aussi lui-même, ajoutiez-vous. Vous avez écrit un seul texte sur moi, et vous l'avez amanché (j'ai pesté toute ma vie contre un certain usage de la langue populaire, mais je puis bien me permettre une licence de défunt), amanché donc, d'un

1. Louis Dantin, *Émile Nelligan et son œuvre*, préface de Louis Dantin, Montréal, Librairie Beauchemin, 1903 [1904], p. I.

2. Toutes les citations du livre *Dans le noir du poème* de François Hébert sont tirées du texte « L'Hostie de Dantin ».

titre plutôt amusant pour vos contemporains, qui le répètent toujours appuyés d'un sourire en coin : « L'Hostie de Dantin ». Mais vos propos, sérieux, étaient une rare pénétration de mon âme. Pourquoi, alors, ne pas poursuivre le dialogue entre nous ?

En vérité, vous m'y invitiez vous-même en plaçant l'hostie au centre de ma vie, tout comme l'ostensoir. Les Pères du Très-Saint-Sacrement, cet ordre contemplatif dont j'ai trop longtemps fait partie, certes adoraient l'hostie, mais, en des mots plus concrets, ils la regardaient ; et « comme eux, il a l'œil, Dantin. Il est un œil » (42), écrivez-vous. Je n'y avais point réfléchi de cette manière, mais il est vrai que l'œil fut à l'origine de ma vie religieuse tout comme à la fin de ma vie terrestre, en raison de cette cécité qui m'a affligé durant mes deux dernières années. Vous ajoutez que dans la posture d'adoration, Dieu « nous v[oit] *réellement*, nous ne le voyons que *symboliquement* » (42 ; c'est vous qui soulignez). La force des regards est désormais inversée : c'est moi, maintenant, qui vois réellement et qui vous transmets cette Parole mienne ; que Dieu me pardonne ce « P » majuscule, mais je veux être à la hauteur, littéralement, de la vôtre.

Se « pass[aient] d'étranges choses » (31) dans ce couvent de la rue Mont-Royal, à la fin du XIX^e siècle, écrivez-vous. On m'y tolère, je ne participe guère aux exercices religieux, je fais des sorties nocturnes plus ou moins licites... Peu savent que j'ai contracté la syphilis dont je me suis guéri moi-même. En 1903, je me suis réfugié à Boston, avec Clotilde Lacroix et sa fille, Eugénie. Incidemment, on s'interroge encore pour savoir si Eugénie était en réalité ma fille ; je ne trancherai pas cette question. Le sais-je vraiment moi-même ? Je reviens plutôt aux « étranges choses » qui se produisaient au couvent des Pères, au tournant du siècle.

Je tiens à souligner une affirmation capitale que vous avez faite à mon propos, et qui tend le fil sur lequel j'ai marché toute ma vie. Je reprends avec émotion votre phrase qui m'eût éclairé, l'eussé-je lue de mon vivant : « Comment pourrait-il redevenir lui-même, intégral et unique, c'est-à-dire à la fois Seers [...] et Dantin [...], enfin réconciliés ? » (63) Mais je vous demande à vous, comment avez-vous fait pour dénouer ainsi ce mystère non de la Trinité, mais de la Dualité qui fut la mienne ?

Certes, étant un maladif de l'introspection, je n'étais pas insensible à ce conflit intérieur. À l'époque, j'ai écrit le conte « Pauline », très peu connu, paru uniquement dans le journal *Les Débats* en 1900. Pauline est le nom d'un chat, animal que j'affectionne, et qui est confronté une

nuit à un matou rustre. Ces deux félins se sont toujours défiés dans mon arène intérieure.

Il se passe dans ma vie, dans mes vies devrais-je plutôt dire, « d'étranges choses », dans ce conte où Seers et Dantin luttent l'un contre l'autre. Le narrateur, en pleine nuit, est « réveillé en sursaut par l'explosion d'un cri aigu et sauvage dont l'accent fit passer jusque dans mes moëlls un frisson d'effroi³ ». Il se lève, regarde à la fenêtre : « Mes yeux tombèrent sur deux formes indécises, campées l'une en face de l'autre⁴ », deux chats prêts à se battre. L'un est un chat d'égout, de « profil étique, l'air canaille, lamentable et décavé⁵ ». Le narrateur, toutefois, est « stupéfait de reconnaître Pauline », « la chatte de la maison », engagée dans cette altercation : « C'était bien la faiblesse charmante et désarmée en présence de la force hideuse⁶. »

Faire cohabiter Seers et Dantin : vous avez fort bien nommé ces duellistes condamnés à se disputer à tout jamais ! Florence Crawford, mon amante dans les années 1910 (que j'aurais d'ailleurs aimé épouser, mais qui m'a éconduit), a désigné autrement cette dualité et, tout à mon désavantage qu'elle soit, elle traduit avec justesse ce que vous avez vous-même relevé. Florence répondait à Gabriel Nadeau, à qui je suis reconnaissant d'avoir préservé mon œuvre, ma correspondance surtout. Car, ce dernier, une quinzaine d'années après ma mort, a réussi à entrer en contact avec Florence et lui a posé des questions sur ma personne. Florence anticipe votre propos, cher exégète, parlant plutôt de « Louis Dantin et son "demi-frère" Eugène Seers⁷ ». Elle ose même me comparer imaginez ! au docteur Jekyll et à M. Hyde... C'est tout dire ! Il est vrai, et certaines de nos activités sexuelles pourraient en témoigner, que Florence éprouvait « un intérêt modéré pour les avances amoureuses d'Eugène⁸ » et une « passion sauvage pour celles de Louis⁹ ». « J'étais la seule femme à connaître ces deux hommes¹⁰ », prétend-elle. Mais vous, vous avez aussi compris cette désunion de l'être que j'ai portée

3. Louis Dantin, « Pauline », *Les Débats*, 22 juillet 1900, p. [5].

4. Louis Dantin, « Pauline ».

5. Louis Dantin, « Pauline ».

6. Louis Dantin, « Pauline ».

7. Florence Crawford à Gabriel Nadeau, 3 décembre 1961, BAnQ, Fonds Gabriel Nadeau, MSS 177/93.

8. Florence Crawford à Gabriel Nadeau, 3 décembre 1961.

9. Florence Crawford à Gabriel Nadeau, 3 décembre 1961.

10. Florence Crawford à Gabriel Nadeau, 18 janvier 1962, Fonds Gabriel Nadeau, MSS 177/93.

toute ma vie. Certes, ni vous ni moi ne réduirions cette lutte intérieure à « la faiblesse charmante et désarmée » de Pauline contre « la force hideuse » du matou jaune, ou encore, je vous sais gré de l'avoir relevé, à une « caricature de prêtre lubrique¹¹ ». Oui, j'ai communiqué à la femme : Charlotte, Florence, Rose, Fanny... Or, à ce propos, j'ai confié à l'un de mes correspondants, Alfred DesRochers, mon amusement à ce que l'on croie ma foi anéantie par quelque porte ouverte à la passion humaine ; non, c'est l'amour qui est entré par la brèche de ma foi ruinée...

Vous, cher ami, vous ne pensez pas par oppositions simplistes et avez encore raison en écrivant : « le mystère de l'Incarnation hantera Dantin toute sa vie » (*DNP* : 42), du « Corps du Christ » (42) à « la chair de femmes » (42). Mais, j'insiste, la femme n'a jamais chassé le véritable Christ, le Christ originel ; j'aurai été fidèle toute ma vie à un Christ épuré de toutes les vicissitudes dont l'a accablé une armée de théologiens à travers l'histoire. Je me suis tourné, vous l'avez relevé, « vers une religion de l'esprit et du cœur » (64), du côté « des pauvres et des intellectuels » (64). D'ailleurs, un poème dont vous faites état, « La complainte du chômeur », écrit au moment de ma retraite des Presses de l'Université Harvard, en 1938, exprime la misère des démunis : « Il en faut pour porter, en somme/La malédiction du premier homme ;/Il en faut afin que les classes/Ne s'écroulent pas en une informe masse¹². » Je vous l'accorde, c'est un autre de mes poèmes... plutôt prosaïque, si je puis dire. En outre, la remarque de Louvigny de Montigny ne vous a pas échappé, qui a traité amicalement cette pièce de « bolchévique complainte » ! Imaginez, s'il avait lu ce que j'ai écrit à Jean Bruchési : que la philosophie communiste, théorie neuve, « est non seulement raisonnable et humaine ; elle est foncièrement chrétienne. L'idéal pour moi serait un communisme dont le Christ serait l'inspirateur, avec et avant Lénine – et qui aurait pour devise le texte des Actes des Apôtres au sujet des premiers fidèles : *Omnia bona erant communia*¹³ », tous les biens étaient en commun.

Cher ami, la sensibilité que vous avez manifestée à cette religion mienne « de l'esprit et du cœur » (*DNP* : 64) et qui m'accompagna toute ma vie m'a hélas persuadé que l'Église était condamnée à sa perte pour avoir dévoyé le message christique. « C'est le crash de tout un système

11. Louis Dantin, « Pauline », p. [5].

12. Louis Dantin, « La complainte du chômeur », *Le Jour*, 16 avril 1938, p. 4.

13. Louis Dantin à Jean Bruchési, 6 mars 1933, Fonds Gabriel Nadeau, MSS 177/77.

de valeurs qu'il sent venir» (44) : écrivant cela, vous avez touché la conviction que j'eus très tôt dans ma vie, celle de l'écroulement de ce catholicisme coupable de la pire des simonies, celle à l'endroit du Christ lui-même. Je m'en confiai à Louvigny de Montigny : « C'est pour cela sans doute que l'Église perd de plus en plus son autorité sur les hommes, et que de son empire mondial il ne lui reste comme bijoux de sa couronne que de petits coins obscurs, inimportants, de cette planète, la Province de Québec, l'Écuador ! Tout le reste est pis que rebelle : il est indifférent, détaché, étranger... Ah ! l'"universalité" de l'Église ne se tient plus que sur une couche bien mince, et augure mal de son "immortalité" chez ceux qui viendront après nous¹⁴... » J'ai assisté d'outre-tombe à ce formidable écroulement ; et vous disant cela, je pense aussi aux trois mots sur lesquels vous avez insisté et qui ont traversé mon œuvre : ange, frange et fange. Ces anges de l'époque du *Petit Messager du Très-Saint-Sacrement* ; ces *Franges d'autel* en 1900 ; et cette fange que l'on retrouve dans plusieurs de mes poésies, mais surtout dans « Optimisme », avec un vers qui a même suscité à l'époque un débat moral : « Toute fange est d'or lorsque le soleil se lève¹⁵ ». Ils sont peu nombreux, les lecteurs qui se sont penchés sur ce petit recueil *Franges d'autel*, que j'ai imprimé sur les presses de la communauté. Je me permets d'ajouter que, malgré les injonctions de l'Index, on n'y retrouve ni le *Nihil obstat* et, par conséquent, ni l'*Imprimatur*. Sans le dire clairement, c'est comme si vous voyiez dans cet ouvrage ma source, non pas unique, mais faite de manques, de tensions. « Quoi qu'il en soit, sans doute l'autel même manque-t-il en effet au rituel du sacré, puisqu'on n'en voit que les franges » (*DNP* : 54) : je pense comme vous, et j'ajoute que la frange est un milieu entre l'ange et la fange. Mais l'Église, dans la fange, ne sera point d'or si jamais le soleil se lève à nouveau sur elle.

Heureusement, vous savez que chaque envers porte son endroit. Quand vous citez ma *Chanson intellectuelle* et en particulier ce vers où la procession de la Fête-Dieu devient un cortège profane : « Et tous, le front levé, tristes mais sans regret,/[...]/Portent la Vérité comme une Eucharistie » (64), vous touchez le cœur de ma croyance la plus irréfutable, la recherche constante de la Vérité, inséparable pour moi d'une

14. Louis Dantin à Louvigny de Montigny, 26 février 1943, Fonds Gabriel Nadeau, MSS 177/78.

15. Louis Dantin, « Optimisme », *Les Débats*, 2 septembre 1900, p. 1.

passion jalouse de ma liberté. Vous eussiez pu ajouter ce vers de la même *Chanson* à propos du Christ : « Toi, quand même resté mon maître et mon ami, / Le plus doux des rêveurs, le plus grand des rebelles¹⁶ ».

Vous avez révélé la complexité de ma personne ; permettez toutefois une nuance. Vous me qualifiez de « type apollinien » (*DNP* : 60) ; l'apollinien, c'est Eugène. J'ajoute que Louis, c'est Dionysos. Je vous cite un vers dont il me plaît de prétendre qu'il cristallise deux obsessions : « Ton corps est la chapelle / Où j'adore et je prie¹⁷ ». Or, ma poésie n'a jamais réussi à faire triompher l'un de ces deux coureurs. Mes images, dites-vous, « sont tranchées, dualistes, souvent raides » (*DNP* : 62) et « platement allégorisantes » (41). Je vous l'accorde, je suis un cérébral, à la différence de ce cher Nelligan dont l'internement m'a consterné. D'ailleurs, cette différence irréductible entre nous deux aurait dû suffire à éteindre les rumeurs selon lesquelles j'aurais usurpé son identité... Mais je reviens à ma poésie. Je me désole de ce que mes poèmes, disons érotiques, ne soient pas mieux connus ; je les crois assez bons, et certainement meilleurs que les autres, trop cérébraux en effet. Dois-je accuser les ratiocinations de la scolastique, que j'ai tant détestée, d'avoir contaminé le fragile poète que je fus ? Mais vous avez bien vu par où je me suis vengé, en quelque sorte : par l'exaltation du corps de la femme. Vous faites état d'« Un manuscrit retrouvé à Kor-el-Fantin » ; c'est sans doute un texte peu cru. Puis-je vous suggérer de relire « Litanie-symbole » ? Ces quelque soixante-dix diptyques sur le ventre féminin sont, je crois, esthétiquement beaucoup plus réussis. En voici quatre :

Moule où d'une lave de feu
Se coule l'image d'un Dieu



Conque fine aux teintes rosées
Parmi les algues irisées



Labyrinthe dont le méandre
Égare qui ose y descendre

16. Louis Dantin, « Chanson intellectuelle », *Poèmes d'outre-tombe*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, coll. « Les Cahiers Louis Dantin », 1962, p. 18.

17. Louis Dantin, « Stance païenne », *Poèmes d'outre-tombe*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, coll. « Les Cahiers Louis Dantin », 1962, p. 68.



Cycle où tout commence et finit,
Femme, ton ventre soit béni¹⁸!

Vous insistez : j'ai regardé intensément l'hostie, et j'en ai fait une victime. N'est-ce point son sens originel ? Ce fut tout le contraire pour la femme, que je crois avoir autant regardée que touchée, adorée, mystiquement, par-delà l'âge ou la couleur. Mais assez dit sur les femmes que j'ai connues. Il est temps que je vous éclaire au sujet d'Émile Nelligan.

Vous parlez de chuchotements en ce qui concerne les relations littéraires que j'ai entretenues avec l'infortuné poète. J'aurais été assez machiavélique pour me substituer à lui, ont prétendu certains critiques. Et si vous aviez écrit votre texte à mon sujet quelques années plus tard, vous eussiez pris connaissance d'un volumineux ouvrage qui fait de cette question de supercherie le cœur de son propos et dont la conclusion se veut catégorique : « Émile Nelligan » n'est qu'un prête-nom pour ma propre poésie.

Lorsqu'en 1938 Claude-Henri Grignon a lancé ce pavé, lui qui d'ailleurs n'aimait pas Nelligan, je ne me suis même pas rendu compte qu'il parlait peut-être de moi ; il a fallu les lumières d'un ami, Germain Beaulieu, pour que je me sente visé par une telle allégation. Je n'ai jamais démenti, car je ne voyais pas la nécessité de réfuter ce qui n'existait pas. D'où mon étonnement de voir cette légende persister quelque soixante-quinze ans plus tard !

Pourtant, il m'aurait été impossible de réécrire les poèmes de Nelligan, simplement parce que j'eusse été incapable de les écrire. Ils ne reflètent pas ma conception de la vie et ils sont de loin supérieurs aux miens. Prenez la pièce « Les décides », poème commandé par moi-même à Nelligan, comme vous le rappelez, et qui paraîtra dans *Franges d'autel*. Savez-vous qu'en réalité, nous en fîmes une petite compétition poétique ? Quand je comparai nos pièces, la mienne me parut si pâle que je la jetai au panier. Si, comme l'a prétendu Grignon, les plus beaux vers de Nelligan « ne sont pas de lui », je me plais d'ajouter qu'ils ne sont surtout pas de moi ! Encore à la fin de ma vie, un an avant de quitter cette terre, j'écrivis à Gabriel

18. Extraits de « Litanie-symbole » paru dans *Poèmes d'outre-tombe*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, coll. « Les Cahiers Louis Dantin », 1962, p. 70-77.

Nadeau qui m'interrogeait à propos de cette fabulation : « the legend is false unqualifiedly¹⁹ », lui répondis-je en anglais, en raison de ma cécité.

Imaginez : j'ai eu entre les mains les poèmes de Nelligan, je les ai choisis avec l'aide d'Olivar Asselin pour l'édition que vous savez. En plus, j'aurais menti à ce propos à mes deux amis les plus chers, Germain Beaulieu et Gabriel Nadeau ? *False unqualifiedly*, voilà mon dernier mot sur la question.

Ai-je été à vos yeux « celui par qui le scandale arriva, et n'arriva pas » (NPD: 33), scandale du défroqué ? Il est vrai que le scandale n'arriva pas ou si peu, car je fis tout pour l'éviter. Il est encore plus juste de reconnaître que mes idées ont souvent été contraires à celles de mes contemporains, de telle sorte que j'ai toujours été vu par plusieurs comme un paria, surtout dans ma communauté et cela même après ma mort. « Quand on est sorti, on est séparé et c'est fini²⁰ » : pouvez-vous concevoir ? En 1949, je suis mort depuis quatre ans, l'archiviste des Pères écrit cela à un de ses condisciples, Raoul Ullens, qui lui demande des renseignements dans l'intention d'écrire un court texte sur moi ! Mon squelette, un paria ! Voyez encore : le père Yves Garon, qui a écrit une volumineuse thèse sur ma personne, s'est vu refuser sa publication par les Pères du Très-Saint-Sacrement ! *Non grata*, oui, même quinze ans après ma mort ! « Holocauste artiste » (DNP: 53), dites-vous. Oui, et c'est ce que j'écrivis à mon ami DesRochers, mais avec encore plus de sévérité à propos des années passées en trop chez les Pères : « Cela n'en fut pas moins la grande faute de ma vie, un holocauste imbécile que j'imaginais héroïque, voué à une finale débâcle après avoir fracassé tout mon avenir²¹. » Je préfère votre version, l'holocauste artiste, le ver de la poésie dans le fruit de la religion, car « [c]ela hausse le poète au niveau du prêtre » (DNP: 47).

Je vous quitte, cher ami, moi qui pensais ne vous écrire que quelques mots et qui vous ai servi cette trop longue lettre. Mais je n'ai que vous à blâmer : contrairement à ce que vous dites (« on n'a toujours pas bien lu Dantin », 33), j'affirme que vous m'avez lu à la manière d'une épiphanie. Je vous en saurai gré éternellement.

19. Louis Dantin à Gabriel Nadeau, 16 mars 1944, Fonds Gabriel Nadeau, MSS 177/81.

20. L'archiviste général Henri Evers à Raoul Ullens, 20 décembre 1949, APTSS/Seers.

21. Louis Dantin à Alfred DesRochers, 19 octobre 1929, Fonds Gabriel Nadeau, MSS 177/78.



BIBLIOGRAPHIE

- Dantin, Louis, « Pauline », *Les Débats*, 22 juillet 1900, p. [5].
- Dantin, Louis, « Optimisme », *Les Débats*, 2 septembre 1900, p. 1.
- Dantin, Louis, *Émile Nelligan et son œuvre*, préface de Louis Dantin, Montréal, Librairie Beauchemin, 1903 [1904], 163 p.
- Dantin, Louis, « La complainte du chômeur », *Le Jour*, 16 avril 1938, p. 4.
- Dantin, Louis, « Chanson intellectuelle », *Poèmes d'outre-tombe*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, coll. « Les Cahiers Louis Dantin », 1962, p. 13-19.
- Dantin, Louis, « Litanie-symbole », *Poèmes d'outre-tombe*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, coll. « Les Cahiers Louis Dantin », 1962, p. 70-77.
- Dantin, Louis, « Stance païenne », *Poèmes d'outre-tombe*, préface de Gabriel Nadeau, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, coll. « Les Cahiers Louis Dantin », 1962, p. 68.

Facéties sportives, avec et pour François

Benoît Melançon
Université de Montréal

Ne joue plus au papa, au prof ni au hockey, à rien.

Toute l'œuvre incomplète, chant dix-huitième

Soyons méthodique. Comme il est prescrit dans l'ouvrage *Dans le noir du poème*, « Procédons avec une certaine rigueur » (177). Restreignons le champ. Il sera ici question du rapport de François Hébert avec le sport professionnel.

On laissera donc de côté la pétanque (pourtant évoquée dans au moins huit de ses livres), le billard (trois occurrences), les quilles, la course à pied, le patin (dont celui dit « de fantaisie », deux fois), la ringuette, le (saut à) ski, la gymnastique, le badminton, le softball, le tennis (récurrent dans *Le Rendez-vous*), le ping-pong, le (mini)golf, la randonnée (importante dans *Frank va parler*), tout cela pourtant bien présent dans les livres de François Hébert. Les Jeux olympiques ? Faisons semblant qu'il s'agit de sport amateur. Un souvenir d'agression durant un match de baseball, en 1956, rapporté dans *Miniatures indiennes* (97-98), ne sera pas abordé, pas plus que des matchs de hockey « sur le fleuve gelé à la hauteur de Pointe-aux-Trembles » (*DMM*: 96) ou dans les rues de Notre-Dame-de-Grâce (*M*: 44)¹.

On causera plutôt hockey, baseball, football et soccer, voire cricket. Il n'y a qu'à se pencher : le sport est partout dans l'œuvre, et pas seulement par des allusions. Les grands sportifs inspirent l'écrivain, jusqu'au pastiche biblique.

1. Voilà, en effet, une triple prétérition.

D'arénas en stades

François Hébert suit en spectateur averti les activités des Canadiens de Montréal – c'est du hockey. Comme tout le monde, il connaît Maurice Richard, le plus célèbre joueur de la plus célèbre équipe de hockey (*HP*: 60; *TOI*: 81; *MI*: 23-24). À qui comparer ce « héros »? « Ulysse, David Crockett et Dollard des Ormeaux peuvent aller se rhabiller! » (*SM*: 124) Sur le premier rabat de son recueil *Pour orienter les flèches* (2002), il dit aimer « la chasse, le vin, le coup de patin de Richard Zednick, les arbres, la peinture, sa famille, l'archéologie, dans le désordre ». Zednick est ce joueur slovaque qui a joué trois cent vingt-deux matchs à Montréal, entre 2000 et 2006. Dans le même recueil, on apprend que l'écrivain a assisté à des matchs des Canadiens au Forum avec le poète Michel Beaulieu ou dans une brasserie avec ses étudiants (*POF*: 146; 204-205). Il sait que Michael Cammalleri a été « viré », lui qui « patinait aussi bien qu'une plaque de cholestérol » (*DMM*: 51), mais il ne précise pas que ledit Cammalleri a été échangé (« viré ») de Montréal à Calgary entre la deuxième et la troisième période durant une partie en janvier 2012². Au hockey, dans de tels échanges, on peut donner un joueur contre un autre, mais aussi contre des « considérations futures »; c'est comme la poésie (*POF*: 74). Le voyageur se demande « combien de buts pour [Scott] Gomez » (*DMM*: 84). Réponse: bien trop peu. Même Cristobal Huet y est, « ce joueur de hockey des Canadiens, un Français, le *goal* de la Sainte-Flanelle » (*FVP*: 163). Dans *Si affinités*, cette « Sainte-Flanelle » deviendra une « sainte flanelle » (16); c'est la même, en l'occurrence le maillot des Montréalais. Que fait Hébert quand il a trente ans? Il s'en souvient dans l'article « Circa 1980 »: « Je suis entré à [la revue] *Liberté* en 1976, l'année de tous les espoirs, l'année olympique avec Nadia Comaneci, l'année où René Lévesque est devenu premier ministre du Québec, l'année des soixante victoires des Canadiens de Montréal, l'année de la mort de Claude-Henri Grignon et de la naissance du lanceur de baseball Éric Gagné... » (86) Les choses ont changé en 2009: « les Canadiens ont cent ans et besoin de bâtons en forme de béquilles, [Michael] Ignatieff sera-t-il un nouveau [Alexei] Kovalev, etc. » (87)

On ne s'étonnera pas d'apprendre que François Hébert a vu la série télévisée *Lance et compte!* pour laquelle le scénariste Réjean Tremblay s'est inspiré des Nordiques de Québec (*ANL*: 29). En revanche, dans le

2. Oui, c'est de l'érudition inutile.

chant quarante-huitième d'*Homo plasticus* (60), l'évocation de Maurice Filion, qui fut un temps directeur général de cette équipe, est pour le moins inattendue, à côté de Maurice Scève, de Maurice Ravel et de Maurice Richard (qui dirigea les Nordiques, il est vrai, pendant deux matchs en 1972, avant que Filion ne le remplace³). Le poème « La dernière partie de l'oncle Marcel », dans *Poèmes de cirque et circonstance*, raconte une mort, « plus rien ne gardant le gardien » (48). Enfant, l'écrivain a joué avec des cartes de hockey représentant des joueurs d'équipes diverses : Léo Labine, Alex Delvecchio, Frank et Peter Mahovlich, « ces deux Croates de Timmins » (*MI*: 23, 46, 96 ; *FVP*: 174 ; *H*: 193-194). Les trois membres de la famille Howe – Gordie, Mark, Martie – apparaissent dans *Holyoke* (193). Le seul Soviétique nommé est Vladislav Tretiak (*MIP*: 48). Hébert connaît ses classiques.

Et, bien sûr, il revient périodiquement à Guy Lafleur, car on revient toujours à Guy Lafleur⁴.

D'autres sports professionnels apparaissent chez François Hébert. *De Mumbai à Madurai* se déroulant en Inde, la présence du cricket est obligatoire, même s'il n'y comprend rien (40). Ça ne semble s'être arrangé ni dans *Miniatures indiennes* (13, 98) ni dans *Où aller* (24). Qui incarne le soccer ? Un gardien inconnu (*RV*: 218) et Michel Platini, dont le patronyme célèbre rime avec « Martini » (*HP*: 127 ; *POF*: 200), mais, surtout, Didier Drogba, ce grand international de passage à Montréal en 2015-2016 : « Cet Ivoirien au front bombé, noir et luisant comme une comète, avait tout un pied qui savait vous broser le ballon et l'envoyer dans la lucarne comme par magie et en tenant compte de la vitesse du vent » (*MI*: 20). Le professeur-narrateur se désole, car Drogba ne « branche » pas ses étudiants : « Le pilier de l'Impact de Montréal, cet Ivoirien, un géant du foot ç'aura été pourtant, un magicien du ballon dont seule la Vierge Marie juchée sur le globe terrestre pourrait être vue comme une concurrente valable » (21). Le tennis se limite à Andy Murray, qui, au service, s'égosille « comme un malade » (*FVP*: 189).

À quoi ressemble la géographie des îles de la grande région montréalaise ? Relisez l'incipit de *Montréal* : « Si l'Italie est une botte, vous verrez que l'île de Montréal ressemble étonnamment à une chaussette. Ou à son contenu, à un pied [...]. L'île Jésus épouse l'intérieur du pied comme un ballon de football américain que le pied serait en train de

3. Bis.

4. J'y reviendrai, donc.

botter vers la baie d'Hudson» (11). De ce football américain ou canadien (et vice-versa), il est encore question dans *Le Rendez-vous* (21, 140), dans *Monsieur Itzago Plouffe* (85), dans *Des conditions s'appliquent* (63), dans *Miniatures indiennes* (29, 38), dans *Frank va parler* (76). Il traverse *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon*, de la première (« La question est la suivante: pourquoi le ballon de football a-t-il une forme allongée? ») à la dernière page (« Finalement, c'est pourquoi le ballon a une forme allongée. Il fait son petit effort pour raccourcir la distance entre les adversaires »), sous la figure d'un objet (ledit ballon) et d'un nom propre (l'équipe des Alouettes de Montréal). S'agissant d'« improbable nom », dans le texte sur Gilles Cyr de *Dans le noir du poème*, il y a un « *Jeremaine* » (173) – comme dans Jeremaine Copeland, l'excellent ailier espacé de ces Alouettes de 2001 à 2004⁵?

Le baseball, ce sont les Expos de Montréal (itou), équipe au nom honni (*M*: 90). Dans *Le Rendez-vous*, Eugène Maloin s'est engagé à assister à une de leurs parties avec son jeune fils, contre les Pirates de Pittsburg, même s'il tient un discours négatif sur la « glose » médiatique qui entoure ce sport: commentaires, statistiques, reprises, etc. (150). Souffrant de décalage horaire, le narrateur du récit *De Mumbai à Madurai* a un bien étrange souvenir: « Steve Rogers lance une balle que l'adversaire propulse dans les gradins, coup de circuit qui donne la victoire aux rivaux des Expos » (39). Les vrais fans associeront cette image à un lundi tragique (façon de parler) d'octobre 1981, quand un frappeur des Dodgers de Los Angeles, Rick Monday, a éliminé leur équipe en fin de partie⁶. L'ex-lanceur devenu commentateur Jean-Pierre Roy est cité dans *Holyoke* (176), de même que l'ex-entraîneur de hockey Jean Perron dans *Pour orienter les flèches* (200); ce sont deux personnages hauts en couleurs linguistiques. Le premier parlait de « vent immobile », le second, de « pointe de l'asperge ».

Exégèses de puck

Le sport, pour François Hébert, c'est des noms propres et des personnalités marquantes. Parmi elles se détache Guy Lafleur, l'ex-ailier droit des Canadiens de Montréal⁷. C'est aussi une occasion, comme tant d'autres

5. Ter.

6. Nous pleurons encore.

7. Et des Rangers de New York et des Nordiques de Québec, mais c'est une autre histoire.

chez lui, de réfléchir à la religion, à la métaphysique et à la mythologie, questions qui n'ont cessé de le tarauder dans toutes ses œuvres.

Didier Drogba, on l'a vu, n'a qu'une « concurrente valable », la « Vierge Marie juchée sur le globe terrestre » (MI: 21). Dans *Le Rendez-vous*, s'agissant de baseball, il est postulé que l'enjeu d'un match est « moins dans la lutte entre deux équipes que dans cette sorte de combat avec l'ange, contre la chance, l'inédit, l'imprévu, contre le temps, la balle maudite bondissant dans l'herbe... », bref, contre le « destin » (150). *Holyoke* accueille une « Diversion : pour une philo-théo-sémio-psychanalyse du hockey », en quatre parties numérotées, une « Conclusion » et un « Post-scriptum » (172-173).

La première partie (« philo ») avance que tout « but compté », dans la « guerre mythique » du match, est « une bataille gagnée et figure une petite victoire sur le Temps, son arrêt (temporaire) ». La deuxième (« théo ») répond à deux questions simples : « Dieu existe-t-il ? Oui. C'est qui ? C'est Ziegler⁸. » La troisième (« sémio ») s'interroge sur ce qui reste de sens « à ce niveau d'interprétation ». La quatrième (« psychanalyse ») souligne la dimension sexuelle du hockey : exhibitionnisme, « phalli stylisés », homosexualité (larvée), « féminine toison », « sperme noir, durci, cylindrique » de la rondelle, « phalli-gouret », « semence ».

Dans *Frank va parler*, François Hébert écrit : « Tout m'intéresse, me fait signe » (101). Le geste interprétatif est de même nature dans la « Diversion » d'*Holyoke*. Ce qui se joue « sur le microcosme glacé du *Forum* » de Montréal est bien plus complexe qu'on ne le pense. Les « signes », qui « tournent sur eux-mêmes, comme des toupies », doivent en être déchiffrés. Le spectateur ne comprend pas toujours ce qui se déroule devant lui : « le *Forum* ne fait pas salle comble pour les raisons pour lesquelles les gens qui font partie de la salle comble pensent qu'ils font partie de la salle comble » (« Conclusion »). Au romancier de l'éclairer.

Mentionné dans *Holyoke* (194), Guy Lafleur est de nouveau présent dans le texte le plus long consacré par François Hébert au sport, « La Bible de Thurso ». Paru dans la « Section sportive » de la revue *Liberté* en 1984, repris dans l'ouvrage collectif *La Culture du sport au Québec*

8. John Ziegler fut président de la Ligue nationale de hockey de 1977 à 1992. Quand Hébert en parle, il est au tout début de son mandat. L'écrivain ne peut savoir que cette incarnation a laissé de bien faibles traces dans la conscience historique hockeyistique. Ce « Dieu »-là est bel et bien mort.

en 1996, cet exercice de lecture s'appuie sur une prétendue découverte archéologique. On aurait mis au jour des fragments apocryphes de la Bible près de Thurso, le village natal de Guy Lafleur.

Découvert par « un cultivateur du nom de Lafleur, un lointain cousin de Guy », un « rouleau » (« *megillôth* »), « cylindrique [...] comme une rondelle de hockey » (BT: 14), contient vingt-deux versets de la *Genèse* (II, 8-22; 32-38). Les versets 23 à 32 manquent, le « *megillôth* » ayant été « rongé par des mulots » (20); on appréciera la précision de l'information. Le personnage principal du texte n'est pas « *Iahvé Elohim* » : « c'était dimanche et Dieu s'endormit » (16). En revanche, Satan est très actif. Ce démon rouge occupe presque tout l'espace du texte, qui rappelle, entre autres choses, un haut fait d'armes du démon blond (c'est le surnom de Lafleur) : « le but en question [son 500^e] fut compté par Guy Lafleur mardi le 20 décembre 1983, contre les Devils (les Démon) du New Jersey (la Nouvelle Jérusalem) » (21). Un seul autre joueur est nommé, un bagarreur du nom de Chris Nilan (« du latin *nihil* », 18, n. 2). À la Cervantes, les commentateurs télévisuels René Lecavalier et Gilles Tremblay « font un peu penser, toutes proportions gardées, à Don Quichotte et Sancho Pança » (22).

Le narrateur passe allègrement du « nous » (« nous estimons », 15) au « je » (« mon époque », 18, n. 3). Le lecteur est interpellé : « Vous voyez la ruse » (16). On croise un chiasme dès l'incipit (« Des origines du hockey au hockey des origines », 14), figure omniprésente chez Hébert, et plus tard une allitération (« l'ancêtre commun des Anglais et des Américains, des autres en général (Albanais, Autrichiens, Argentins et autres allophones) », 17)⁹. Plusieurs expressions latines sont employées, comme cela est souvent le cas chez lui, qui a une vraie gourmandise pour cette langue, « le baragouin de Dieu » (DNP: 87). Trois remarques sont reprises directement de la « Diversion : pour une philo-théo-sémio-psychanalyse du hockey » de *Holyoke* : les filets « ont un peu l'apparence de la toison féminine » (BT: 18); « les joueurs de hockey sont tous des homosexuels (qui s'ignorent, eux-mêmes, et se déguisent, entre eux) » (18); le « sperme noir » de la rondelle se retrouve dans le champagne de la victoire, cette « métaphore du sperme » (20). Le ton oscille entre le pastiche (les versets eux-mêmes) et la parodie (leur exégèse).

9. C'est écrit noir sur blanc dans *Pour orienter les flèches*, et deux fois plutôt qu'une : « Plus tard, les chiasmes me fascinaient » (63); « Dieu se manifeste dans les figures de style de ses créatures » (37).

Le narrateur le martèle : il est un exégète (six occurrences). Il essaie de comprendre ce qui est raconté par le « scribe de Thurso » (14), ce « prophète » (22, n. 6). Au moment de la Création, il y eut une création : « (8) *Iahvé Elohim, pour des raisons connues de lui seul, fit une patinoire en Canada, à l'Occident, et il y plaça l'homme qu'il avait formé, (9) qui glissa, tomba, se fit mal* » (14). Naît de là la pitié pour le blessé, qui est nu. Or c'est nécessairement l'hiver et il faut l'aider : « *illico Satan donna à l'homme des vêtements pour son corps, des sparadraps pour ses blessures et des patins pour se tenir sur l'eau gelée et se mouvoir* » (16 ; c'est toujours l'auteur qui souligne). Puis il prit une décision lourde de conséquences : il donna à l'homme un rival (« *Le chandail du premier étant blanc, Satan au second tricota un noir* », 16) et il les obligea à se disputer « *un objet en caoutchouc* », la rondelle (17). « *Ce fut la mêlée* » (17). On dota les joueurs d'équipements de protection : « *jambières, coudières, épaulières et autres armes offensives* » (17) – et « coquille (autrement dit le *djaque*), qui protège les attributs virils de nos athlètes » (17, n. 1). Le bâton apparut, mais après la rondelle, pour que les joueurs tentent de se l'« *approprier* » (18), puis la coupe Stanley (remise aux champions de la Ligue nationale de hockey), les coéquipiers de l'homme et de son rival, les arbitres (« les zèbres du jeu », 20) et enfin la surfaceuse (la Zamboni). Satan aurait voulu que Guy Lafleur devienne l'Antéchrist, mais « *l'appelé n'entendait pas, tant la rumeur de la foule était grande* » (21). Toute bonne chose a une fin : « (33) *À la longue, le pouvoir de Satan se sera émoussé. Et certains prophètes annoncent que Iahvé Elohim se réveillera bientôt. En effet, il se réveillera, (34) confirmant le fait que ces prophètes sont ses prophètes, et, pour en finir avec le hockey, ce satané culte, dira : (35) "Brisons la glace !" Et il en sera ainsi* » (21). Cette utopie malheureuse, on l'aura peut-être noté, diffère sensiblement de la version officielle : pas d'Éden (14), pas d'arbre de la vie ni de la science du bien et du mal (15), pas de femme (17-18), pas de pomme (17).

Le vocabulaire exégétique est clairement religieux : « verset », « libre-arbitre » (15), « toute-puissance » (15), « apocalypse » (22, n. 6). De quelle religion s'agit-il ? Le hockey, « d'abord une *religion* au sens premier du terme (lien avec les puissances supérieures), est devenu une *religion* au sens second du mot (un dogme, une institution, un spectacle, un commerce) » (21). On ne la confondra pas avec « la question *morale* : les parents catholiques doivent-ils permettre à leurs enfants d'aller jouer au hockey ? À l'instar de Jean-Paul II, restons intransigeants au niveau des

principes (c'est donc *non*) et tolérants dans leur application (c'est donc *oui*) » (22-23). « La Bible de Thurso » se referme sur ces mots.

Dans le texte liminaire de son essai *Dans le noir du poème*, François Hébert écrit :

S'il n'était malaisé et point trop naïf de la formuler en une seule phrase, je dirais que toute théorie de la littérature, toute littérature, et bien évidemment la critique et la lecture, ne se déploient jamais qu'à partir d'un désir de transcendance et donc, de façon explicite ou inavouée, sur toile de fond religieuse, pour ne pas dire dans ses hauteurs ou profondeurs. (11)

C'était également vrai, pour lui, au stade et à l'aréna, accompagné (ou pas) de l'Antéchrist de Thurso et des autres élus de son temple de la renommée personnel.

Le Jeu de François et Montréal

Une balade à travers l'œuvre urbaine
de son auteur

Gilles Dupuis

CRILCQ-Université de Montréal

Une ville comme Paris prend un écrivain sous
son aile, le charme, le protège, l'inspire. Une ville
comme Montréal peut-elle ainsi soulever son aède?

Montréal

La réponse à cette question est un « oui » sonore, en espèces sonnantes et trébuchantes. Si Gaston Miron a été le barde du Québec, nul autre que François Hébert n'a incarné si bien la figure et le rôle de l'aède de Montréal. La question qui nous intéresse ici est de savoir si la ville a été rehaussée en retour par son poète qui en fut exhaussé. Les pages qui suivent se veulent à la fois une réponse à cette question et un hommage rendu à l'homme et à son œuvre qui ont permis de la soulever.

Prélude

Moi, c'est par une nuit du printemps de 1946 que
je suis arrivé à Montréal, quand j'ai débarqué du
ventre de ma mère.

Montréal

Le jeu est une affaire sérieuse, comme l'affirmait Freud (bien avant Huizinga et Cailliois) dans son bref essai intitulé *Der Dichter und das Phantasieren* (1908), traduit diversement en français sous le titre « La création littéraire et le rêve éveillé¹ », « Le créateur littéraire et la

1. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit par Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933, p. 69-81.

fantaisie²», voire «Le créateur littéraire et l'activité imaginative³». Peu m'importe ici la querelle des traducteurs, ce qu'il faut retenir de cet essai est ce qu'en dit Freud au sujet de l'investissement que le «créateur» (enfant ou adulte) accorde à son activité ludique. En opposant le jeu non au sérieux, comme il était alors d'usage, mais à la réalité (on peut supposer dans ce qu'elle a de plus décevant ou contraire à l'humeur du créateur), Freud avance : «chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée un monde propre, ou, pour parler plus exactement, il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance.» Il poursuit : «Ce serait un tort de penser alors qu'il ne prend pas ce monde au sérieux ; au contraire, il prend son jeu très au sérieux, il y engage de grandes quantités d'affect.» C'est à ce point charnière de son argumentation que le père, dit sévère, de la psychanalyse pose l'équation : «L'opposé du jeu n'est pas le sérieux, mais... la réalité», ce qui lui permet d'en déduire : «Or, le créateur littéraire fait la même chose que l'enfant qui joue ; il crée un monde imaginaire, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le séparant nettement de la réalité⁴.»

Ce jeu sérieux du «poète» (je restitue pleinement au *Dichter* du titre de Freud son sens premier en allemand), qui se moque de la réalité au profit du réel dans toute sa complexité (physique et métaphysique), n'a sans doute pas trouvé mieux à s'illustrer au Québec que dans l'œuvre de François Hébert. C'est à ce titre que je m'intéresserai dans les pages qui suivent à ce que j'ai désigné comme étant «le Jeu de François et Montréal», intitulé qui s'inspire d'ailleurs (le clin d'œil ne vous a certainement pas échappé) de celui du poète et compositeur médiéval, Adam de la Halle : *Le Jeu de Robin et Marion*. Dans ce remake de la pièce du trouvère arrageois, le troubadour québécois s'amuse avec l'image et l'imaginaire de Montréal, tour à tour courtisant la métropole, l'enjolivant, puis la critiquant, parfois même la dénigrant, avant de l'épouser on ne peut plus étroitement. Ce jeu (ou plutôt les jeux successifs auxquels il se prête) se manifeste dans différents ouvrages qui composent l'œuvre

2. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1985, p. 29-46.

3. Sigmund Freud, *Das Unheimliche und andere Texte/L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction révisée par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, coll. «Folio bilingue», 2001, p. 231-263.

4. Sigmund Freud, *Das Unheimliche und andere Texte/L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 235-237.

intégrale du poète : son premier *Montréal*, son curieux *Abécédaire des demoiselles d'Angrignon*, le prestigieux *Signé Montréal*, et son émouvant *Frank va parler*. Il manque à cet échantillon un recueil de poésie, mais n'étant pas poète je laisse à d'autres plus compétents dans cet art le soin d'y remédier. Trêve des préambules, il est temps d'entrer dans la ronde.

Metropolis I

L'histoire d'une nation constituait une épopée, celle d'une ville se réduit à une monographie.

Montréal

François Hébert publie son premier livre consacré à Montréal en 1989, dans la collection « des villes » de la maison d'édition française Champ Vallon. Il y côtoie alors des auteurs fameux tels Julien Green, Richard Millet et Philippe Delerm, qui ont mis leur plume au service de Paris, de Beyrouth ou de Rouen, tandis que son Montréal se retrouve en compagnie de villes célèbres (outre celles mentionnées) comme Londres, Venise, Lisbonne, Prague, Genève, Tokyo et Buenos Aires. C'était bien avant que le Mercure de France lance sa collection « Le goût de... », dont les deux premiers titres dédiés à des villes furent consacrés à Venise et Lisbonne. Notre auteur va d'ailleurs figurer dans le volume tardif consacré à Montréal, avec un extrait de son propre *Montréal* sous le titre « Patchwork⁵ ». C'était aussi avant que ne paraisse l'ouvrage *Montréal imaginaire*⁶, où curieusement il brille par son absence, bien qu'il fût à l'époque le collègue des deux directeurs de ce collectif qui entendait explorer l'imaginaire montréalais. Or, comme il n'est pas plus présent dans le *Montréal des écrivains*⁷, alors qu'il n'y avait guère plus montréalais à cette époque que notre écrivain, il faut en déduire que sa vision de la métropole était mieux défendue en France qu'au Québec⁸.

5. François Hébert, « Patchwork », *Le Goût de Montréal*, textes choisis et présentés par Marie-Morgane Le Moël, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit mercure », 2008, p. 70-72. Il s'agit d'un des derniers passages de *Montréal* (97-99) consacré plus spécifiquement à Outremont, le quartier où habitait alors l'auteur.

6. Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.

7. Collectif, *Montréal des écrivains*, Montréal, L'Hexagone et Union des écrivains québécois, coll. « Typo », 1994 [1988].

8. Il faut noter toutefois qu'il est cité à quelques reprises dans les *Promenades littéraires dans Montréal* de Monique LaRue (en collaboration avec Jean-François Chassay, Montréal, Québec/Amérique, 1989).

Qu'à cela ne tienne, le premier livre de François consacré à Montréal scelle le pacte intime qu'il avait signé avec la métropole en le démarquant de tous ses émules. Si, grosso modo, l'essai retrace chronologiquement l'épopée de Montréal (de village autochtone à bourgade française, puis de capitale du Canada à métropole de ce vaste pays, avant de voir son statut se réduire à la grandeur du Québec), il fait alterner, dans des fragments plus ou moins longs séparés par un simple astérisque et rythmés au gré de la fantaisie de son auteur, les annales de l'Histoire avec des pages tirées de la petite histoire, dans un chassé-croisé entre mémoire collective et expérience individuelle. Pour le public français auquel il était destiné ou pour le lectorat québécois mal informé, l'ouvrage se présente comme un guide touristique de Montréal, à l'instar du *Lisbon* de Fernando Pessoa⁹, rédigé cependant dans un esprit neuf et un style plus personnel. Au cours de ses déambulations dans la ville, l'auteur note moult détails qui échappent le plus souvent au travailleur pressé et nous fait part de ses observations sagaces, parfois même agacées, sur les beautés et laideurs de Montréal. Il entreprend son périple, en nous brossant un croquis de son île vue à vol d'oiseau, par une petite leçon de géographie facétieuse – « Si l'Italie est une botte, vous verrez que l'île de Montréal ressemble étonnamment à une chaussette » (*M*: 11) – et le termine par une pirouette digne de sa réputation quand, en revenant à l'aéroport de Saint-Hubert après avoir survolé une dernière fois l'île en compagnie de son frère pilote, il remarque : « En partant, j'ai heurté l'aile du Sky-Hawk, je me suis fait une bosse au front » (104). Entre ces deux pôles qui bouclent la boucle en délimitant l'espace de ses pérégrinations et de ses réflexions montréalaises, le flâneur hébertien prend le temps d'arpenter la métropole, en commençant par Outremont, le quartier où il avait élu domicile, avant de rayonner dans tous les sens. « *Mon érable* » (12), que l'on devine situé devant sa demeure (d'où l'italique à la fois affectueux et ironique), devient le leitmotiv discret de l'œuvre (20-21, 25, 30, 44). Il est le signe non tant de l'appropriation de la ville par son habitant, que de l'appartenance de ce dernier à la ville qui l'accueille à son tour : « J'explore le Montréal qui m'habite » (22).

Les formules bien tournées, comme des pièces minutieusement agencées par l'habile tourneur (derviche à ses heures), abondent dans cet essai qui, au risque de me répéter, ne ménage pas la métropole tout en

9. Fernando Pessoa, *Lisbon: What the Tourist Should See*, Exeter, Shearsman Books, 2008 [1925].

lui rendant hommage. Prenons par exemple le fragment où l'auteur file la comparaison entre sa ville d'adoption et d'autres plus prestigieuses. Si, à l'instar de « Boston [qui] a ses *bay-windows* et San Francisco ses tramways, Montréal s'enorgueillit de ses escaliers extérieurs » – orgueil légitime mais n'échappant pas au cliché –, la formule stéréotypée est aussitôt tempérée : « mais ce ne sont là que détails et antiquailles » (15). Puis, si « Madrid, Prague, Rome et même Londres sont belles et vivantes », leur nom étant garant d'une réalité qui leur « confère une plénitude, des couleurs, presque une saveur », il note laconiquement : « Je dis *Montréal* et rien de tel n'arrive », avant de (se) corriger : « Pourtant, quelle ville a un plus beau nom ? » (16). S'ensuit une envolée lyrique louangeant les beautés du nom français de la métropole, avant de conclure sur une note discordante : « Le problème, soyons honnête, c'est que Montréal est souvent laid. Prenez le boulevard Pie IX ! J'ai beau aimer ma ville, je ne suis pas aveugle » (17). Dans un autre fragment qui revisite la seule « visite » que Jacques Cartier fit d'Hochelaga (le futur Montréal), les formules duelles se succèdent à un rythme accéléré. Aux yeux de l'explorateur français freiné par les rapides de Lachine, « Montréal est une impasse » ; à propos de son projet d'atteindre l'Asie par cette voie, Montréal se révèle un « échec », une « illusion » ; par rapport aux Autochtones rencontrés en route et appelés les « Indiens », Montréal devient « une blague » ; par contre, s'il n'y avait pas eu marché de dupes entre Français et « Sauvages », ce sur quoi la ville a été fondée, la future métropole n'aurait jamais existé, *ergo* : « Après tout, Montréal n'était peut-être pas une si mauvaise idée que ça » (35-36). Enfin, si le terme honni peut faire sourciller aujourd'hui, l'essayiste nous indique qu'il avait déjà prévu notre réaction en rectifiant plus loin : « On les appelait des *Sauvages*. Quand le terme est-il devenu péjoratif ? Un jour, on ironisera pareillement sur l'*Occidental* » (39 ; c'est l'auteur qui souligne).

Ce mouvement de balancier qui loue et raille tour à tour son objet d'admiration traverse l'essai de part en part. Il constitue en lui-même une activité ludique à laquelle s'attelle le poète pour animer sa propre vision de Montréal. Ce jeu lui permet, chemin faisant, de reprendre un certain nombre de lieux communs et d'idées reçues au sujet de la métropole tout en les retournant ou en leur insufflant une vigueur nouvelle. C'est ainsi que la « ville souterraine », le « *Golden Square Mile* », la « Place Ville-Marie », la « tour de Radio-Canada », le boulevard « Dorchester » devenu (en partie) « René-Lévesque », le « métro de

Montréal», et toute l'onomastique (en particulier la toponymie souvent si mal nommée) de la métropole défilent sous le regard scrutateur de l'essayiste : « À cet égard, l'imaginaire montréalais fait preuve d'un déplorable laxisme quand il néglige de faire la différence entre une rue et une avenue, et manque d'imagination quand il donne à ses rues et à ses avenues des nombres plutôt que des noms » (94-95). Et s'il existe des noms qui « commémorent des individus célèbres », ils sont « sans logique globale. Il y a une rue Wolfe, une rue Montcalm. Tout s'annule. Une rue Saint-Just, une rue du Frère-André ». Le citoyen agacé en conclut : « L'ensemble de ces noms ne forment pas une communauté ; dans ces rues ne logent que les numéros de l'annuaire téléphonique » (96). N'empêche, si « Montréal est très avancé sur la route de la déroute [savourons au passage l'oxymore...], c'est peut-être la seule ville du monde où l'anglais, parfois, recule d'un petit centimètre » (94). Le poète se fait alors prophète, ce qui au demeurant est l'une de ses fonctions civiques, voire un privilège qu'il s'est acquis.

Je ne saurais terminer ce bref survol du premier livre que François Hébert consacre à Montréal sans toucher un mot des auteurs auxquels il fait appel pour appuyer ou relativiser ses opinions concernant la métropole. Car il existe néanmoins une forme de communauté dans cette ville où l'ensemble des noms de rue ne forme pas communauté : c'est celle des écrivains et des écrivaines qui l'habitent ou qui y ont séjourné. On y retrouve pêle-mêle Hubert Aquin, au sujet de la Place Ville-Marie et de son « Essai crucimorphe¹⁰ », Gaston Miron, « l'égarouillé¹¹ », aux côtés d'Irving Layton et de Hugh MacLennan (l'auteur des *Deux solitudes*), Mark Twain (au cours d'une brève visite à Montréal), Gabrielle Roy et Réjean Ducharme, dont les fantômes veillent sur Saint-Henri et le Quartier latin, tandis que Michel Tremblay, Yves Beauchemin et Francine Noël célèbrent tour à tour le Plateau Mont-Royal. De cette panoplie d'auteurs se détachent trois poètes : un « endogène » et deux « exotiques ». Le poète québécois Michel Beaulieu est en effet cité à proximité du parc Lafontaine où il habitait, tandis que l'ami d'origine française Jean-Pierre Issenhuth est invoqué en souvenir du Vieux-Rosemont (*M*: 81 et 71). C'est au poète français Robert Marteau

10. Hubert Aquin, *Blocs erratiques : textes 1948-1977*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1982, p. 179-181. François Hébert, alors codirecteur de la collection, avait participé à l'élaboration du volume comme l'indique, après la présentation de René Lapierre, une note de sa plume datée du 21 mars 1977.

11. François Hébert, *Miron l'égarouillé*, Montréal, Hurtubise, 2011.

que revient toutefois la palme d'avoir le mieux versifié sur Montréal : « Il cherchait ses mots dans les couleurs ; il les a trouvés dans deux des livres les plus vrais qui aient été écrits ici, *Mont-Royal* et *Fleuve sans fin*. Il s'est implanté dans l'esprit des lieux, comme un atlante ou un totem » (77). On peut en dire tout autant de François Hébert, dans son village d'Outremont¹², et par extension dans le grand Montréal qu'il a sillonné dans tous les sens.

Interlude

J'aime à me promener dans les rues, et dans les
ruelles, en ramasseur d'épaves, de signes, de germes.

Montréal

L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon ne porte pas expressément sur Montréal, mais il est relié au livre qui l'a précédé de vingt-cinq ans comme en témoigne l'épigraphe que j'en ai tirée à la suite du passage suivant : « La fonte de la neige au printemps livre par strates les petits secrets de chaque mois de l'hiver, d'humbles reliques, un mégot de janvier, un emballage de décembre, un légo, un lacet de février, un croûton de pizza avec un anchois fossilisé, un sou que mars a oxydé » (*M*: 97). C'est bien le poète qui parle dans ce texte en prose, mais c'est de l'artiste qu'il s'agit quand il tire à son tour de ces « modestes alluvions » le matériau de ses « sculptures-personnages » qui forment le prétexte, l'illustration voire la matière même de son abécédaire, qui se présente de son côté comme l'exégèse ou l'*ekphrasis* (restons dans le registre savant) de la page illustrée. Chaque lettre de cet abécédaire est enluminée, pour ainsi dire, par la reproduction qui lui fait face, tandis que le texte qui en découle, tel un poème en prose, s'offre comme le commentaire du personnage cocasse qui l'a inspiré. « Interlude » ne saurait mieux convenir pour traiter brièvement de ce livre hybride, non seulement parce qu'il poursuit, sur le mode apparent du divertissement, le jeu du poète et de sa ville de prédilection, mais aussi parce qu'il instaure un rapport étroit entre l'image et le texte, la fantaisie de l'écrivain et l'imagination de l'artiste.

Publié aux regrettées éditions Les Heures bleues, dans la collection « Abécédaires » destinée aux jeunes, *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon* de maître François est un objet ludique à plus d'un titre.

12. Voir « Outremont est mon village » (*M*: 97).

La quatrième de couverture nous présente l'auteur artisan comme quelqu'un qui a « appris à lire à Notre-Dame-de-Grâce et à jouer au ping-pong à Outremont » ; un homme candide qui a « bourlingué de ville en ville et cultivé son jardin de Saint-Lambert, a progressé parfois et parfois régressé, rêvassé », mais qui « n'a jamais cessé de chercher ici et là des signes de vie » (*ADA*: quatrième de couverture)¹³. C'est l'assemblage de ces signes qui donne vie littéralement au livre qui emprunte à Picasso sa formule incantatoire, mais pour mieux la rejouer (et la déjouer). Avignon devient ainsi Angrignon, dont un ancêtre du même nom « a donné son nom à un parc de l'île de Montréal, à un centre commercial et à une station de métro de la ligne verte » (A), tandis que ses demoiselles font l'objet de quelques-unes des « sculptures-personnages » qui peuplent son abécédaire : Béatrice, Célie et Célia, N'Diayaya, Elle, l'Institutrice d'Angrignon, Jacqueline (mère et fille), la Mègère d'Angrignon, Rose, la Vieille d'Angrignon, et même Zazie (descendue dans le métro à la station Angrignon !). Le poète se représente lui-même parmi ses personnages en Eugène (A), tout en nous présentant (mais sans la représenter) sa soi-disant voisine, Eugénie. N'épiloguons pas sur l'identité réelle de ces personnages à peine fictifs... En revanche, attachons-nous à déchiffrer quelques passages de ce curieux abécédaire qui, bien que destiné à la jeunesse, se révèle un grimoire pour adultes avertis. Je ne fais pas référence aux jeux de mots qui pullulent dans ce livre qui s'y prêtait à merveille, bien que certains (plusieurs même !) soient d'ingénieuses trouvailles¹⁴ (et d'autres d'ingénues facéties¹⁵), mais à des allusions, littéraires ou autres, qui ont vraisemblablement échappé au public ciblé. Prenons la « rue chaude » à proximité de laquelle vivait Picasso à Barcelone : elle ne l'était pas seulement parce qu'en « Espagne, il est normal de trouver des rues chaudes » en raison du climat ; l'allusion grivoise devient plus limpide quand Eugène précise que c'était un « endroit peu recommandable », un « vrai bordel » (B).

13. Pour les autres citations tirées de *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon* (album non paginé), je me contenterai de renvoyer le lecteur à la lettre sous laquelle elles apparaissent.

14. À titre d'exemples : les commères qui « antipapotent » à Avignon, « la ville des antipapes » (C) ; « Monsieur Flabbergasted [qui] est un ébaubi cool, un ébahi flegmatique, un ahuri commun » (F) ; « les zédziles municipaux » (G) et « zélés » (S) qui n'aiment pas le « burlescogriffonychophage » (J) ; le « J'en grissonne et j'en frise » qu'aime à répéter « l'Institutrice d'Angrignon » (I)...

15. Un seul exemple, pour ne pas exagérer : la noire N'Diayaya qui « est yolie, hyolie... Est-ce qu'elle aime l'aïoli ? » (D).

Si l'ado a maintenant saisi l'allusion, il est moins évident qu'il ou elle reconnaîtra la référence à Anne Hébert sous la lettre dévolue à la Mégère d'Angrignon – laquelle « a notre âme au bec » et n'est, au dire d'Eugénie, « qu'une pauvre fille maigre » (M) –, encore moins à son cousin Saint-Denys Garneau quand « Eugène a vu la demoiselle qui dansait assise » et qu'« il en est tombé de sa chaise » (Q), sans compter que la lettre sous laquelle se profile le poète laisse place à un autre jeu de mots salace... Les perles s'enfilent et l'ado en aura (eu) pour son argent!

Blague à part (une expression que n'aurait pas reniée l'auteur d'une correspondance avec Jacques Ferron¹⁶ et qui avait même avancé que Montréal en était une!), *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon* se laisse lire et admirer comme un jeu spéculaire, voire spéculatif, à la fois divertissant et instructif, où le sérieux le dispute à l'humour. Il ne se rattache pas seulement à Montréal à travers la référence à Angrignon, le quartier évoqué sous la lettre (A) et de nouveau sous la lettre (N) qui lui fournit son fil conducteur, mais aussi par le truchement d'un motif qui se présente sous la forme d'une question saugrenue : « pourquoi le ballon de football a-t-il une forme allongée ? » (Il s'agit, bien sûr, du ballon de football nord-américain, en l'occurrence canadien, pas celui du foot ou soccer européen.) La question, laissée en suspens à l'orée du livre, trouve des éléments de réponse au fil de la lecture. S'agissant du « ballon des Alouettes », partant du club montréalais, « s'il est allongé par devant, c'est évidemment pour aller plus loin, plus haut, plus vite et plus droit dans l'air, comme un obus, une balle ou une torpille ». Fuse aussitôt l'autre question : « Mais pourquoi donc est-il allongé à l'arrière ? » (K) La réponse à cette autre question se fera attendre jusqu'à la lettre (Z) : « Un jour, les Zalouettes ont botté le ballon si loin, depuis leur toit sans stade sur la montagne, plus haut que la croix (pour la religion) et que l'antenne (pour la télévision), qu'il est retombé à Angrignon, dans notre parc. » L'hyperbole farfelue se poursuit à travers « Zazie [...] descendue dans le métro à la station Angrignon » et la rivalité entre les « Zalouettes » et les « Zargonautes », célébrant au passage « le sport ridicule », avant de conclure : « Finalement, c'est pourquoi le ballon a une forme allongée. Il fait son petit effort pour raccourcir la distance entre les adversaires. » C'est sur cet autre retournement que prend fin

16. Jacques Ferron et François Hébert, « Vous blaguez sûrement... » *Correspondance, 1976-1984*, édition présentée et préparée par François-Simon Labelle, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2000.

l'abécédaire de maître François, sans nous avoir livré pour autant le dernier mot de l'énigme. Peut-être faut-il alors rétrograder à la lettre (U), dévolue à la mort représentée par le trou du fossoyeur, pour le découvrir dans cet aveu qui joue préalablement du pet et de la contrepèterie : « On est flapi, comme un ballon qui perdrait son seul poumon, son air du dimanche de la coupe Grey. » Si le ballon de football est allongé à l'arrière, ce n'était pas tant pour qu'il puisse être lancé ou botté avec plus de force ou d'adresse, ni même pour réduire la distance entre les joueurs, mais simplement pour qu'il ne se dégonfle pas avant la fin de la partie, pour ne pas crever... Ce n'est pas dit en toutes lettres, j'en conviens, mais la métaphore filée invite à l'interprétation allégorique, surtout sous la plume de notre auteur qui n'a jamais cessé d'interroger les mystères de la mort.

Quoi qu'il en soit, *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon* constitue un interlude bienvenu dans l'œuvre du poète inspiré par Montréal, quoique sa publication n'ait vu le jour que quatre années après celle de son *opus magnum* consacré, en 2010, à la métropole. Avant cet intermède ludique, le citoyen Hébert avait en effet accepté une commande du musée d'archéologie et d'histoire de Montréal Pointe-à-Callière afin de rédiger le texte d'une publication illustrée qui paraîtra trois cent soixante-huit ans après sa fondation par le sieur de Maisonneuve et la vénérable Jeanne Mance.

Metropolis II

Comprenne qui pourra : ce qui me lie à Montréal est aussi ce qui m'en délie.

Montréal

Signé Montréal est un objet rare, un prestigieux catalogue muséal qui se présente sous les oripeaux d'un *coffee table book* enrichi par la qualité des illustrations, l'originalité du texte d'accompagnement et l'inclusion, dans un médaillon qui fait office de capsule « extraterrestre », d'un échantillon de terre (d'origine contrôlée) « prélevé du sol même de Ville-Marie ». L'originalité du texte, qui se lit davantage comme la matière première du livre éclairée par les illustrations que comme un commentaire secondaire servant à les décrire, est d'avoir confié à Montréal « en personne » le soin de se raconter. Sous la plume alerte de son scribe, l'hypotypose se fait prosopopée pour mieux narrer l'épopée immémoriale de la métropole, des temps reculés d'avant sa fondation

même à l'époque contemporaine de son identité postmoderne et multiculturelle. En ce sens, l'ouvrage ratisse plus large que l'essai consacré à Montréal, tout en réduisant la part dévolue à la subjectivité du poète. Il s'agissait après tout d'une œuvre de commande qui devait respecter certaines contraintes, dont une présentation strictement chronologique des événements historiques et l'espace congru réservé aux textes en regard des images. En revanche, en personnifiant Montréal – d'où le titre à la fois figuré et littéral du livre, ô syllepse de sens! –, l'auteur a mis sa plume au service de sa ville tout en redisant, à sa façon inimitable, en quoi il s'en était fait l'allié. Car il s'agit bien ici d'un alliage, pour ne pas dire l'alliance, entre un homme et une ville faite femme. Selon la terminologie de Roger Caillois, ce jeu de rôle correspond à la catégorie de la *mimicry*, quand, par exemple, un enfant en jouant devient « un personnage illusoire¹⁷ » ; dans le langage de notre écrivain, il s'agissait moins de mimer Montréal ou même de l'incarner (dans le sens courant du terme au théâtre) que de lui prêter vie, de l'animer, corps et âme.

Revenons brièvement sur la composition de cet ouvrage insolite qui a vu le jour à la lumière d'un « spectacle multimédia présenté à Pointe-à-Callière » (« Avant-propos », *SM*: 9). *Signé Montréal* se compose d'éléments visuels (dessins, photos, images d'archives, extraits vidéo, affiches, etc.) hauts en couleur fournis par la firme montréalaise Moment Factory, du texte d'accompagnement original conçu par François Hébert et de capsules historiques rédigées par Sylvie Dufresne, Paul-André Linteau et Raymond Montpetit. Ces dernières s'arriment étroitement aux événements qui ponctuent l'histoire de la ville en lien direct avec l'iconographie qui sert à l'illustrer, tandis que le récit qui l'accompagne librement offre « une vision nouvelle et personnelle » de la même histoire, « dont le rythme rompt avec la linéarité des événements » (« Préface », 7). Je ne peux m'empêcher de penser ici à la collaboration de Roland Barthes et d'Hubert Aquin dans la réalisation du documentaire *Le Sport et les hommes*. Barthes, qui devait fournir le commentaire du film à partir des images sélectionnées par Aquin, lui avait proposé de ne pas trop se soucier de l'élément visuel dans sa propre composition de manière à créer une sorte de contrepoint musical entre le texte et l'image: « autrement dit vous pouvez *flirter* le film et moi le

17. Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1967 [1958], p. 61.

faire éclater¹⁸». C'est ce qui advenu au final dans la réalisation du film, et c'est aussi la façon dont Hébert a conçu son récit, où Montréal se raconte elle-même en devenant la « narratrice de son parcours unique¹⁹ » imagé par les soins de Moment Factory.

Pour qui avait lu son *Montréal*, cette vision de la métropole, bien que hautement personnelle, n'était pas si nouvelle. Quelques passages de son premier opus consacré à la ville sont en effet repris dans *Signé Montréal*, quoique, replacés dans ce nouveau contexte et adaptés à leur nouvelle fonction, ils prennent une tout autre saveur. Par exemple, le « Golden Square Mile » (en italique dans l'essai touristique, entre guillemets dans le livre d'art et d'histoire) est évoqué dans les mêmes termes : « quadrilatère principalement résidentiel des riches de l'époque » (*M*: 51; *SM*: 61). La suite du passage laisse résonner cependant quelques harmoniques distinctes. Les « riches de l'époque », dans l'essai destiné aux lecteurs français, sont des « capitalistes dits *sauvages*, les *barons* Mount Stephen, Strathcona, Shaughnessy et Atholstan, et puis des *baronnets* ou *chevaliers* comme Abbott, Allan, Gordon, Drummond, et enfin les plus pauvres, les simples millionnaires, les Angus, Linton, Workman, MacKay, Molson, Birks, Killam, Morgan et autres » (*M*: 51; c'est l'auteur qui souligne). Dans l'album conçu pour le public montréalais, l'énumération se fait plus sobre. S'y retrouvent les mêmes noms et la même gradation (ou plutôt dégradation), mais sans l'ironie attachée aux titres féodaux. Exit donc les barons, baronnets et chevaliers... Et s'ils fréquentent les mêmes clubs « huppés », ils n'incarnent pas Montréal tout à fait de la même façon : « Montréal, c'était eux ; et c'était aussi le Canada, vu qu'ils contrôlaient les trois quarts de l'activité économique du pays » (*M*: 51-52) devient « Montréal, c'est eux, désormais. Que dis-je : le Dominion du Canada tout entier, c'est eux ! C'est moi, c'est nous » (*SM*: 61). Il faut en conclure que les « capitalistes dits *sauvages* » ont été apprivoisés et font désormais partie de notre patrimoine (au cœur fendant ou défendant du poète).

La référence à la visite de Mark Twain à Montréal revient aussi dans les deux ouvrages, où elle est associée à l'image de « la ville aux cent clochers », mais sans la mention du cliché dans le premier (*M*: 72 ;

18. Lettre inédite de Roland Barthes à Hubert Aquin datée du 15 novembre 1960 (Fonds Andrée-Yanacopoulos, Archives UQAM). C'est l'auteur qui souligne.

19. Lettre inédite de Roland Barthes à Hubert Aquin datée du 15 novembre 1960.

Notons le passage du masculin au féminin (voire du français au québécois) dans la façon de désigner la métropole entre *Montréal* et *Signé Montréal*.

SM: 119). Enfin, la référence « incontournable » à la visite autrement lourde de conséquences du général de Gaulle et de son « Vive le Québec libre! » lancé du balcon de l'hôtel de ville reçoit un traitement fort différent dans les deux ouvrages. Dans le second, après avoir noté « Tout le Québec est sur le qui-vive, le Canada est irrité, la foule montréalaise trépigne », la narratrice (c'est Montréal qui parle, ne l'oublions pas) s'interroge sur le sens ou plutôt la portée historique de cette formule, avant d'en conclure : « J'ai plus de questions que de réponses » (SM: 137). Dans le premier, le narrateur (c'était alors l'auteur qui parlait) remarque : « Si le vœu du général est resté lettre morte, le *i* vibre encore en moi comme une vocalise de la Callas » (M: 39-40). Le cri de ralliement du général, qui comporte neuf « i » dans *Signé Montréal* contre cinq seulement dans *Montréal*, a beau sembler plus sonore dans le livre d'art et d'histoire, c'est dans l'essai personnel qu'il vibre avec le plus d'intensité. Un autre passage tiré du même texte laisse entendre, par sympathie, à quelle enseigne loge son auteur : « Le Front de libération du Québec ferait vaciller sur leur socle quelques statues de Montréal, celle de l'amiral Nelson notamment, qui est toujours là et fait face à l'hôtel de ville du balcon duquel le général de Gaulle lança ses fameux trémolos, justement dans la direction de l'amiral pétrifié » (66). Nulle mention du FLQ ni de la crise d'Octobre dans l'album colorié. Rectitude politique? Sans doute, circonstances obligent, mais aussi l'heure était-elle maintenant à la réconciliation, non plus à l'insurrection.

À part ces modestes emprunts, que l'on comprend aisément pour la conception d'un ouvrage de commande où le « recyclage culturel » est admis (tant qu'il s'agit d'autoplagiat ou de parodie, au sens musical du terme, Bach l'ayant pratiquée à grande échelle dans ses *Cantates* et autres œuvres de circonstance), tout le reste (soit l'essentiel) est original : la matière du livre, la manière de la raconter, le ton adopté, l'adresse au lecteur, et ainsi de suite. Concernant la matière, la place accordée aux peuples autochtones, présents dans l'essai mais à un degré moindre, est beaucoup plus grande. Non seulement apparaissent-ils très tôt dans le récit (« Les Iroquoiens », SM: 14-28), comme il se doit, ils reviennent régulièrement au fil de la narration sous un jour favorable, renforçant la thèse qu'à l'heure de la réconciliation une histoire de Montréal ne peut plus se raconter sans leur concours. L'ouvrage se termine d'ailleurs par une référence à Kondiaronk, le chef wendat qui a donné son nom au belvédère du parc du Mont-Royal (SM: 154). D'autres références laissent entendre, dans un récit où en principe le scribe doit s'effacer derrière

la divinité qu'il sert, ses goûts personnels et ses préférences artistiques. À titre d'exemples : un hommage senti à Jacques Brault, qui remplace ici Gaston Miron comme poète phare de la ville (113-114) ; l'éloge du *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, elle-même à peine mentionnée dans l'essai antérieur, aux côtés cette fois des peintres Paul-Émile Borduas, Marcelle Ferron, Alfred Pellan et Guido Molinari (115) ; ou encore l'apport des musiciens qui ont chanté la métropole, les Robert Charlebois, Diane Dufresne, Leonard Cohen ainsi que le groupe musical le plus « montréalais », Beau Dommage (132).

Tout en honorant la commande qui lui avait été passée par le musée Pointe-à-Callière, sans négliger au passage de saluer son mécène (22, 24, 26, 62), François Hébert a fait une fois de plus avec cet ouvrage œuvre originale. En suivant à la trace l'itinéraire de Montréal, comme le chasseur suit son gibier, il a encore trouvé dans ce deuxième opus consacré à sa ville d'élection le moyen de faire entendre sa sensibilité à travers les hauts faits de l'Histoire et les vicissitudes de la petite histoire. Dans la première partie géographique du livre, où la future ville se décrit avant de se raconter, il a même glissé une référence discrète à Saint-Lambert, où il avait élu domicile avec sa compagne au moment de sa rédaction : « Mes rives sont marécageuses et Saint-Lambert, sur la rive sud, s'appellera d'abord "Mouillepie" » (13). Puis quand, dans son adresse finale à Kondiaronk, la narratrice rend hommage à l'antique Notre-Dame, le lieu de la sépulture du chef wendat, en recueillant un peu de la terre de la pointe à Callière (celle-là même qui se trouve encapsulée dans l'échantillon qui accompagne son livre) et qu'elle s'exclame fièrement « Je reconnais sa signature » (154), nous reconnaissons à notre tour celle du scribe qui lui a prêté sa voix tout au long de la narration.

Postlude

Toute demeure est une utopie. Partir est facile,
revenir ardu ; mais qui reste jamais, où que ce soit ?

Montréal

Après avoir vécu à Saint-Lambert de 2010 à 2021, époque qui coïncide avec la publication de *Signé Montréal* et celle de *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon*, François Hébert revient à Montréal où il s'installe dans le quartier Angus de l'arrondissement Rosemont–La Petite-Patrie. C'est de ce quartier situé dans l'est de la métropole que l'expatrié

d'Outremont verra paraître son dernier roman qui fait encore la part belle à Montréal. *Frank va parler* se laisse lire à la fois comme un bilan de vie et l'ultime témoignage du rapport à la fois attentif et détaché de son auteur à la ville maîtresse qu'il avait quittée à de nombreuses reprises au cours de sa vie mouvementée, pour des voyages plus ou moins prolongés suivis d'un long séjour en banlieue, avant de revenir y finir ses jours « au musée du soleil ». Je fais référence ici à ses dernières publications mises en ligne, sur sa page Facebook, dont la dernière datée du 7 mai 2023 (soit deux jours avant de rentrer à l'hôpital où il luttera vingt-deux jours contre une pancréatite aiguë sévère) ressemble drôlement (non plus au sens comique du mot cependant) à l'un de ses curieux collages ou bricolages qui aurait pris vie sur son balcon ensoleillé. Émouvants témoignages, que ces prises de vue éphémères d'un rayon de soleil qui traverse une pièce ou qui éclaire partiellement un objet inanimé... Mais trêve de sentimentalisme! Je ne perds pas de vue mon objet animé, qui trouve dans ce roman une autre chance de se manifester.

Dans ce qui se lit au plus près d'une autofiction, ô combien déjantée, chez l'auteur de *Toute l'œuvre incomplète*, *Miniatures indiennes* et *De Mumbai à Madurai*, *Frank va parler* nous trimballe de Saint-Lambert à Hatley, puis à Montréal, à travers des souvenirs de jeunesse et des « péchés de vieillesse » (en référence aux pièces vocales et pianistiques tardives de Rossini) : de la découverte précoce de la métropole à la nostalgie d'un monde oublié ou simplement fantasmé. L'identité de l'auteur fictif est à peine déguisée, alors que celle de sa compagne, Noémie, se laisse deviner²⁰. « Sois donc sérieux! » (*FVP*: 13), ne cesse-t-elle de lui répéter, sachant fort bien qu'il n'obtempérera pas à ses admonestations, puisque son humeur facétieuse et son sens décalé de l'humour sont sa façon, bien à lui, d'être le plus sérieux au monde. Tout va rapidement dans ce roman en apparence éclaté, qui reprend la structure des *Miniatures indiennes* avec ses fragments coiffés de titres plus ou moins loufoques. Mais ici, un ordre sous-jacent coordonne l'ensemble et lui confère une grande cohérence. Il n'entre pas dans mon

20. Il faut revenir en arrière pour découvrir la source d'inspiration des noms d'emprunt des personnages créés par François Hébert. Dans son deuxième roman, le protagoniste (professeur d'université) s'appelle Eugène Maloin. Il est marié à une femme prénommée Nathalie cependant qu'il est tenté d'avoir une aventure avec son étudiante Noémie Trochu. Ça ne s'invente pas! Ou plutôt si... (*Le Rendez-vous*, Montréal, Quinze, coll. « Proses entières », 1980).

propos d'analyser le roman dans ce postlude, mais seulement d'indiquer en quoi il se rattache au corpus montréalais de son auteur tout en proposant une issue logique à sa très longue balade à travers le paysage urbain de la métropole.

Le curriculum vitæ de l'écrivain personnage (à ne pas confondre avec celui du professeur) défile dans les pages du roman sans respecter, comme il se doit, l'ordre chronologique. La narration s'accroche plutôt à la temporalité capricieuse de la mémoire et des souvenirs qu'elle ressuscite. Ils surgissent d'eux-mêmes au fil du récit, en se moquant des contraintes de l'autobiographie et des mémoires savamment ordonnés. Chez l'auteur d'une thèse sur André Malraux, ils constituent une variété d'*Antimémoires* où la mémoire elle-même se révèle un grimoire à déchiffrer. Et si la narration puise à plusieurs sources (elles sont d'ailleurs mentionnées en fin de volume), c'est sur le mode de l'allusion plutôt que de la citation qu'elles se manifestent dans le roman, invitant le lecteur et la lectrice (figurés par les étudiants qui assistent via *Zoom* à un cours fictif du professeur à la retraite) à poursuivre le jeu des identifications par-delà la lecture. En ce qui concerne plus précisément Montréal, un long fragment résume le parcours de l'écrivain : « De Rosemère à Rosemont » (*FVP* : 171-176). Entre ces deux pôles, il y a eu Notre-Dame-de-Grâce où il a passé son enfance, Outremont où il a vécu adulte, l'Université sur la montagne où il a enseigné, le cimetière Notre-Dame-des-Neiges où fut enterrée sa mère, la « maison jaune » à Saint-Lambert, suivie de celle qui donne sur la rivière Tomifobia à Hatley où il a partagé sa vie avec sa conjointe, enfin la demeure « utopique » dans le quartier Angus. Montréal elle-même revit à travers ses lieux emblématiques, non plus visités comme dans les livres précédents, mais vécus et revécus par le souvenir. Jusqu'aux bars de danseuses qui trouvent leur place dans cette géographie personnelle de la ville, le café Cléopâtre devenant le « Néfertiti » chez le professeur féru de mythologie égyptienne. Après tout, n'est-ce pas là la source du *Livre des morts des Anciens Égyptiens* ? C'est connu, Éros et Thanatos font bon ménage.

Il y aurait encore tant à dire sur ce roman foisonnant qui fait revivre Montréal au gré des souvenirs qui affluent et du verbe qui déferle. Je me contenterai d'attirer l'attention sur une remarque de Frank vers la fin du roman : « Je suis donc revenu à Montréal, ma ville natale [...] » (178). Suit une longue phrase qui s'étire sur plus d'une page dans laquelle il évoque tous les lieux où il a vécu et ceux qu'il a visités au cours de ses innombrables voyages, avant de conclure : « Ulysse en personne n'aura

pas tant pérégriné» (180). Le retour en ville du personnage fait écho à la chanson de Robert Charlebois *Je reviendrai à Montréal* et à *Tous les palmiers* de Beau Dommage, mais ce qui frappe le plus dans cette formule, c'est l'ajout de l'épithète «natale». Si la notice biographique de ses premiers livres indiquait le plus souvent qu'il y était né, François Hébert avait pris l'habitude par la suite de rectifier cette demi-vérité en rappelant qu'il avait vu le jour à Rosemère avant d'atterrir à Montréal. Qu'en conclure, sinon que si c'est bien à Rosemère que l'homme a été conçu, c'est à Montréal que l'auteur en jachère est né. En renaissant dans la ville qu'il a si bien incarnée, du même souffle il l'a fait naître.



BIBLIOGRAPHIE

- Aquin, Hubert, *Blocs erratiques : textes 1948-1977*, Montréal, Quinze, coll. «Prose entière», 1982, 272 p.
- Barthes, Roland, Lettre inédite à Hubert Aquin, 15 novembre 1960 (Fonds Andrée-Yanacopoulo, Archives UQAM).
- Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1967 [1958], 378 p.
- Collectif, *Montréal des écrivains*, Montréal, L'Hexagone et Union des écrivains québécois, coll. «Typo», 1994 [1988], 232 p.
- Ferron, Jacques et François Hébert, «Vous blaguez sûrement...» *Correspondance, 1976-1984*, édition présentée et préparée par François-Simon Labelle, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. «Cahiers Jacques-Ferron», 2000, 154 p.
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit par Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1933, 250 p.
- Freud, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1985, 342 p.
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche und andere Texte/L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction révisée par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, coll. «Folio bilingue», 2001, 266 p.
- Hébert, François, «Patchwork», *Le Goût de Montréal*, textes choisis et présentés par Marie-Morgane Le Moëll, Paris, Mercure de France, coll. «Le petit mercure», 2008, p. 70-72.
- LaRue, Monique, *Promenades littéraires dans Montréal*, en collaboration avec Jean-François Chassay, Montréal, Québec/Amérique, 1989, 274 p.
- Nepveu, Pierre et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, 424 p.
- Pessoa, Fernando, *Lisbon : What the Tourist Should See*, Exeter, Shearsman Books, 2008 [1925], 84 p.

Lettre à un ami québécois

Peter Klaus

Université libre de Berlin

Cher François,

Tu nous as quittés beaucoup trop tôt, tu avais encore tellement de projets et tellement de choses à nous dire, à nous faire découvrir!

Mais nous autres, les vivants, nous nous consolons avec ce que tu nous as laissé, ton amitié indéfectible d'abord et ta créativité débordante.

Original et ludique, deux vocables qui iraient bien avec bon nombre des textes que tu nous as offerts. À te suivre en te lisant, on va souvent de surprise en surprise. Il y a toujours de l'inattendu quelque part.

Il faut aimer ton humeur, ton approche souvent ironisante et le lecteur qui te connaît sait d'emblée que tu ne te prends pas tellement au sérieux toi-même. Ou me serais-je trompé?

Celui qui ne te connaît pas encore devrait peut-être commencer la lecture hébertienne par le livre que tu as consacré à ta ville préférée: *Montréal*.

Ce livre est une véritable déclaration d'amour, mais il se peut que Montréal et les Montréalais ne l'aient pas prise pour telle. Pourquoi? Parce que tu leur présentes avec beaucoup de désinvolture un Montréal qui serait l'éternel «second» en tout! Tu le dis carrément: «Montréal pourrait aspirer au titre de la plus importante ville secondaire au monde. Elle est la seconde ville canadienne après Toronto, la seconde ville francophone après Paris, la seconde ville juive d'Amérique, la seconde capitale haïtienne» (*M*: 21). Le sarcasme pointe encore le bout de son nez lorsque tu reprends les griefs des Canadiens sur le climat nordique. Tu les consoles à ta façon en constatant: «Déjà au seizième siècle, il n'y avait que deux saisons ici, l'hiver et le mois de juillet» (35).

Ton humour se remarque aussi dans l'épisode historique qui nous rappelle la visite du général de Gaulle, au balcon de l'hôtel de ville,

d'où il a lancé en 1967 son fameux «Vive le Québec liiiiibre!», que tu déformes en faisant vibrer le «i» gaullien à ta façon (39).

Gare à l'ironie, cher ami lecteur!

François Hébert vous veut du bien, mais son ironie cache mal toute affection.

Une autre façon de connaître François Hébert serait de l'accompagner en Inde! Pourquoi en Inde?

Parce que François en est tombé amoureux à la suite de plusieurs voyages effectués dans ce pays déroutant, haut en couleur, un pays-continent qui te charme par la richesse de sa culture, qui te déprime aussi par sa pauvreté ambiante.

Il faut relire ton livre *De Mumbai à Madurai* que tu as sous-titré par *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, où se cache un clin d'œil discret et néanmoins direct à Dany Laferrière. Le lecteur découvre ainsi que François aime assez Dany Laferrière, puisqu'il revient à son livre *L'Énigme du retour* dont il pense qu'il est le roman le plus important de l'auteur. Et tout cela en parcourant l'Inde.

Ton approche narrative (ou devrais-je dire ta technique narrative?) est marquée par des sauts imprévisibles, des sauts dans le temps et dans l'espace.

Tu prétends faire le voyage de Mumbai à Madurai et tu dis: «Ce que je viens chercher en Inde m'échappe. C'est pour l'échappée, justement, peut-être» (*DMM*: 25).

Et c'est justement pour cette désinvolture, cette saute d'humeur, que le lecteur aime ce que tu écris et comment tu l'écris. Tu nous éblouis par la connivence que tu établis avec les divinités indiennes en y ajoutant ton grain de sel, comme dans «[...] *tu prends la posture d'un gourou... Le plus souvent, je me goure...*» (15; c'est l'auteur qui souligne). Tu ne nous fatigues pas avec des descriptions languettes, tu nous jettes quelques bribes et tu nous laisses le soin de les ramasser et de les combiner à notre façon.

Drôle de voyage, avion, taxi, rickshaw et désinvolture dans tes associations d'idées...

L'Inde, une sacrée découverte aussi pour ta chère Nathalie, pour laquelle tu as plus d'un mot gentil dans ce livre-voyage. De plus, tu glisses de temps à autre quelques informations sur tes garçons qui vivent tout à fait autrement que leur père. Est-ce si étonnant? Tu t'es vite adapté à l'Inde et en as adopté certains rituels comme *Namasté*,

vocable à partir duquel tu nous as adressé la parole lors du colloque de Madurai que tu évoqueras plus tard.

Tu nous prouves ta familiarité avec certains usages indiens lorsque tu nous indiques de quelle façon il faut saluer, pas seulement avec le mot mais également avec des gestes appropriés. Tu te régales de plats indiens dont tu nous décris les aliments qui les composent, comme le *murgh* (37), et tu lances cette boutade : « L'Asie m'éclaire en assombrissant l'Amérique » (37). Et tes *flashbacks* sur ton enfance au Québec, provoqués par ton voyage ? « C'est fou ce que l'Inde fait ressortir, comme un abcès » (40).

C'est cela ta maestria : nous amener d'un bond, par associations d'idées, de l'Inde (ici la vue de centaines de femmes qui lavent le linge) au Québec ou ailleurs, d'un auteur à l'autre, d'André Malraux à Yolande Villemaire, pour ne citer que ces deux noms.



Ta technique peut en déconcerter plus d'un, elle a l'avantage de ne pas fatiguer par un descriptif ennuyeux. On aime te suivre et on aime se laisser surprendre par tes comparaisons insolites (« Une enfant, *pas plus haute que trois mangues*, nous suit depuis un moment », 41 ; c'est moi qui souligne). Sur l'hygiène quelque peu discutable, tu as ce mot original lorsque tu mentionnes que votre guide boit de l'eau à une fontaine publique et qu'à votre étonnement, il ne tombe pas raide mort : « Nous ne l'imitons cependant pas, les bactéries indiennes étant xénophobes » (42).

Dans tes pérégrinations indiennes, tu ne perds cependant pas de vue la destination de Madurai et le colloque auquel tu assisteras en compagnie de Nathalie, que tu appelles souvent à ton secours. Le thème du colloque tourne autour de la « migrance », terme qui te rappelle vaguement le mot « migraine ». Tu as visé juste avec cette association, car un célèbre comédien allemand d'origine turque a bâti tout un sketch autour du terme allemand « *Migrationshintergrund* » (contexte migratoire, littéralement : arrière-fond migratoire), terme bureaucratique par excellence pour désigner les populations allemandes ayant des origines autres qu'allemandes. Il a modifié ce terme en – tiens-toi bien – « *Migränehintergrund* ». Tu es donc en bonne compagnie, cher François.

La deuxième partie de ton livre est consacrée à Madurai, cette grande ville du sud de l'Inde, ville que tu as découverte à pied et en rickshaw en compagnie de Nathalie. Tu n'en fais pas un guide touristique, tu

nous nourris plutôt de tes lectures, et tu cites Louis Gauthier et Ilija Trojanow, tous deux adeptes de l'Inde – Trojanow a vécu quelques années à Mumbai et y a rédigé son étonnant livre *Le Collectionneur de mondes* (2008).

Tes dialogues avec Nathalie, tu les parsèmes souvent de termes hindis que tu expliques plus tard aux lecteurs ignares que nous sommes. On voit l'affection que tu portes à l'Inde rien qu'à ces détails linguistiques et aux descriptions des temples de Madurai que tu nous offres. Là aussi, splendeur et misère se côtoient (73). Intéressantes aussi les remarques quant à l'anglais et son omniprésence. En Inde, l'anglais est un *must* vu la multitude de langues et dialectes. Dans tes comparaisons avec la situation linguistique à Montréal, on voit ton don pour le sarcasme de bon aloi, au moment où tu cites le poète Gaston Miron qui lançait cette boutade : « Montréal est *la plus grande ville française de langue anglaise au monde* » (74 ; c'est l'auteur qui souligne).

Et, dans un tel contexte, tu te penches sur Régine Robin et son roman-patchwork *La Québécoise* (1983) et tu évoques la susceptibilité de Régine qui se voyait mal intégrée au Québec, elle, la nomade, qui se méfiait de ce « nous autres » dont elle ne faisait pas partie (76). Ou était-ce de la coquetterie chez elle ?

Toi aussi, tu t'occupes de la « migrance » dans tes travaux d'universitaire, car tu vas parler au colloque de Madurai des *Lettres chinoises* de Ying Chen. Et voilà qu'on est en plein dans le milieu universitaire avec ces rituels d'ouverture de colloques. Plus intéressants s'avèrent tes références et tes avis, surtout lorsque tu évoques la collègue indienne Roma Kirpalani, poète et professeure, et son poème dont tu dis « qu'il est simple, presque prosaïque, mon genre » (99). Tu te moques gentiment du représentant du gouvernement du Québec, le regretté Benoît-Jean Bernard (BJB pour ses proches), qui s'affuble du titre de « consul », vu que la représentation du Québec à Mumbai a trouvé refuge au Consulat général du Canada. Tu commentes ce fait à ta façon : « Mais le Québec n'est pas un pays, c'est l'hiver, et la neige n'a pas besoin de consulat » (102).

Par la suite, tu reviens vers notre ami commun Dany Laferrière sur lequel tu ne taris pas d'éloges et on découvre l'étendue de tes connaissances sur son œuvre. Son livre *L'Énigme du retour* t'a apparemment assez impressionné pour que tu l'évoques à plusieurs reprises, ce qui explique finalement aussi le sous-titre de ton livre, *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, une énigme dont la révélation t'est venue avec le

tableau de Giorgio de Chirico, dont le titre est *L'Énigme de l'arrivée* (en italien, *L'Enigma dell'arrivo*), que tu as vu lors d'une exposition.

Mais ce qui m'éclaire davantage sur le choix de ton titre *De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, c'est que ce voyage dans l'espace a aussi été pour toi un voyage intérieur, lorsque tu dis « [...] parti de Montréal pour arriver à Montréal » (113).

Désopilante, ta description de la dernière soirée du colloque passée dans un hôtel de style colonial situé dans les hauteurs dominant la ville de Madurai, le Gateway Pasumalai. Désopilante, pourquoi? La scène du « consul » du Québec qui se plaint de son steak brûlé et coriace... Commander un steak dans ces latitudes n'est peut-être pas forcément la meilleure idée, surtout dans un pays riche d'une cuisine extrêmement variée selon les régions.

On t'accompagne lorsque tu rends visite à notre collègue Mohammed Siraj qui a de la famille à Montréal. Encore un pont que tu jettes au-delà des eaux, toi qui aimes relier les cultures et les personnes.

Quel plaisir d'être un de tes amis! Merci, cher François, de nous avoir offert ces beaux cadeaux.

Repose en paix, mon ami.

Lettre à François

Han Daekyun

Université de Cheongju – Corée du Sud

j'arrive au ciel et Dieu me dit tu n'es pas mort

« Croisades », *Poèmes de cirque et circonstance*

Cher François,

« L'écrivain François Hébert n'est plus. » Cette phrase, titre d'un article paru dans *Le Devoir* du 31 mai 2023, résonne encore en moi. Mon ami, tu nous as quittés ? En nous laissant derrière, as-tu entrepris ce long voyage que l'on nomme la « mort » ? Plusieurs mots de toi me reviennent : « comment serrer la main de ce mort-là¹ ». Ne nous avais-tu pas dit que nos doigts étaient « rompus » (*CSMML* : 11) ? Dans le numéro 240 de la revue *Liberté*, tu publiais un poème du même titre que celui que tu as choisi pour ton recueil de 2007, évoquant alors la disparition brutale de Gaston Miron. Par une étrange coïncidence, dans ce même numéro, je présentais un poème coréen, « Tombeau sur la montagne² ». Les deux poèmes interrogent la mort. Dans le poème coréen, la mort s'élève vers le sommet d'une montagne, tandis que dans ton œuvre, elle rejoint l'abîme qui est au fond de chacun de nous. Tu affirmais que la mort ne disparaît pas tout à fait, qu'il revient nous serrer la main, malgré nos doigts brisés. Tu répétais : « il est [...] » ou « il est là », « brisé tout à fait exposé aux quatre vents », « évaporé dans la buée des dieux de glace » (*CMHF* : 87). Comme Miron, même parti, avec ta voix, tes mots, tes gestes et tes rires, tu nous rejoins.

1. François Hébert, « Comment serrer la main de ce mort-là », *Liberté*, vol. 40, n° 6 (240), décembre 1998, p. 93. Repris dans *Comment serrer la main de ce mort-là*, Montréal, L'Hexagone, 2007, p. 11.

2. Cho Jungkwon, *Une tombe au sommet*, traduit du coréen par Han Daekyun et Gilles Cyr, postface de Han Daekyun, Belfort, Circé, 2000.



Je rouvre ton recueil, *Où aller*, et relis ta dédicace: «[...] en Corée? Pourvu que nous nous retrouvions bientôt, cher Daekyun!» Je relis ensuite ton poème «Carte postale».

quoi écrire au verso d'un paysage
et à qui
à Baudelaire sur l'Île Maurice
[...]
à nos amis s'il nous en reste
à la passante
poste restante (OA: 31)

En 2013, nous étions sur les côtes de l'île Maurice. Tu m'as montré, à l'horizon, les rochers noirs, les oiseaux marins et le soleil couchant. Sur ces «rivages heureux/[q]u'éblouissent les feux d'un soleil monotone³», tu aurais pu adresser une carte postale, soit à tes amis s'il t'en reste, soit à une passante. Oui, là-bas, il y avait des petites filles qui souhaitaient nous montrer leurs créations artisanales. Mais tu pensais peut-être à la passante de Baudelaire? À cette «[f]ugitive beauté/[d]ont le regard m'a fait soudainement renaître⁴» qui va dans «la rue assourdissante» parisienne? Baudelaire s'interrogeait: «Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?»

Cette beauté, nous la retrouvons dans la bruyante rue Insadong à Séoul, où tu es revenu à l'automne 2011 avec Nathalie Watteyne. Vous étiez invités au 13^e colloque de l'Association coréenne d'études québécoises (ACÉQ), que j'avais fondée en 2006⁵. Dans le temple de Jogyesa, tu as cherché à saisir cette éternité baudelairienne et à retrouver le «sourire éperdu d'absolu⁶» (OA: 38) de Nathalie à travers les mots de ton poème, qui «n'est pas un temple/ni même un poème» sans ce sourire. Plus tard, en ajoutant à ton poème la photo de Nathalie et quelques éléments décoratifs coréens, tu en as fait un objet unique, un véritable poème visuel. Le collage exprime parfaitement ta créativité,

3. Charles Baudelaire, «Parfum exotique», *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p. 25.

4. Charles Baudelaire, «À une passante», *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, p. 93.

5. François Hébert y a livré la communication «L'irruption tranquille» et Nathalie Watteyne, «Les communautés de Desbiens, ou le regard du poète tourné vers le visage quelconque». Ces deux interventions ont été publiées dans *Études québécoises*, revue internationale de l'Association coréenne d'études québécoises (ACÉQ), Séoul, n° 5, 2011.

6. François Hébert, «Le cœur sur la main».

quand les mots semblent insuffisants pour susciter l'impression de notre « présence » dans le monde, comme le disait Yves Bonnefoy : « Il me semble aujourd'hui, ici, que la parole/[e]st cette auge à demi-brisée, dont se répand/[à] chaque aube de pluie l'eau inutile⁷ ». Revoyant ce poème, Nathalie m'a confié : « ce qu'il m'a donné a transformé l'absolu en amour profond et véritable pour toujours ». Tes créations dépassent le cadre du poème pour devenir des témoignages d'amour intemporels. Je te vois encore, agenouillé devant le Bouddha d'or ou face à l'océan Indien, en train de coucher tes pensées sur le papier. Tes mots et tes images continuent, hors du temps, à nous accompagner. Tu es toujours présent parmi nous.

Te souviens-tu ? Dans ton recueil *Où aller*, tu m'avais dédié un poème intitulé « Portrait du traducteur en poète aveugle ». Tu y citais le poète coréen Ku Sang, qui, devant un cimetière de soldats ennemis, s'écriait : « *en vérité, la mort est plus mystérieuse/que la haine ou l'amour*⁸ » (OA : 75 ; c'est l'auteur qui souligne). Face à la mort, toutes les idéologies et les passions paraissent bien vaines. Toi, François, tu es toujours dans nos cœurs. Pour nous, la mort reste aussi mystérieuse que l'amour. Je me souviens également de ton intérêt pour un autre poème de Ku Sang, « Dans une pomme⁹ ». Ce poème, posant que « dans une pomme vont les nuages, respire la terre, coule la rivière, cuit le soleil, chuchotent étoile et lune », incarne une « pureté monodique¹⁰ », selon les mots de François Dumont, une essence poétique pure. C'est une célébration de la vie universelle, concentrée dans un simple fruit. En mai 2009, à Séoul, tu m'avais offert ton livre *Les Pommes les plus hautes* avec cette dédicace : « En pensant à la pomme de Ku Sang ! »

dans les pépins
l'heure sonne et grelotte
est-ce l'automne aussi dans les atomes
[...]
profond présent
trognon trou noir¹¹ (PPH : 72-73)

7. Yves Bonnefoy, « L'adieu », *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 22.

8. Les vers du poète coréen Ku Sang sont traduits de l'anglais par François Hébert, dans « Portrait du traducteur en poète aveugle ».

9. Dans *Douze poètes coréens contemporains*, traduit du coréen par Han Daekyun et Gilles Cyr, postface de François Dumont, Montréal, Noroît, coll. « Dialogues », 2005, p. 9.

10. François Dumont, « Postface », *Douze poètes coréens contemporains*, p. 121.

11. François Hébert, « Les pommes les plus hautes ».

Quels beaux vers, François! Dans cette pomme, l'heure, l'automne et le présent coexistent. Comme la pomme d'or de la mythologie grecque ou celle du fruit défendu du paradis, elle refuse d'être réduite à un simple objet d'art ou de littérature. Elle aspire à une simplicité plus intérieure, à devenir une pomme parmi les plus hautes, que «les ours n'ont pu prendre».

En 2009, lors de ton premier séjour à Séoul pour le colloque de l'ACÉQ, tu as présenté une belle analyse de trois poètes québécois¹². Je me souviens en particulier de ton étude sur «Ricochets», dans *Pourquoi ça gondole* de Gilles Cyr. Tu y décrivais le poète qui «demeure en partance, *sur des seuils*» (*P*: 18; c'est l'auteur qui souligne). Ce qui vous importe, à Gilles et à toi, c'est la question: où aller et pourquoi? Cet «où aller» deviendra, par la suite, le titre de ton recueil. François, tu ne t'es jamais vraiment éloigné de nous. On te rejoindra dans cette communauté de poètes errants, comme Gaston Miron dans sa «marche à l'amour», Louis Aragon déplorant de se trouver «en étrange pays dans mon pays lui-même», ou François Villon nous disant «En mon pays suis en terre lointaine» (*P*: 21). Tu as écrit un autre article passionnant, «Le «pain qui brille» de Gilles Cyr» (*DNP*: 169-190), où tu as développé treize hypothèses pour expliquer le titre énigmatique de son recueil *Andromède attendra*: commandement, prophétie, loterie, révélation, bouffonnerie diabolique, souhait, stratégie, etc.

Je reviens sur notre séjour à l'île Maurice en 2013. Nous étions tous les trois, Nathalie, toi et moi, réunis pour le congrès du Conseil international d'études francophones (CIEF). Tu y as donné une communication sur «La notion de «langue accidentelle» dans *La Trilogie coréenne* d'Ook Chung», alors que Nathalie a exploré le lien entre la poésie de Jacques Brault et les enseignements de l'Orient. Votre intérêt commun pour l'Orient était palpable. Quant à moi, j'ai présenté une étude sur la traduction difficile, presque impossible, de «Séquences» de Gaston Miron¹³. Pour ce faire, j'ai sollicité l'aide de plusieurs amis, dont Pierre Nepveu, François Dumont, Gilles Cyr et toi, afin de mieux comprendre, notamment, l'emploi de termes comme «canuck» et «batèche». Tu nous suggérais dans ton essai *Miron l'égarouillé* le double caractère du poème: «la prière et le chant religieux» (*ME*: 53), le ton

12. Patrice Desbiens, Gilles Cyr et Paul-Marie Lapointe.

13. Le titre de ma communication était «Un échec de la traduction: le cas de «Séquences» de *L'Homme rapaillé*».

monotone et le rythme, selon les strophes. Te souviens-tu, François? Quand je travaillais à la traduction de *L'Homme rapaillé* en coréen¹⁴, je te dérangeais beaucoup en te demandant de m'éclairer sur le sens poétique de certains vers, tels que «les deux mains dans les furies dans les féeries» et «Québec ma terre amère ma terre amande». À ma question sur celui-là, tu m'as écrit ceci :

C'est sexuel, en effet, mais dans une dimension sacrée, tellurique, où l'éjaculation est donnée et reçue comme anticipation de la fin du monde, comme approche de son centre absolu, fin et commencement à la fois. La furie, c'est l'hybris, la démesure de la passion et de l'action, littéralement une sorte de bête de l'Apocalypse, et les féeries sont joie et jouissance, jardin des délices et préfiguration du paradis. Il faut noter que chez Miron, selon moi, rien ne se joue jamais seulement entre deux êtres humains, amoureux ou camarades, mais toujours en relation avec le cosmos¹⁵...

Ce qui m'intéresse dans ta réponse, c'est la relation analogique des termes religieux «Apocalypse» et «paradis», permettant enfin de faire la synthèse: «furies/féeries». On peut comprendre ainsi pourquoi il n'y a pas de virgule ni de conjonction entre «dans les furies dans les féeries». Quand Miron, «dynamité de petites apocalypses», marche à son amour, il passe des furies aux féeries spontanément, car les «petites apocalypses» signifient la fin du rapport amoureux dans la sexualité humaine – on l'appelle aussi «petite mort» – et, de là, le corps des «furies» rejoint l'âme des «féeries», «joie et jouissance, jardin des délices et préfiguration du paradis».

Au mot «furie», je lis dans le dictionnaire le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi): «Excès de fureur amoureuse. *Ce fut comme une sorte de furie qui s'empara de nous, qui mêla nos baisers, nos corps, nos âmes, dans une étreinte, dans une possession sans fin* (Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*).» Si le sens de «féeries» est beauté, envoûtement ou magie et fantasmagorie, ces deux mots («furies/féeries»), parents phonétiquement, ne sont pas toujours opposés par le sens, car ils se rapportent tous deux aux sentiments excessifs ou irréels de l'amour. Le dispositif mironien devrait donc être compris comme allant plus loin que la paronomase simple¹⁶. Et, dans l'acte de

14. J'ai publié la traduction coréenne de *L'Homme rapaillé*, de Gaston Miron, à Séoul en 2011.

15. Courriel de François Hébert à Han Daekyun, 12 juin 2011.

16. Dans ses réflexions sur la prosodie, certainement influencées par Henri Meschonnic, Claude Filteau est d'avis que ces deux mots tendent à l'homophonie,

traduire Miron, il faut « quitter le français que nous parlons pour aller dans sa langue à lui, foisonnante de rythmes, d'échos, de métaphores, de furies et de féeries justement¹⁷ ».

Quant au passage « Québec ma terre amère ma terre amande », tu y voyais l'amour du poète ou bien son « désir œdipien » envers son pays : « la terre amère et amande rappelle indirectement, au son, une terre qui serait mère et une terre qui serait amante dans un désir (œdipien si l'on veut) de surmonter l'épreuve suprême, celle du temps¹⁸ ». Il n'y a pas que ce complexe d'Œdipe : dans la mythologie grecque, la « terre » est personnifiée par Gaïa, et son fils, Cronos, à la demande de sa « mère » et pour lui plaire, mutile son père Ouranos, et le détrône. Mais Cronos, à son tour, perdra la faveur de sa mère et deviendra, contre la mère, « a-mère ».



J'ai toujours été très touché par la poésie de Miron. Tu m'avais surnommé « l'ami mironifique » en me dédicaçant ton essai *Miron l'égarouillé*. Là, toi, tu évoquais son poème « Retour à nulle part », en le rapprochant du vers poignant de Paul Celan (*ME* : 128) : « il est temps qu'il soit temps¹⁹ ». Ce n'est jamais un simple retour de nulle part. On en est revenu, et on y retourne sans cesse... Tu es là, quelque part dans le monde de l'absence, ce « retour à nulle part » demeure énigmatique. « Nous entrerons là où nous sommes déjà²⁰ », dit le poème. François, tu n'es plus ici, mais là-bas tu restes présent. Tu attends des mots, des amours, des amitiés, des souvenirs, des bribes du monde, venus des rues et des ruelles des villes orientales. Je me remémore ton sourire tendre et profond, à Montréal, à Saint-Lambert, au bord de l'océan Indien, dans un café à Séoul... Attends-moi, cher François, attends-nous, « nous entrerons aux splendides villes²¹ ».

ce qui paraîtra vague au traducteur que je suis. Mais il a bien saisi qu'ils s'opposent logiquement (Claude Filteau, *L'Espace poétique de Gaston Miron*, Paris, Pulim, coll. « Francophonies », 2005, p. 108).

17. Courriel de François Hébert à Han Daekyun, 12 juin 2011.

18. Courriel de François Hébert à Han Daekyun, 12 juin 2011.

19. Paul Celan, « Corona », *Pavot et mémoire*, traduit de l'allemand par Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1987, p. 81.

20. Gaston Miron, « Retour à nulle part », *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, 2003, p. 61.

21. Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer, Œuvres*, édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Classiques Garnier, 1997, p. 241.



BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1664 p.
- Bonnefoy, Yves, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, 120 p.
- Celan, Paul, *Pavot et mémoire*, traduit de l'allemand par Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1987, 160 p.
- Cho, Jungkwon, *Une tombe au sommet*, traduit du coréen par Han Daekyun et Gilles Cyr, postface de Han Daekyun, Belfort, Circé, 2000, 96 p.
- Courriel de François Hébert à Han Daekyun, 12 juin 2011.
- Douze poètes coréens contemporains*, traduit du coréen par Han Daekyun et Gilles Cyr, postface de François Dumont, Montréal, Noroît, coll. « Dialogues », 2005, 128 p.
- Filteau, Claude, *L'Espace poétique de Gaston Miron*, Paris, Pulim, coll. « Franco-phonies », 2005, 310 p.
- Miron, Gaston, *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, 2003, 138 p.
- Rimbaud, Arthur, *Une saison en enfer, Œuvres*, édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Classique Garnier, 1997, 569 p.

Tu reviens d'où ? Vas où ?
François Hébert et Gilles Cyr
Correspondance 2008-2023, extraits

J'ai fait la connaissance de François Hébert quelque part entre 1973 et 1978, peut-être. En 1979, il a parlé de mon premier livre, *Sol inapparent*, à l'émission *Book-Club* de Radio-Canada, puis dans la revue *Liberté*. Ça crée des liens. Je lui dois la quatrième de couverture de *Pourquoi ça gondole*, en 1999. La première lettre reçue de lui remonte au 2 mai 1979. Le premier courriel, au 13 janvier 2000. Certaines années, nous nous écrivions peu, et à d'autres moments, souvent. Les derniers mots de son ultime envoi, daté du 29 avril 2023, figurent dans le présent choix. Merci, François. G. C.

1^{er} octobre 2008

J'ai relu ma traduction de l'autre Miron *in extremis* et, heureusement horrifié, j'ai refait mes devoirs avant d'aller sous presse... Je ne sais pas si mon obstination à jouer avec les temps verbaux a quelque valeur. La chasse est nulle jusqu'ici : un gros ours fait peur aux cerfs, je l'ai vu, il colonise la forêt.

Crois-tu valable l'idée de faire un volume de Rétrospective pour Desbiens?

BALLADE AU SUJET D'UNE SORTIE AU MAGASIN

D'abord je descends dans la rue
par l'escalier,
pensez-y bien,
par l'escalier.

Puis des personnes connues de personnes inconnues
me croisent et je les croise.

Tant pis pour vous
qui n'aurez pas vu
comment les gens circulent,
tant pis!

J'entre dans un magasin où il y a de tout :
des luminaires resplendent.
Je vois quelqu'un – il s'assoit –
et qu'est-ce que j'entends? qu'est-ce que j'entends?
Des froissements de sacs et des voix humaines.

Finalement voilà,
voilà
je rentre.

François

Rétrospective: collection de poésie « Rétrospectives », Éditions de l'Hexagone.

L'autre Miron: Miron Białoszewski.

Desbiens: Patrice Desbiens.

« *Ballade au sujet d'une sortie au magasin* » : traduit du polonais par François Hébert, à partir d'une traduction anglaise de Czesław Miłosz, *Jet d'encre*, Sherbrooke, n° 13, octobre 2008, p. 54. Dans la publication, la fin du poème aura été modifiée ainsi : « Et puis voilà,/voilà/je suis revenu¹. »

1^{er} octobre 2008

Soucy ne fait pas de Rétrospective en 2007, en 2008...

Desbiens qu'est-ce que j'en pense...

Gilles

Soucy: Jean-Yves Soucy, directeur littéraire des Éditions de l'Hexagone.

4 novembre 2008

Martine me suggère qu'il serait peut-être amusant que toi et moi, on s'envoie des mots, des bons mots, caustiques genre, qu'on se renvoie la balle avec des phrases comme j'en ai lues dans tes carnets et que ça ferait un bon livre.

On essaie?

Je commence.

1. Toutes les notes sont de Gilles Cyr.

*Artaud les tripes soutient que la littérature, c'est de la cochonnerie.
Shit.*

Et tu pourrais enchaîner.
Pas d'obligation.

François

Martine: Martine Audet.

4 novembre 2008

Juste Lipse n'est pas l'inventeur du lipsing: vrai ou faux?
Et que tue-t-on, quand les chevreuils se retirent?

Gilles

7 novembre 2008

Robert Marteau m'écrit que José Tomás torée à l'intérieur du taureau.
La chose est à creuser.

François

10 novembre 2008

François Dumont m'écrit qu'il a reçu *Jet d'encre* et que ton «voilà» est
une belle trouvaille. J'opine.
Écrire à quatre mains? Pas sûr. J'écris comme un pied, ou deux, non?
Dis oui.

Gilles

2 février 2009

As-tu écrit une seule fois le mot / mort / dans tes poèmes?

François

3 février 2009

Je peux aller chez toi demain mercredi 14 h.
I can be at your place tomorrow wednesday 2 p. m.
Boro na pao sto spiti sou avrio 14 ora.

Gilles

6 février 2009

Il y a donc Paule Chouinard, *Panorama littéraire sur les saisons et les jours : poèmes d'auteurs québécois de 1837 à 1940*, préface de Benoît Lacroix, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983.

Étendu sur ma litière, cette nuit, je pensais qu'il y a également les anthologies de Jeanne d'Arc Lortie et de Yolande Grisé. Mais tu auras compulsé tout ça, sur ta paille, je suppose.

Gilles

17 février 2009

Votre avis, éminentissime traducteur?

Abraham Moses Klein

POLISH VILLAGE

*At length, the peasant, plodding from the woods,
Came on his village, emptied of his folk,
Save for his sisters, weeping behind their hoods,
And his father's broken body, hanging from the oak.

In his sisters' weeping, he heard no Polish phrase.
They did not name the murderers, nor sob: Why.
They showed him geese walking their arrogant ways
And wheelmarks following the road to a broken sky.

He wept, and to his holy church he ran,
And stood before the figure of Christ, and saw
O those dear wrists re-broken! The newly-bleeding man!
Jesus recrucified into a swastika!*

1942

Complete Poems, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 1990.

VILLAGE POLONAIS

*À la longue, péniblement le paysan sortit des bois,
Déboucha sur son village, tout le monde avait disparu,
Sauf ses sœurs, cachant leurs larmes sous leurs fichus,
Et le corps brisé du père, pendu au chêne.

Dans leurs larmes, ses sœurs ne parlaient pas le polonais.
Elles ne nommaient pas les assassins, ne pleurnichaient pas:
Pourquoi?
Elles lui désignaient des oies à la démarche hautaine
Et des traces de roues sur le chemin menant à un ciel brisé.*

*Il fondit en larmes, puis courut à sa sainte église,
Et vit le corps du Christ dont les chers poignets, ô surprise,
Avaient été re-brisés! L'homme recommençait à saigner!
Jésus était recloué à une croix gammée!*

1942

François

17 février 2009

Je ne connais pas l'anglais, je suis spécialiste du coréen, du géorgien...
Vite, quelques mots.

Je me demande si le duratif *À la longue* va bien avec le (plutôt) ponctuel
péniblement le paysan sortit des bois.

ses sœurs ne parlaient pas le polonais ne traduit peut-être pas vraiment *he
heard no Polish phrase.*

Dans *à sa sainte* on pourra entendre *assassin...*, reprise voulue du mot
du vers 6?

Chapeau, tu as réussi à conserver des rimes au troisième quatrain.
Tes traductions sont toujours pleines d'allant, d'énergie, de vie.

Gilles

9 mars 2009

Merci de tes remarques sur ma traduction, toujours appréciées.

J'ai finalement rassemblé 110 poèmes québécois sur la mort (je vais en
supprimer).

Aucun sur *le mors* (try another spelling: *maure, mare, marre...*).

Je t'en parlerai aux 2 Maries un de ces jours.

Tu fais quoi, toi, ces temps-ci?

François

—

Aux 2 Maries: un café à Montréal.

10 mars 2009

Moi? La routine.

J'ai traduit vingt-deux poèmes du Géorgien Otar Urushadze.

J'examine mes essais de traduction de Lorine Niedecker.

Gilles

11 mars 2009

Bonne routine avec tes barbares (étymologiquement),

François

13 mars 2009

Question du jour : peux-tu (sans blague) me nommer LE poème québécois portant (dans le sens que tu voudras) sur la mort (dans le sens que tu voudras) que je ne puis éviter dans mon anthologie?

François

14 mars 2009

Je ne peux pas te désigner de poème. Forfait.

Je peux toutefois – pas de rapport – te montrer ce poème de F. R. Scott, tu le connais certainement. Lu aux ciels ou aux enfers, et donc selon d'autres horizons d'attente, les applaudissements devraient se prolonger tard dans la nuit.

BONNE ENTENTE

The advantages of living with two cultures

Strike one at every turn,

Especially when one finds a notice in an office building:

"This elevator will not run on Ascension Day";

Or reads in the *Montreal Star*:

"Tomorrow being the feast of the Immaculate Conception,

There will be no collection of garbage in the city";

Or sees on the restaurant menu the bilingual dish:

Deep apple pie

Tarte aux pommes profondes

(Francis Reginald Scott (1899-1985), *Events and signals*, Toronto, Ryerson Press, 1954.)

Gilles

3 avril 2009

Une prochaine rencontre pourrait être consacrée à la poésie coréenne ou à ce que tu en sais: as-tu des livres à me recommander?

Finalement, Daekyun ne m'invite pas à son université mais à celle d'un collègue, à suivre...

François

Daekyun: Han Daekyun. En coréen, le nom (Han) précède le prénom (Daekyun).

4 avril 2009

Je t'envoie quelques titres.

On se voit quand tu veux.

Pardon, quand je veux.

Gilles

14 mai 2009

Au milieu de la nuit dernière, je pensais, encore une fois, à ces poètes qui mettent des majuscules partout. Je me suis levé, ce qui est quand même admirable, et j'ai écrit une prose qui deviendra, je le sens, le poème du siècle:

Toutes ces majuscules, au garde-à-vous

On lit, les fesses serrées

On n'est pas rassuré

Je ne sais pas pour vous...

Gilles

15 mai 2009

veux-tu un poème immortel?

je fonce

SUGI-GIL

à l'arrivée

je me suis frappé la tête

contre le haut de la porte de la première chambre de gauche de la

Friend's House

ensuite j'ai fait attention

la dernière fois que je suis passé par cette porte

je me suis encore frappé le haut du crâne au chambranle

heureusement
j'ai la tête assez dure
my friend
devine ce que je t'ai rapporté:
deux cailloux de la cour intérieure
un blanc et un noir
divinatoires
(fin du poème)

Bon, le décalage fait son petit effet...

François

Friend's House: une auberge à Séoul.

4 juillet 2009

Il y a le cru et le cuit, le chaud et le froid, le haut et le bas, etc. Bref, il y a les catégories, et je viens de me réveiller, mon cher Cupidoune. Je suis donc ravi de t'annoncer que j'ai trouvé votre titre définitif:

JAMAIS DE LA VIE!
CENT POÈMES SUR LE MORT

Gilles

6 juillet 2009

C'est un joli titre mais les éditions du passage l'ont déjà utilisé pour un recueil de témoignages sur la mort d'un proche... Merci quand même. Cupidoune?

Connais-tu la Nouvelle-Orléans? J'en reviens. Les Cadjins chantent qu'il faut laisser les bons temps rouler... et la mousse (nommée *barbe espagnole*, sans doute par les Français) s'amasse plutôt dans les chênes verts, pendouille là...

François

7 juillet 2009

Rien? Non, quelque chose:
HORMIS LA VIE
CENT POÈMES SUR LE MORT

Gilles

10 juillet 2009

Voici ce que je suis allé dire à Séoul et à la Nouvelle-Orléans, avec des variantes orales, en espérant que je ne dis pas trop de niaiseries à ton sujet (ou à celui de PML ou de PD). Le rapprochement était audacieux, je ne sais trop s'il mène à quoi que ce soit. On a trouvé le tout « poétique », c'est ce que disent les universitaires de mes impros pour en limiter la portée universitaire...

François

Voici ce que... : communication au colloque *Le transculturalisme et l'écriture migrante au Québec*, Université Hankuk des études étrangères, Séoul, 9 mai 2009. Voir François Hébert, « Partances : le cas de trois poètes canadiens », *Études québécoises*, revue internationale de l'Association coréenne d'études québécoises (ACÉQ), Séoul, n° 3, 2009, p. 7-23.

PML : Paul-Marie Lapointe.

PD : Patrice Desbiens.

11 juillet 2009

Ta conférence va très bien.

Sur votre serviteur, plus que bien. Grand merci.

Séoul a dû être ému, devant ton finale et la lecture du passage de Kim Seung-Hee. Si tu l'as lu. Confirme (car je veux envoyer un petit mot à Daekyun).

Envoie ton papier illico à Paul-Marie. 80 ans le 22 septembre 2009.

Gilles

13 juillet 2009

J'ai envoyé à PML, bonne idée.

François

3 septembre 2009

J'ai vu quelque part que tu fréquentes les Correspondances d'Eastman. Marc Lévy aussi. On espère que ça laissera des traces dans ton écriture. As-tu bien parlé? As-tu été compris?

Oui, c'est ça. Avons-nous été compris?

Compris?

J'attends ton rapport complet sur l'affaire. Je n'ai presque plus rien à lire, moi.

Gilles

3 septembre 2009

Lévy, je l'ai fui, il ne s'en est pas aperçu.

Livre à lire : *La Théorie des nuages* de Stéphane Audeguy (Folio).

Tu reviens d'où ?

Vas où ?

François

4 septembre 2009

Renée a lu l'Audeguy.

Vu deux fois Gabor récemment. Autour d'une table bien garnie il prend des photos des convives, l'appareil vide.

Je reviens du café, et je crois bien que je vais y retourner.

Que faites-vous et que ne faites-vous pas cet automne, cher ami ?

Gilles

—

Gabor: Gabor Szilasi, photographe.

4 septembre 2009

Dis-tu « Renée a lu l'Audeguy » comme Cézanne disait : « Pour ce qui est de la religion, c'est ma femme qui s'en occupe » ?

Comment sais-tu que l'appareil était vide ?

Que je sache, l'automne je chasse.

François

4 septembre 2009

Cézanne, je voulais justement t'interroger là-dessus : pourquoi soulignait-il tant le contour de ses pommes ?

L'appareil était effectivement vide. Nous l'avons su tout d'abord par les amis présents, puis par Gabor lui-même. Il dit que la première fois que ça lui est arrivé, il avait été engagé pour croquer un mariage.

Gilles

17 septembre 2009

Au moment où tu diras tes somptueux alexandrins au parc La Fontaine, je volerai sur les ailes d'Olympic Airways, en direction de Hania. Je cherche mes dix mots de grec.

Gilles

18 septembre 2009

Maudit chanceux...

Renée y va avec toi?

Bonne promenade dans la rue Odos Théotokopoulou, en récitant du Démocrite ou tes dix mots grecs, ou quelque ode autochtone!

Tu seras rentré pour l'Écume des jours?

Je serai revenu de la chasse.

François

L'Écume des jours: librairie à Montréal, lieu de lancement de livres.

18 septembre 2009

Je pars seul. Renée va à New York quelques jours en octobre. Je ne rentre que le 26 octobre, je vais donc rater L'Écume. Et les quelques amis qui pourraient être là – pour Lorine, bien sûr.

Gilles

Lorine: Lorine Niedecker, « Poèmes », traduit de l'anglais par Gilles Cyr, *Contre-jour, cahiers littéraires*, Montréal, n° 19, automne 2009, p. 117-134.

31 octobre 2009

Fus-tu au lancement *Contre-jour*?

Tu es parti à la chasse au chevreuil et tu es revenu, bien fléché, avec un mammoth laineux?

Gilles

14 novembre 2009

Le lancement fut animé, bouillant, bouillonnant, chaleureux, chaud, coloré, débordant, debout, dynamique, énergique, éveillé, fort, fougueux, fréquenté, fringant, gai, mobile, parlant, peuplé, pittoresque,

populeux, remuant, sauvé, sémillant, tenace, trépidant, turbulent, viable, vif, vigoureux, vital, vivace. Bref, vivant.

Gilles

Le lancement a eu lieu le 19 octobre, je n'ai donc pu y assister. Rien n'empêche de décrire l'ambiance...

18 novembre 2009

J'ajouterais, avant animé: ah.

Et après vivant: wow!

Quel arroi!

François

19 novembre 2009

Loquace!

François

19 novembre 2009

On relit quelques pages de nos classiques. Et on s'étonne de ce que, sauf erreur, ces pages n'aient pas trouvé place dans nos plus grandes anthologies.

Gilles

—

Joint à cet envoi, le poème «Lumbermen» d'Alfred DesRochers.

20 novembre 2009

Les métaphores de Grandbois doivent te donner de l'urticaire et la prose de Hertel n'est pas loin de vociférer, éructer, postillonner comme celle de Gauvreau, Claude. La candeur d'Anne et la peine d'amour de Rina nous changent certes de la vision assez convenue qu'on en a.

On?

Tu devrais composer la tienne, signée, comme la mienne.

François

—

Anne: Anne Hébert.

Rina: Rina Lasnier.

13 avril 2010

M'avez-vous parlé d'un article de Brochu?

Et on ne s'est rien dit au sujet de l'avenir de l'Hexagone, vous devez en penser quelque chose...

François

18 avril 2010

Si, j'ai fait allusion à un bon compte rendu de Brochu. Prétexte com-
mode pour lancer un ou deux filets bien dodus dans votre direction.

L'amour, la mémoire, le passé, le présent, le futur... Dans les soirées
canadiennes lues, on entend parfois du laborieux, du laborieux intermi-
nable, de même que de brefs passages à vide. Non? Sauf erreur.

Oh! Mettons que je n'ai rien dit.

Au vin, devant les pauvres craquelins que tu sais, j'ai fait la connaissance
d'une Romaine qui a traduit Bonnefoy, rien de moins. Rien de plus.

Gilles

—

André Brochu, « Nepveu, Gervais, Hébert », *Voix et images*, Montréal, n° 104, hiver
2010, p. 125-130.

18 avril 2010

Mon prochain livre: pas des tranches de vie, pas des craquelins, mais
des saucissons de vie, ça oui, des boudins de vie, des tripes tripatives,
des rognons de vie, pas de lanternes mais des vessies...

François

—

Mon prochain livre: Toute l'œuvre incomplète, Montréal, L'Hexagone, 2010.

8 novembre 2010

Ironie, objectivité, parataxes, simplicité, relations d'incertitude sont des
mots ou concepts qui me viennent à l'esprit quand je pense à ta poésie.
Nous comprenons-nous?

Ironie n'est peut-être pas le meilleur terme; préférerais-tu humour,
ludisme, réserve, hermétisme ou une autre notion encore?

L'espace t'intéresse plus que le temps: vrai ou faux?

Les zigzags plutôt que la ligne droite?

Quelles leçons le traducteur en toi (du coréen, du persan, du polonais) tire-t-il de ses voyages en d'autres langues quand il revient à la sienne dans ses propres poèmes?

Au fait, ta boussole t'oriente généralement vers l'est dans tes nombreux voyages : Méditerranée, Europe de l'Est, Asie : cela se reflète-t-il dans ton inspiration, ou bien ne s'agirait-il pas là de quelque chose comme une conséquence?

Tu as l'œil plus que l'oreille, non?

François

Pour un entretien de François Hébert avec Gilles Cyr, *L'Unique*, Montréal, vol. 12, n° 4, décembre 2010, p. 14.

10 novembre 2010

Merci Gilles, de la part de l'UNEQ et personnellement.

J'aime ton ton et les fulgurances que l'on découvre dans ton propos d'allure décontractée.

François

10 novembre 2010

Ouf, désolé de t'avoir embarqué dans cette galère unique, ce catamaran, ce speed-boat...

Voilà, je crois avoir conservé le moins anecdotique mais tu me diras si ça te convient.

François

15 novembre 2010

Ça s'est arrangé avec les Unequois?

J'émerge de la forêt, c'est étrange, une ville.

Mais tu le savais.

François

2 décembre 2010

Te verrai-je au colloque consacré à Fernand Ouellette aujourd'hui à l'UQAM? En après-midi, je ferai une petite communication peu orthodoxe...

François

7 juillet 2011

Jean-Pierre, après 1988, « contre » la poésie.

Ce fut sa manière de dire « Voyez plutôt désormais ce que je peux faire du côté de la prose ».

Gilles

Jean-Pierre: Jean-Pierre Issenhuth.

7 juillet 2011

Gilles: trajectoire inverse?

François

13 mars 2012

Merci pour le Shiva.

Ça nous change de Thérèse de Lisieux.

Jamais vu autant de membres venus de la poitrine.

Quand on est habitué aux jambes pendues au derrière, c'est un choc.

Je cherchais justement une illustration pour mon *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

Tout chez moi est fabriqué l'orteil dans la bouche, comme tu ne sais peut-être pas.

Ça devrait aller.

Gilles

13 mars 2012

Dans l'île d'Éléphanta, j'ai photographié l'imbécile qui m'a piqué ma bouteille de Pepsi et s'est mis à en lécher, le cul en l'air, le contenu renversé.

J'écris comme ça, moi.

Oui, bon, finalement, cela ira sans doute.

François

Cet envoi était accompagné d'une photo, montrant un singe voleur.

9 avril 2012

Éléments pour une lecture
de votre poésie

j'entre dans vos sorties j'en sors
des neutrinos intempestifs

*j'essaie pas mal
d'intégrer les détails*

pas mal comme nuance
l'ensemble défrisant

plus ou moins et la vie est encore
belle

comme une pomme comme
une pomme

même pillée par Odoacre
pourquoi ce vers me fouille-t-il ?

d'aucuns se demandent pourquoi
jamais des tercets

François

En italique, trois vers de Gilles Cyr, *Huit sorties*, Montréal, L'Hexagone, 2012, p. 76 et p. 21.

18 mai 2012

« Ursule en ouvrant ses yeux égarouillés n'avait pas reconnu Cléophas qui se tenait à son chevet dans l'attitude du plus profond désespoir. Ursule sommeilla pendant une demi-heure. »

(Hector Berthelot (1842-1895), *Les Mystères de Montréal: roman de mœurs*, Montréal, Imprimerie A. P. Pigeon, 1898, p. 18.)

« V'là une torrieuse d'histoire! que je dis; où c'qui sont gagnés? J'étais à me demander queux bord prendre, lorsque je vis ressoude la mère Carillon, le visage tout égarouillé, et la tête comme une botte de pesat au bout d'une fourche. »

(Louis Fréchette (1839-1908), « Le diable des forges: histoire de chantier », *La Presse*, Montréal, 23 décembre 1899, p. 2.)

Dans *Voix et Images*, Brochu te reproche d'avoir oublié que le mot se trouve chez Savard. Peut-on vraiment faire confiance à des gens qui ne remontent pas au moins jusqu'à Berthelot et Fréchette, ici ?

Points de suspension.

Ravi d'apprendre que tu fais une solide fixation sur Odoacre. On récidivera.

Des tercets? Tu as raison, il faudrait que je montre ce dont je suis capable. Ça va chauffer.

Gilles

égarouillé: François Hébert, *Miron l'égarouillé*, Montréal, Hurtubise, 2011.

André Brochu, « Gaston et la gitane », *Voix et images*, Montréal, n° 110, hiver 2012, p. 152-157.

30 mai 2012

Il ne manque plus, dans ton savant répertoire, qu'un exemple du verbe *égarouiller* à l'indicatif présent, pour que l'on sache enfin si Miron est un pionnier ou pas...

François

1^{er} septembre 2013

Lu cet été ton Inde crépusculaire.

« Ce matin, deux mini samosas, si c'en sont. »

Tout peut arriver. Où aller? À la bonne heure.

« Le même *dim sum* qu'hier soir [...] »

L'affairement, les voix, le thé

pas vraiment bon, mes quelques mots non plus »

Parions (pour le finale, en tout cas) que nous sommes chez un certain François Hébert?

Il t'imites, James Sacré, *America solitudes*, 2010, page 123.

Gilles

Ce matin... : François Hébert, *De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, récit, Montréal, XYZ, 2013, p. 21.

Le même dim sum... : mots de James Sacré.

2 septembre 2013

Tu lis n'importe quoi...

Je viens de lire *Configuration du dernier rivage* de Houellebecq, le poète, c'est noir mais à quoi bon se conter des histoires?

Pour ce qui est de l'Inde, crépusculaire ou pas, je récidive à Chennai, après Mumbai et Madurai.

Le peu que j'ai lu de Sacré, j'ai aimé, je l'avais rencontré lors d'une Rencontre (!) de JGP.

François

Rencontre de JGP: Rencontre québécoise internationale des écrivains, fondée par Jean-Guy Pilon. James Sacré faisait partie des invités de la rencontre de 1979, qui s'est tenue à Mont-Gabriel, près de Sainte-Adèle, du 30 septembre au 4 octobre.

7 novembre 2013

J'ai écrit à *Contre-jour* pour leur dire combien j'aimais les poèmes de Mariné Pétrossian, ils me disent que c'est toi qui les as dénichés, bravo!

François

Mariné Pétrossian, « Salade aux tirs », traduit de l'arménien par Nounée Abrahamian, *Contre-jour, cahiers littéraires*, Montréal, n° 31, 2013, p. 31-41.

30 novembre 2013

« Vanité que vouloir changer le monde. Le monde change à son heure, malgré ceux qui veulent le changer. » (Robert Marteau, *Mont-Royal*.)

Le monde change à l'heure tranquille où les lions vont boire? Bref, à l'heure du roi?

1997 07 21. Note. François Hébert me dit que Robert Marteau est royaliste. Coup de Marteau, si l'on peut dire.

Gilles

30 novembre 2013

Marteau serait royaliste?

Royaliste dans l'âme, sans doute, alchimiquement parlant.

Soit.

Mais qu'est-ce que l'âme?

Le monde?

Qu'est-ce qu'un lion?

Le pouvoir?

Que signifie *changer*?

Je te suggère la lecture du *Panchatantra*.

Ne pas faire de Marteau un personnage de Cyr, si l'on peut dire.

Sinon, je te réfère à l'escouade éponyme...

François

23 juin 2016

Le 22 novembre 2013 je lisais *Où aller*, que tu m'avais offert le 15. Je le relis.

Fameux: «la scient».

Page 27: mais il faut envoyer numérisation à Daekyun, que je me dis!
Et page 38 aussi, pourquoi pas.

Ah, j'avais oublié, page 75, «à Han Daekyun», tu lui as sûrement remis ton livre...

Envoyer quand même? Il s'agit d'émouvoir. En rappel, alors. Tu le connais, il en serait touché. Je demande permission.

Je voulais absolument aller vous entendre le 3 juin dans vos ébranchements et demoiselles, pas pu, because lecture Daniele Pieroni juste avant, à laquelle ma voix d'or était associée. Et quand j'ai enfin atteint la Culture, j'y ai trouvé porte de bois.

Votre music-hall aura connu le triomphe, je suppose.

Gilles

24 juin 2016

Oui, salle comble, et même ébranché, je crois avoir réussi à faire des pieds et des mains pour articuler quelques poèmes.

On va récidiver aux correspondances d'Eastman.

François

19 décembre 2017

Ton Inde fait peur. Et ton infirmière. Sexy?

J'ai été abondamment heureux d'y trouver à nouveau (après *Où aller*) le nom de Wisława Szymborska. Et deux fois plutôt qu'une! Nous, tribalistes québécois (merci à William Johnson), savons saluer le génie, surtout quand il se terre dans la Pologne du narquois Jacques Ferron.

Reste chez moi un petit mystère : Szymborska, suivie de Saumont ? Que nous caches-tu, de cette liaison ? Si liaison est trop fort, de cet attelage. *Le svastika*. Oui, pour le genre grammatical, l'usage hésite entre le masculin et le féminin. Michel van Schendel, qui a employé le mot, a été très étonné quand je lui ai signalé la chose. Comme lui, j'y vois spontanément et galamment un féminin.

« L'invité d'honneur » du poème de Roma Kirpalani : j'ai pensé au Cavafis de « En attendant les barbares », bien sûr. Mais il arriva.

Tu aimes toujours « si c'en sont », moi aussi.

Après Joséphin Péladan (1888), *Le Devoir* pornolâtre du 16 décembre parle de fluidité sexuelle.

Déstabilisant.

Chez les adhérents de quelle religion, déjà ?

Plein le culte !

Je vois le traducteur allemand Michael von Killisch-Horn une fois l'an depuis 2013, lors de ses passages à Montréal. Il connaît tes poèmes. Il croit que certains seraient probablement difficiles à traduire. Pense-t-il au « fameux volcan islandais » ? Je lui fais les plus grands éloges de *Lac noir* et de *Les Pommes les plus hautes*. Et je compte bien revenir à la charge avec tes opus de 2007, 2009, 2013...

Gilles

—

Ton Inde : François Hébert, *De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, récit, Montréal, XYZ, 2013.

Fameux volcan... : François Hébert, *Où aller*, Montréal, L'Hexagone, 2013, p. 42.

21 décembre 2017

N'aie pas peur !

Long time no see !

No read même !

Écris, bon dieu, et plus vite que ça.

Wisława oui, et elle reviendra dans mon prochain recueil. Je l'aime, ne sois pas jaloux.

Dominique a rassemblé les derniers textes de Jean-Pierre Issenhuth pour l'éditeur Nota bene et je leur ai fait une petite préface, un portrait de notre ami grand lecteur et ami des lombrics.

Je fais des assemblages ces temps-ci, j'aime Kurt Schwitters, même s'il a plus de cent ans, pas toi? Et Roch Plante, quand même, malgré sa manie pour la symétrie et son inexistence.

François

Dominique: Dominique Issenhuth.

Jean-Pierre Issenhuth, *Le Jardin parle*, Montréal, Nota bene, 2019, présentation de François Hébert, p. 5-10.

14 septembre 2020

Il semble que la revue *Liberté* ne publie plus de littérature. Et ça paie. Elle est la lauréate du prix Revue de l'année 2020 du *Devoir*.

Je me disais récemment: l'Inde, 20 % de l'humanité, tout de même... Et nous ne connaissons rien de ses écrivains... Justement, je tombe sur Ataf Tyrewala (né en 1977 à Mumbai), *Le Ministère des sentiments blessés* (traduction française 2018). Je viens de lire. Il faut l'estomac bien accroché. On mesure un peu mieux combien tu peux être héroïque. Hope you're doing fine.

Gilles

Ataf Tyrewala, *Le Ministère des sentiments blessés: chronique poétique*, traduit de l'anglais par Bee Formentelli, Arles, Actes Sud, 2018.

15 septembre 2020

Serait-ce pas dans son titre, ton roman indien, un pastiche de celui, ironique, d'Arundhati Roy, *Le Ministère du bonheur suprême*?

J'ai traduit les poèmes d'une autre Arundhathi (les Indiens mettent des h n'importe où, il paraît qu'il y a quatre façons de les prononcer, aspirer ou souffler), Subramaniam la mienne, du nom d'un des millions de dieux hindous, le chasseur, poèmes intitulés *When God is A Traveller*, dont (de ma traduction) j'attends des nouvelles.

Fais-tu encore des poèmes, je l'espère.

François

Arundhathi Subramaniam, *Quand Dieu voyage (When God is A Traveller, 2014)*, traduit de l'anglais par François Hébert, à paraître.

15 septembre 2020

Je dirai tout.

Le 10 juin, j'ai envoyé à Alain-Nicolas Renaud le manuscrit de *Carnets 1968-2018*. Ce serait un ouvrage modeste, timide, ordinaire, effacé, mais souple.

Dans la phrase qui précède, inutile de chercher, c'est encore moi qui parle.

Le 11 juin, j'ai repris des vers interrompus en 2018. Je les renifle. J'en suis là.

Renée exposera trente ans de dessins à la Maison des arts de Laval, printemps-été 2021.

Marie-Andrée Beaudet va me prêter Dominique Noguez et Michel Taillefer, *Deux khâgneux sous de Gaulle : correspondance 1963-1973*.

Ce Noguez qui écrivait : « chansons de Barbara, Trenet, Pauline Julien ou Quentin Miron » (*Les derniers jours du monde*, 1991, p. 382). Un sur quatre est masqué, et encore, à demi. C'est insuffisant.

Gilles

Alain-Nicolas Renaud : directeur littéraire des Éditions de l'Hexagone.

8 octobre 2020

pochade pour François Hébert

Comment tu vas ?

momentanément insensible
aux joies des grammaires communes

je va

Gilles

13 octobre 2020

MILLE MORTS C'EST LA VIE

Voilà

tout ou presque

on continue

tourne les pages

facile

avec le vent
qui souffle

François

14 octobre 2020

or ni car
l'arbalète ne superpose-t-elle pas
victime forestière et assassin pensif
déjà ça de pris

Gilles

François pratique la chasse à l'arbalète.

24 juin 2021

J'allais oublier, tireur d'élite: combien de chevreuils trucidés avec art,
à des heures indoues, cette année?

Gilles

24 juin 2021

Nul: j'ai rendu les armes. Mais hier, j'ai harponné un achigan dans la
Tomifobia, ainsi nommée par les Abénakis en raison de son parcours
sinueux.

Au fait, ta prose qui vient, sera-t-elle sinueuse?

François

24 juin 2021

Au contraire! Prose directe et sans appel!

Mais aérée.

Allez y comprendre quelque chose.

Gilles

24 juin 2021

Pas des statues covidophobes au visage couvert j'espère. On ne verrait plus le sourire de la Joconde, ni même la moustache de Dali. Triste époque. Ni le cri de Munch.

François

22 septembre 2021

« La Wallonie manque de noisettes et lance un appel au grand public. » Ferait un titre presque aussi excellent que « Des conditions s'appliquent ». Qui sait.

Gilles

La Wallonie... : 7sur7.be, l'actualité belge et internationale en temps réel, <https://www.7sur7.be>.

23 avril 2022

« Elohim regarda l'homme étendu sur la glace... » Guy Lafleur te salue. Dis-moi, se pourrait-il que ce soit toi, le libertérien qui a composé le pastiche Roch Carrier, dans « Nos écrivains par nous-mêmes », février 1983 ? Impure curiosité.

Je suppose que tu as vu le Miron de Roch Carrier, dans *Leçons apprises et parfois oubliées*, Libre expression, 2019, p. 75-79.

C'est mieux que le traitement, inqualifiable, auquel a droit un Alberto Kurapel, p. 199-200.

Gilles

23 avril 2022

Ugh, Elohim Cyr !

No, Sir !

Non plus.

François

1^{er} mars 2023

Il pleut, il pleut et je me dirige vers le Port de tête pour ton lancement et quand j'arrive, il n'y a personne. Je demande où est le lancement, quel lancement? Celui de Cyr voyons. Cyr? Le commis va aux renseignements. C'était la semaine dernière! Ah, et puis-je acheter un exemplaire? Il cherche, il cherche, puis trouve quelques exemplaires dans une boîte dans une armoire haut juchée au fond de la librairie.

J'achète, c'est du bon Cyr, bravo!

Dsl, comme écrivent les ados, je suis trop souvent dans la lune, moi les dates je m'en fous et elles se vengent.

François

Le Port de tête: librairie à Montréal.

28 avril 2023

Le toujours prosaïque *Devoir* écrit ce matin: «Les cerfs de Virginie pourraient être chassés à l'arbalète dans les parcs nationaux.» Tu es probablement déjà en route.

On rêve d'une photo à la Hemingway, signée Nathalie, où l'on te voit assis sur tes nouvelles prises.

Gilles

29 avril 2023

On devrait oui abattre les cerfs, peut-être pas tous à la fois comme Tintin au Congo, et en distribuer gratis la viande aux pauvres dans la rue, là aussi très nombreux...

Deo gratias.

François

Comment saluer ce mort-là

Yvon Rivard

Université McGill

quand t'as plus rien
pour le voyage
que de l'âge
laisse la clé de la saison
sous le tapis volant
des aurores
garde l'œil sur
la lueur à la croisée
de l'âme

« Oraison fenêtre », *Si affinités*

Nous nous sommes rencontrés à Aix-en-Provence. Il faisait une thèse sur la mort dans l'œuvre d'un auteur toujours vivant (Malraux), alors que la mienne portait sur la vie quotidienne d'un auteur mort et bien enterré (Bernanos). Nous ne parlions jamais de la vie et de la mort ni de nos thèses dont nous nous évadions par le jeu, car François était un joueur-né, celui de tous mes amis qui incarnait le mieux l'*homo ludens*, pour qui le jeu était un mode de vie, d'écriture et de pensée. Il m'a initié à la pétanque, a fait du Monopoly et du poker des voyages au bout de la nuit, a relancé ma carrière d'hockeyeur en m'accueillant dans la jeune équipe de Marseille, composée de bons patineurs incapables de soulever ou de manier une rondelle. Pendant deux ans, avec son frère Michel, nous avons fait la pluie et le beau temps sur toutes les patinoires du sud de la France; à défaut d'y développer les études québécoises, comme d'autres plus sérieux le feraient plus tard, nous y avons implanté notre culture première: la maîtrise de la glace, l'art de glisser au-dessus de nous-mêmes, de ne pas nous regarder trop longtemps dans le miroir.

Quand, au retour du Vermont, je croulais sous les six nouveaux cours que je devais donner à McGill, c'est encore François qui m'a sauvé en venant jouer avec moi deux fois par semaine : une fois pour une partie de billard au Faculty Club et une autre fois pour une partie de mini-putt au Palais du Commerce, devenu la Grande Bibliothèque, comme quoi une évolution est toujours possible. Des années plus tard, nous passions tout un mois à Cape Cod, c'était l'époque où notre dollar valait plus que le leur ; après les matinées consacrées à l'écriture, nous avons découvert le croquet et épuisé avec nos enfants tous les jeux de plage. De tous mes amis écrivains, il est le seul qui m'a accompagné dans des voyages de pêche au nord de la Mauricie, le seul sans doute que j'ai invité, car le citadin né à Notre-Dame-de-Grâce aimait et connaissait mieux que moi la forêt où pourtant j'avais grandi.

Bien sûr, nous partagions aussi l'amour de la littérature, nous avons été à la revue *Liberté* pendant plus de quinze ans, mais j'ai choisi d'évoquer d'abord le joueur pour souligner cette qualité de François qui l'a sans doute desservi dans sa carrière littéraire. On ne prend jamais au sérieux les gens qui prennent le jeu au sérieux, le jeu étant une activité gratuite dans laquelle on se donne complètement sans s'attacher au résultat. Le vrai joueur n'est pas un compétiteur, c'est un amoureux du mouvement, il n'a d'autre adversaire que cette force en lui qui le retient de passer d'un geste, d'un objet, d'un mot à un autre, sans aucun souci d'achever quoi que ce soit, car ce qui est visé, c'est de rester près de l'invention perpétuelle du monde tel qu'il surgit devant lui et dans sa tête, c'est de « bricoler », mot cher à Brault avec qui il a signé de merveilleux petits livres, d'occuper les mains pour ne pas que la pensée se détache trop du corps : peindre, dessiner, cueillir ou fabriquer ceci ou cela qui empêche l'espace de glisser dans le temps, comme on empierre les rives d'un fleuve.

Jouer avec les mots, se livrer à des rêveries grammaticales (« Les verbes *être* et *avoir* en tant qu'auxiliaires, roues de secours », *POF*: 53 ; « Les virgules vous aiment comme des spermatozoïdes », 22 ; « Cet oiseau (le pic) travaille comme un verbe », 34), faire des poèmes qui ne sont plus ou pas encore des poèmes, des romans qui sont presque des carnets, des essais qui sont un agrégat de « Propositions discutables, idées inimaginables, images solides, têtes chercheuses [...]. Nous sommes à l'essayage » (21). Loin de s'excuser de ces songeries, errances et tâtonnements, François les revendique au nom de la vérité du poète (« Avec les poètes tout cloche. Sonne faux, sonne juste », 67), de la liberté de

l'enfant (« Je suis un enfant. Je veux », 19). Les qualités ou les défauts de ses constructions lui importent peu car, comme l'écrit Vadeboncœur, « l'enfant absorbé et bâtisseur n'appartient pas à un monde incohérent, mais à un monde différent et achevé, que l'enfant créateur évoque par son travail impeccable et fautif [...]. [C]'est le mystère du jeu qui est voisin du mystère de la prière où l'effet visible ne compte pour rien et où l'harmonie de l'esprit témoigne seule de l'accomplissement de l'humain¹. »

Pas étonnant que François ait aimé, commenté, enseigné Saint-Denys Garneau qui a tout appris de l'enfant et qui est mort avant de le désapprendre :

Il vous arrange les mots comme si c'était de
 simples chansons
 Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
 À voir que sous les mots il déplace toutes choses
 [...]
 Comme si c'était un plaisir de berner les gens
 Et pourtant dans son œil gauche quand le droit rit
 Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille
 d'un arbre²



J'ai lu presque tous ses livres, qui sont littéralement des bouts cassés de tous les chemins, mais les ai-je vraiment lus, suis-je allé jusqu'au bout – au-delà de ce qui me semblait tantôt trop proche tantôt trop loin, trop réel ou trop fantaisiste – pour éprouver le silence protégé par les mots, l'invisible au cœur du visible ? Comment saluer mon vieil ami, aussi simple qu'insaisissable ? « Comment serrer la main de ce mort-là³ », de cet écrivain-là, qui avait autant de mains que les statues indiennes qu'il aimait tant ? Comment inventorier le trésor de ce « ramasseur d'épaves, de signes, de germes » (*M*: 14) ? Il me faudrait tout relire lentement, pouvoir orienter vers une seule cible toutes ces images et idées qu'il tire à toute vitesse comme les flèches sorties d'un carquois ou, au contraire, tirer sans viser, renoncer à la cible, comme si le but était de se défaire de

1. Pierre Vadeboncœur, *Un amour libre*, suivi de *Dix-sept tableaux d'enfant*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2008, p. 18.

2. Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1949, p. 37.

3. François Hébert, *Comment serrer la main de ce mort-là*, Montréal, L'Hexagone, 2007.

ses flèches ; il me faudrait aussi son immense culture qui se nourrit des anciens et des modernes, de la littérature et des arts, sa curiosité pour les mythes et les religions, les pays et les villes, sa capacité de rêver les yeux ouverts, d'« aller au fond des choses en les effleurant » (*POF*: 25), d'« offrir des morts aux fleurs⁴ », d'être « harcelé par le démon de l'analogie » (60).

La tristesse de perdre un ami, c'est de ne pas l'avoir suffisamment fréquenté, de n'avoir reçu qu'une infime partie de ce qu'il nous offrait, de ce que nous cachait sa présence. Pour pouvoir le rattraper, il me faudrait être fidèle à sa poétique de « l'œuvre informelle, informe, incertaine, instable » (53), selon laquelle « [l]e fondement des majuscules est minuscule. Les minuscules dissimulent bien leur prétention à la majesté des essences » (43). Michaux n'est pas loin, qui déclare : « À bas les formes, je ne suis pas de cœur avec elles, je n'en veux plus, je ne les accompagne plus⁵. » Cette liberté me séduit, mais je suis un romantique qui, malgré tous ses efforts, n'écrit au fond qu'avec des majuscules, néglige ou ignore les accidents qui le détournent des essences, de l'infini, du pays natal, comme le personnage de Kafka qui se prive des intermédiaires entre lui et le château. Pour retrouver mon ami, il me faudrait franchir la distance qui m'en sépare, être capable de cet amour des « brimborions » qu'il partageait avec Brault, cueillir et assembler tous ces rebuts dont il tirait des « breloques » et des « reliques⁶ », miser sur le fonds inépuisable des restes, le pouvoir séminal des fragments, l'éternité de ce qui s'use, l'autonomie des parties détachées du tout. Au commencement étaient les restes, telle est la genèse selon François⁷.

Ce n'est pas tant la présence des petites choses discrètes, inutiles, oubliées ou la fulgurance des idées qui entrave ma lecture, mais leur foisonnement qui parfois leur enlève leur singularité, leur rayonnement : « Quand j'écris, je bourre à l'avance les yeux d'autrui, que je ne vois pas, de sons traduits en signes et de sens vagues, comme tout ce que je ressens et pense de mon mieux, mais jamais avec la précision souhaitée »

4. François Hébert, *Faut-il donc offrir des morts aux fleurs*, dessins de Jacques Brault, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « À l'escole de l'escriptoire », 2016.

5. Henri Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978, p. 64.

6. *Faut voir : breloques & reliques, collages et assemblages (1993-2023)*, exposition présentée du 29 novembre au 5 décembre 2023 à l'Atelier Galerie 2112.

7. « Certains hindous ont les moyens de brûler leurs morts, mais la plupart n'ont pas le choix, alors ils les jettent à l'eau [...]. Shiva et Ganga se les partagent, les morts, par le truchement de leurs oiseaux et de leurs poissons. Et nous mangeons ces oiseaux et ces poissons, mangeurs de nos vies antérieures ! » (*DMM*: 123)

(*POF*: 21), « [j]e préfère la confusion, au risque de contusions » (43). François écrit par addition et multiplication plutôt que par soustraction, comme le préconise le classique Valéry. Pas étonnant qu'il se soit retrouvé chez lui en Inde, qu'il soit d'accord avec le Michaux d'*Un barbare en Asie* dont il résume ainsi la vision : « Pour aller vite, la Chine, c'est le vide, et l'Inde, le plein. Et c'est bien vrai qu'on est saturé, ici, de dieux bizarres aux attributs multiples et interchangeables, de démons d'une méchanceté douteuse, d'animaux serviables et d'*apsaras* aux hanches toujours en mouvement et aux seins lustrés comme des boules de bowling » (*DMM*: 103). Sans compter cette profusion de couleurs, d'odeurs, de bruits, de corps qu'il rend si bien : « Les trottoirs sont encombrés de kiosques, de détritrus divers, de chiens affalés et affamés sans doute, de scooters garés n'importe comment, de monticules de gravats dans lesquels poussent des herbes » (22). Dès que j'ai mis les pieds en Inde, au début de la trentaine, je me suis retrouvé au commencement du monde et n'ai pas ou peu connu pendant les mois que j'y ai vécu ce monde dont François s'est imprégné au point d'en faire parfois des cauchemars : « Matières gluantes, lueurs occasionnelles, sonorités de fond d'océan. L'abîme a basculé en dôme de résidus. Fortement sens dessus dessous » (37).

Il y a quelque chose de cette Inde-là dans les collages et assemblages de François qui procèdent d'un désir de rester dans ce monde, d'en multiplier les épaves et de s'y accrocher pour ne pas sombrer trop tôt dans l'autre : « L'Inde intemporelle fait de son mieux, reste que les murs sont fissurés, les pannes d'électricité sont la norme malgré les efforts de Krishna Electricals, la polio n'est pas éradiquée, l'eau manque » (*DMM*: 73). Au fond, François n'a jamais écrit que pour contenir la mort (« À mon avis aucun autre sujet n'intéresse les créateurs »), il recueille tout ce qu'il peut, de préférence tout ce qui du monde continue de vivre après nous, après « le passage par les déplaisirs et les joies dus à nos différences. Parce que c'est évidemment *là* que nous allons » (107). Lors d'un colloque en Inde, après avoir affirmé que « Nous vivons au jour le jour, dans le court terme », il reprend la question de Le Clézio et y apporte la même réponse, qui était aussi celle de Malraux, celle des restes, des musées :

Dans mille ans, dans dix mille ans, écrit Le Clézio, y aura-t-il seulement quelqu'un qui se rappellera qu'on a existé ? Peut-être dans une salle de musée, au fond d'une étrange bâtisse de ciment et de verre, il y aura un crâne aux orbites vides. Dans la vitrine, à côté du crâne, il y aura quelques objets mystérieux déterrés par les archéologues : un briquet rouillé, deux

ou trois pièces de monnaie effacées, un jeton de téléphone, un stylo à bille noirci par la terre, et, disposée comme un objet magique, une paire de lunettes noires à monture dorée, dont un verre aura été brisé⁸. (107)

On croirait lire la description d'un de ces collages de François dans lesquels des objets ou des fragments d'objets liés à la vie jadis quotidienne, maintenant libérés de leur usage, acquièrent le pouvoir magique non seulement de témoigner de notre passage ici-bas, mais aussi de « notre avenir après la mort, et même avant, vu sous un certain angle » (108), de notre présence sous forme de restes rouillés, et que je renonce à décrire, car il me faudrait l'œil et les mots du poète, la connaissance des matériaux et de leur vie secrète au contact des mots, pour rendre compte, comme le fait si bien Brault dans *Est-ce qu'on s'égare?*, de la profondeur de ces collages « qui ne se bornent pas à jouer à l'insolite, ils ne s'arrêtent pas à l'humour, ils nous posent à leur manière la question ; pourquoi finissons-nous par ne plus coller à la vie ? [...] Sommes-nous renvoyés à quelque point de départ où si peu aurait collé avec si peu ? Nous voici dans une situation limite, devant un *au-delà de l'immédiat*, un nulle part qui malgré tout ne se ramène pas à rien, non, et tant pis pour notre certitude initiale que confortaient des images vraisemblables⁹. »



« Écrit-on des livres pour s'exiler de la vie ou bien en écrit-on pour y retourner ? » (*DMM*: 116) Quiconque a côtoyé François ou l'a lu connaît la réponse : « Les humains doivent remuer la matière du dedans, s'ils veulent atteindre à leur forme et rejoindre les dieux, qui s'occupent à la même tâche, de l'autre côté de la paroi, de l'inimaginable dehors, tels des tailleurs obsédés par la nudité » (*POF*: 21). Ce n'est pas en sortant de soi, de son corps qu'on peut se libérer du dehors qui menace de nous avaler, comme dirait Ducharme alias Roch Plante, cet autre bricoleur proche de François, car l'espace est en nous :

Ainsi le bras, contre l'évidence et l'expérience, n'est pas un *instrument* apte à saisir quelque pan de l'espace extérieur, ou à s'y mouvoir comme partiellement hors de l'espace, non ; car il est de l'espace lui-même, et sa peau ne sépare rien de rien, sinon le sang, par exemple, de ses ennemis virtuels. [...]

8. Citation de Le Clézio, dans *De Mumbai à Madurai*.

9. Jacques Brault et François Hébert, *Est-ce qu'on s'égare?*, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « À l'école de l'écriture », 2019, p. 57.

Le bras ne saurait tenir l'espace à une distance respectueuse de soi. (61 ; c'est l'auteur qui souligne)

S'il y a une autre vie, elle est au plus profond de celle-ci, pas d'extase qui ne soit matérielle, « Dieu se tait dans son chat, Dieu est le chat. *Dieu* est le nom que nous donnons à cela qui fait le chat » (53 ; c'est l'auteur qui souligne). Chaque élan vers la transcendance ou la lumière, sans lequel il n'y aurait ni langage ni poésie, est aussitôt ramené sur la terre, enraciné dans la nuit, sans lesquelles le jour et le ciel n'existeraient pas, n'auraient aucun moyen de s'exprimer, de prendre forme en nous : « la matière grise de la pierre abrite/notre vie intérieure » (*SA* : 53). François, comme Pessoa dont « les pensées sont toutes sensations¹⁰ », assume et revendique son « infinie stupidité » (*POF* : 59 ; « Je ne suis jamais assez sûr de moi pour penser », 79) et, ce faisant, continue de penser, pense autrement, va à l'école des végétaux :

La pulsion des végétaux, d'aller dans le ciel, toujours me fascine. Chacun dessine son chemin. Les lauriers sur le balcon sont fleuris, dodelinent de leurs fleurs, pour ainsi dire, comme si leur tête était une fleur, cet épuisement rose. Les fleurs penchent, pensent ainsi, comme épuisées par leur effort d'ascension. Poliment s'inclinent, rendent à l'œil cette politesse.

Prient, poliment saintes. (57)

Je comprends son amitié pour le jardinier Jean-Pierre Issenhuth, qui a construit sa maison avec les rebuts de la décharge et s'est fait enterrer au cimetière de Saint-Eustache :

Pour toi qui disais préférer
La vraie tourbe à la glèbe des poètes
Les vers de terre aux vers de la poésie
La sainte glaise ton église te composte
Grand bien te fassent ses choux gras
Vieille barbe ton archange veille
Dans la rhubarbe qui flamboie (*OA* : 52)

Tous les deux étaient des terriens, mais si l'un préférerait les fleurs au « potager métaphysique » (*PPH* : 53) de l'autre, les paysages de Duguay à l'astrophysique contemporaine dont se nourrissait l'autre, c'est qu'ils empruntaient des chemins différents pour monter au ciel, pour aller à la mort : l'un, plus inquiet, moins assuré de la suite, écrivait sans cesse

10. Fernando Pessoa, « Le gardeur de troupeaux », *Je ne suis personne*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 139.

comme pour étourdir la mort, lançait contre elle des armées de mots (comme celle des trombones de son premier roman) et offrait des morts aux fleurs, alors que l'autre, misant sur la relation entre les atomes et les galaxies, faisant confiance au pacte entre l'esprit et l'univers, écrivait le moins possible et ne se souciait guère de la mort, tel ce laboureur, dans le tableau de Bruegel, trop occupé à sa tâche, écrit Jean-Pierre, pour accorder de l'attention à Icare qui vient de se planter dans la mer, « sujet qui n'est pas intéressant ; il ne mérite pas plus d'espace qu'une virgule¹¹ ». En réponse à une lettre où je lui parlais de la mort, Jean-Pierre m'écrivit que c'était un sujet trop grand pour lui, qu'il laissait cela à Dieu. L'avantage d'avoir la foi, c'est de pouvoir travailler en paix, d'aller à la mort, sans se presser et sans se traîner les pieds, en s'enfonçant dans la vie, en se taisant pour que « Le jardin parle » :

La perfection est une anse de panier
L'absence, un profil de feuille.
Où trouver meilleures paroles ?
Le jour vient où un cardinal
Effacera aussi le mot rouge¹²

Commentant ces deux derniers vers, Jean-Pierre écrit :

Je les soupçonne d'être venus m'annoncer, longtemps à l'avance, ce qui, un jour, se produirait naturellement dans ma vie : la diminution des mots, leur dévaluation progressive, simplement parce que l'attention muette à la réalité vivante prévaudrait ou qu'elle aurait de moins en moins besoin de leur contrepoint. Ainsi donc, dans ma vie active, la terre aura vraisemblablement le dernier mot¹³.

Il faut lire, dans *Pour orienter les flèches*, l'analyse que François fait de ce poème, véritable pièce d'anthologie qui ressemble à son combat avec l'ange. S'il n'a pas trop de mal avec les deux premiers vers qui lui rappellent que « dans la nature, le monde s'écrit *dans* la feuille ; dans la culture, s'imprime *sur* la feuille. Voir *un profil de feuille* signifie en quelque sorte entrer dans le monde, sinon en sortir, par la bande, par la perpendiculaire, et emprunter la voie de la vie végétale », il résiste aux deux derniers qui l'invitent à voir sans le recours aux mots : « Mais

11. Jean-Pierre Issenhuth, *La Géométrie des ombres*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, p. 49.

12. Jean-Pierre Issenhuth, *Deux passions*, Montréal, Hurtubise, coll. « L'arbre », 2001, p. 89.

13. Jean-Pierre Issenhuth, *Deux passions*, p. 89.

quelle apocalypse entrevoit-il, le poète, en nous annonçant la venue prochaine d'un oiseau, j'allais dire de malheur mais ce n'est pas sûr [...]. Ou bien ce sera le salut, peut-être: Nostradamus n'est pas plus explicite» (*POF*: 181). Deux images viennent nourrir sa méditation. La première, celle de l'éternité qui commencerait à peine le jour où un oiseau aurait effacé une montagne en l'effleurant de l'aile à tous les mille ans: «Mesure du temps le plus long qui soit, s'il faut attendre cela, qu'un oiseau passe devant le tableau où le mot *rouge* est écrit et assez près, et assez souvent, pour qu'il l'efface! Mesure de l'éternité, déjà, presque, à l'instant même du trouble qui s'empare de la conscience à l'idée de l'incommensurable» (182). La seconde, celle «de la robe du prélat [qui] est de la couleur même de la robe du volatile», qui annoncerait que «la religion se réalisera le jour où la *lettre* de la religion s'effacera, au profit de l'*esprit* de la religion [...]. [A]lors l'homme ne sera l'homme que le jour où l'homme se dépouillera de tous ses masques et pompes, œuvres et simulacres, possessions et apparences [...]. Voilà ce que le jardin dit. Peut-être. Je rapporte ce propos à "l'acte muet de la foi" dont parle Issenhuth dans la préface à ses *Réveries*. Mais je n'ai pas fini, des mots me viennent encore» (182). Ainsi parlait François, engagé comme nous tous dans cette longue et difficile sortie de «toutes les religions de l'humanité qui, selon Girard, apparaissent comme des étapes intermédiaires entre l'animalité et l'enjeu de la crise actuelle, à savoir notre disparition définitive ou notre accession à des formes de conscience et de liberté que nous soupçonnons à peine, tout emmaillotés de mythes que nous sommes, mythes de la démystification désormais que nous croyons mener à bien par nos propres moyens et qui nous entraînent droit vers la mort dès qu'il ne reste plus d'Autres à démystifier, dès que la vantardise et la vanité naïves font place à la terreur d'une violence entièrement démasquée¹⁴».



Jean-Pierre, «le saint du compost et des germes, [dont] les piliers de sa cathédrale sont des poireaux et l'arbre de ses Noël's un poirier» (*POF*: 48), voit d'abord et partout du vivant, c'est un jardinier. François voit d'abord et partout la mort («La mort est évidente, la vie échappe à l'œil exercé. L'univers est un jeu de massacre. Le temps son arme», 153 ;

14. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 466.

« La mort est la loi », 39), c'est un chasseur qui tue pour obéir à cette loi (« Le plus difficile est de voir mourir l'animal, et cela vous apprend cruellement à accepter la mort, advenue ou à venir, de vos proches, vos parents, vos amis et vos enfants », 196), mais aussi pour la combattre, la provoquer et la vaincre en la soustrayant au temps dans lequel elle devrait grandir, comme le noyau dans le fruit, dit Rilke : « La chasse a lieu contre la disparition. Si elle tue et fait disparaître, c'est pour en finir avec la mort lente. En un sens, elle est une impatience » (159). Bien conscient d'être « le chasseur et le chassé » (147), que ses « carnets sont écrits en mémoire des animaux que je chasse, tue, sacrifie, mange. Du foin que je foule, des gens que je heurte », (173), d'être engagé comme « Caïn et Dieu dans une guerre à finir entre le haut et le bas » (149), François se demande pourquoi donc Dieu préfère-t-il l'offrande du pasteur Abel à celle du non-chasseur Caïn. Est-ce que Dieu préfère les bergers qui lui sacrifient des agneaux aux jardiniers qui ne versent le sang d'aucune victime ? Ne serait-ce pas la « préférence ou la partialité, bref l'injustice divine » (147-148) qui provoque Caïn et l'amène à tuer son frère ? Pourquoi Caïn qui se compare à son frère ne peut-il résister au désir de le tuer ?

La réponse de Girard, c'est que Caïn « ne dispose pas de ce trompe-violence que constitue le sacrifice animal¹⁵ ». On peut objecter, comme le fait René Pommier, que « les Grecs pratiquaient les deux formes de sacrifice, sanglants et non sanglants. Quant aux Romains, ils semblent avoir privilégié les sacrifices non sanglants¹⁶. » Girard répond à cette objection qu'en effet « cette différence entre le culte sacrificiel et le culte non sacrificiel ne fait qu'un, en vérité, avec le jugement de Dieu en faveur d'Abel. Dire que Dieu agréé les sacrifices d'Abel et qu'il n'agréé pas les offrandes de Caïn, c'est redire dans un autre langage, celui du divin, que Caïn tue son frère alors qu'Abel ne le tue pas [...]. La jalousie que Caïn éprouve à l'égard de son frère ne fait qu'un avec la privation d'exutoire sacrificiel qui définit le personnage¹⁷. » Autrement dit, la violence intestine liée à la rivalité mimétique existait déjà dans Caïn, comme dans Abel, puisque cette violence est liée au désir de se différencier de l'autre, mais Abel a pu mieux la combattre en sacrifiant « les

15. René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010, p. 14.

16. René Pommier, « Remarques sur la théorie girardienne du sacrifice », *Raison présente*, n° 170, « Action collective et raison sociale », 2009, p. 92.

17. René Girard, *La Violence et le sacré*, p. 14.

premiers-nés de son troupeau» dont on peut penser qu'ils lui étaient plus proches que les légumes. Bref, l'efficacité du sacrifice ne tient pas tant à ce qui est sacrifié qu'à l'esprit de celui qui sacrifie, car, comme le dit maître Eckhart, «ce ne sont pas nos œuvres qui nous sanctifient, c'est nous qui sanctifions nos œuvres».

François apporte dans ce débat un point de vue lumineux : Dieu préfère «le berger Abel, sinon le chasseur, celui qui se déplaçait avec ses bêtes», et condamne «le sédentaire Caïn au nomadisme et à errer comme une bête après avoir contesté la loi [...]. L'errance est la loi et non le châtement. L'errance était le défi de Dieu à l'homme, avec l'innocence. Il faut commencer par là, comme Abel» (*POF*: 147). La faute de Caïn serait d'avoir voulu s'installer ici-bas, «au bas de l'échelle, au ras des putains et des pâquerettes qu'il aimait tant, l'imbécile. Et ce qui unit Dieu au candide Abel est aussi ce qui sépare les deux de l'humanité laborieuse et souffrante, pécheresse et pitoyable, à laquelle on s'en doute j'appartiens» (150). Je dirais plutôt qu'Abel assume son «humanité pécheresse et laborieuse», mais qu'il s'en allège en acceptant de se déplacer, de ne rien posséder, si ce n'est ses bêtes qu'il aime comme ses enfants et accepte de sacrifier, pour rester en mouvement, cheminer vers Dieu : «Le *divin* serait l'inatteignable, caractériserait l'au-delà même. Le *sacré* caractériserait les modalités de communication directe ou indirecte avec le divin. Mon père voulait être un *saint*» (119 ; c'est l'auteur qui souligne). Caïn transige avec Dieu, Abel s'incline devant lui. La différence entre les deux est semblable à celle qu'André Gide voyait entre Nietzsche et Dostoïevski, le premier «était jaloux de Dieu, jaloux jusqu'à la folie», le second avait cette «humilité qui le disposait à la soumission devant ce qu'il reconnaissait supérieur¹⁸». Abel l'innocent, qui sera à son tour sacrifié, annoncerait, comme le Christ, la fin des sacrifices, le passage du sacrifice au don qui s'effectue dans la sainteté. François rejoint finalement Girard, qu'il a bien lu¹⁹ :

18. André Gide, *Essais critiques*, édition de Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 577.

19. «Toute peau ou cloison, ou simple différenciation entre deux corps, institue une dénivellation ontologique, cause l'admiration ou l'envie, mais peut-être aussi un malentendu fondamental, car chacun des deux corps voudrait établir sa suprématie sur l'autre. C'est le scandale, selon René Girard et les évangélistes. Et le processus victimaire s'enclenche, conduit à la désignation d'un bouc émissaire, puis à son sacrifice, puis aux rites d'expiation» (*POF*: 83-84).

Au fait, Abel est-il vraiment un chasseur ? Le berger n'est-il pas le contraire du chasseur ? Il l'est en un sens. Il est le chasseur *idéal*, celui qui ne tue pas mais protège et guide et accompagne l'animal, et nourrit plutôt que de se nourrir de ses brebis. Il est le pasteur des bêtes qui paissent en un monde où la paix règne. (POF: 148 ; c'est l'auteur qui souligne)

J'imagine mon ami, à l'aube, perché sur son arbre, l'arc à la main, oubliant le chevreuil qu'il est censé chasser, s'abandonnant à la beauté vivante de la forêt :

De mon poste dans l'épinette rouge, au cœur du verger sauvage, j'attends, je regarde le pommier devant moi, je rêve, je bois de l'eau, je suis heureux, j'entends le tamia qui commence ses activités, je bouge mes doigts pour les réchauffer, je m'ennuie quand l'impatience me tараude, parfois je pense vaguement à l'université qui est loin d'ici, pas seulement dans l'espace dit extérieur mais loin de moi dans mon cœur, loin de ce que j'appellerais la vie intérieure au grand air. (86)

Voici Adam de retour au paradis, dans « l'espace intérieur du monde » dont il a été chassé par l'impossibilité de soutenir tant de beauté, d'harmonie, de paix. J'imagine que la sortie du paradis, la séparation des deux mondes, se produit non pas lorsqu'Adam s'imagine de retour à l'université, mais à l'instant où la biche apparaît et cristallise cette insupportable perfection, cet état où presque rien ne distingue le chasseur du verger et de l'animal. Le chasseur Caïn tire pour redevenir soi, pour échapper à ce qui menace son identité : « Abel n'est pas viable dans notre monde et doit être sacrifié. Il est trop bon pour être réel, trop beau pour être vrai. La fumée de son offrande, c'est tout lui, si près de Dieu que c'en est gênant pour les mortels, et voilà l'immortel trucidé vite fait par le truchement du grand patron, et aspiré vers le haut » (149). C'est ainsi que le monde retrouve son fragile et provisoire équilibre et que le chasseur peut prétendre à nouveau y vivre en paix :

La fumée d'Abel montait, préfigurait son âme (déjà là)
 Le couteau tombe, le sang coule.
 Le temps saigne.
 Le corps est séparé de l'âme.
 La blessure sauve (150)

L'œuvre de François, à l'instar de notre longue et incertaine quête d'humanité, oscille entre le corps et l'âme, entre la prédation et la contemplation, entre le regard du chasseur qui finit dans le sang (« le loup mourant transperce le cœur du poète », 157) et celui du poète-

peintre qui naît de la lumière. Pour réconcilier les contraires, il nous faut passer du sang à la lumière, du sacré à la sainteté, mais ce passage du sacrifice au don qui nous réunit à l'univers – c'est là la difficulté – se fait paradoxalement dans la plus grande distance : tendre vers l'Autre (l'animal, l'être cher, Dieu) sans jamais pouvoir ni l'atteindre, ni vouloir l'êtreindre, sans vouloir autre chose que l'Autre existe. La plus grande intimité entre le chasseur et le chevreuil a lieu lorsque le chasseur est à la recherche du chevreuil, qu'il suit ses traces :

Voilà ce que la trace m'offre comme piste dans le pied même, et je puis la suivre de deux façons. Je puis marcher dans les pas du cervidé et essayer de le rejoindre. Je puis essayer de me déplacer dans le temps, afin d'être là au moment où le chevreuil passe et essayer de tenir la patte même de l'animal. Ce serait *passer du temps dans l'être*. Passer sans passer. Genoux de la biche, beaux comme les *tinkertoys* de mon enfance. Ses articulations me refont tout petit. On ne peut aller plus loin dans le monde que là, c'est-à-dire devant un chevreuil. Je m'agenouille. (221 ; c'est l'auteur qui souligne)

La chasse, la pêche, l'écriture, l'amour, c'est l'art de « passer du temps dans l'être », « de pêcher l'étang lui-même », dit Thoreau, c'est-à-dire de « laisser là le fusil aussi bien que la canne à pêche²⁰ » pour s'exposer à la forêt que cache la proie, être trouvé par ce que l'on cherche, « être là au moment où le chevreuil passe ». Thoreau reconnaît dans la pêche et la chasse cette « part de sauvagerie et de hasard » qui le rapproche de la nature et lui permet de « mettre une poigne vigoureuse sur la vie et [de] passer [s]a journée comme font les animaux ». Mais ce désir de tuer correspond « à une période dans l'histoire de l'individu aussi bien que dans la race » qui doit faire place à « l'instinct d'une vie plus élevée, ou, comme on dit, spirituelle », car « nul être humain passé l'âge insouciant de la jeunesse, ne tuera de gaité de cœur la créature, quelle qu'elle soit, qui tient la vie du même droit que lui²¹ ». Ce passage du désir de tuer l'animal ou le prochain, sans y être obligé pour se nourrir ou se défendre, à l'amour de la vie, ne se produit que chez ceux qui acceptent de mourir, qui reconnaissent qu'« il n'y a plus rien en eux, écrit Weil, qu'on puisse appeler leur volonté propre, leur personne, leur moi. Ils ne sont plus autre chose qu'une intersection de la nature et de Dieu²². »

20. Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, traduction de Louis Fabulet, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990, p. 212.

21. Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, p. 209-210.

22. Simone Weil, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 708.

S'il est vrai, comme dit Ponge, que « [l']homme est jusqu'à présent un animal social pas beaucoup plus policé que les autres (abeilles, fourmis, termites, etc.). Plutôt moins [...], c'est qu'il a sorti de lui-même l'idée de Dieu. Il faut qu'il la réintègre en lui-même²³. »

Lisant *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, François voit bien que l'animal n'est pas la cible que le chasseur chassé du paradis doit viser s'il veut être réuni à lui-même, qu'il doit se débarrasser de tout désir ou toute pensée qui l'empêche de se relier à ce qui anime tout ce qui est pour coïncider avec ce quelque chose en lui qui tire sans viser, comme le fait le « Maître de l'art sans art [...], capable d'atteindre le centre de la cible sans arc et sans flèche » :

Dans la nature extérieure, il est des harmonies qui, si elles sont invisibles, n'en sont pas moins réelles [...]. [L']araignée danse dans sa toile sans savoir que des mouches viendront s'y prendre; la mouche, elle, qui va dansant dans un rayon de soleil, ignore ce qui se trouve devant elle et se prend dans cette toile. Mais dans l'araignée comme dans la mouche, quelque chose danse et, dans cette danse, extérieur et intérieur sont un. Je suis incapable de m'expliquer mieux, c'est ainsi que l'archer atteint la cible sans avoir extérieurement visé²⁴.

Si la maîtrise de soi, réservée à quelques-uns, est la seule voie pour contenir ou dépasser la violence, autant désespérer de l'avenir de l'humanité. Mais heureusement, aux côtés ou en dessous ou au-dessus de la figure du maître zen, il y a celle de cette jeune femme, dans *Dancer in the Dark*, « en train de devenir aveugle, mais qui travaille très fort à l'usine afin d'amasser la somme nécessaire pour l'intervention chirurgicale de son fils », qui « tue le propriétaire qui vient de lui voler tout son pécule » (POF: 215) et finit par être pendue. Commentant ce film de Lars von Trier, tout juste après avoir salué l'archer qui touche la cible les yeux fermés, François conclut :

Le don de soi, total.

Danse.

[...]

Le mirador est intérieur, dans l'âme, notre moelle.

La hauteur de ce mirador est la distance qui sépare la chasse

23. Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 212.

24. Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Dervy-Livres, 1981, p. 80-81, cité dans POF: 214.

de la danse.
L'échelle est là, dans nos vertèbres.
La danse est plus haute que la chasse. (216)

Est-ce à dire que la violence est parfois acceptable? Gandhi a répondu souvent à cette question en donnant divers exemples où la violence est non seulement acceptable mais nécessaire, « où ce serait faire preuve de violence que de ne pas tuer, et satisfaire l'*ahimsa* que de donner la mort à quelqu'un²⁵ » : tuer les singes qui détruisent les récoltes (« Avec crainte et tremblement, humilité et componction, je participe à l'attaque lancée contre les singes, en espérant toutefois, un jour, découvrir une autre solution²⁶ », « prendre les armes pour défendre l'honneur et les biens de nos familles²⁷ », mettre fin à la vie des êtres soumis à l'humiliation (« Qui peut douter un instant qu'il eût été plus humain d'exécuter sommairement ceux qui furent réduits par leurs bourreaux à ramper sur le ventre, comme des vers de terre²⁸ ? »)). Il faut reconnaître que tuer pour tenter de sauver son enfant, comme le fait l'héroïne de *Dancer in the Dark*, est un geste d'amour qui nous rapproche de ce jour lointain et improbable où aucun homme n'exercera plus sur son prochain ce pouvoir, quel qu'il soit (économique, militaire, psychologique), qui le prive de sa dignité ou menace sa survie. La paix n'est pas l'absence de violence, l'abolition de la distance entre l'intérieur et l'extérieur, mais l'abandon au mouvement qui va de l'un à l'autre, change le combat en danse, et la danse en don de soi, au risque de mourir sur une croix ou de danser au bout d'une corde. Comme le dit François, « la danse est supérieure à la chasse » et la danse, c'est « [l]e don de soi. Total ».



Aller vers la lumière et la paix sans verser le sang et sans cesser d'être rendu entre un corps et l'âme, c'est ce que François cherche et trouve chez le peintre Rodolphe Duguay, « admirateur de bœufs et de soleils couchants » (*DN*: 19), « buté comme un paysan » (27). S'il s'est entouré de plusieurs de ses toiles, c'est pour renouer avec cette part primitive de lui-même qu'il associe à l'enfance et à l'animal et qu'il retrouve dans l'art de Duguay qui a échappé à « la grande rupture moderne ». « Les

25. Gandhi, *La Voie de la non-violence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 93.

26. Gandhi, *La Voie de la non-violence*, p. 82.

27. Gandhi, *La Voie de la non-violence*, p. 94.

28. Gandhi, *La Voie de la non-violence*, p. 94.

deux nuages», texte magistral qu'il a consacré à Duguay, s'ouvre par une citation d'Artaud qui déclare que le peintre primitif Lucas van den Leyden «rend à mon sens inutiles et non avenus les quatre ou cinq cent ans de peinture qui sont venus après lui» (17). Suit une charge contre les modernes, contre «tout cela qui circule actuellement sous le nom d'art: les trucs, les cogitations, les épates, les recollages, les bricolages sans amour, les redites [...]» (21).

Cela peut surprendre venant d'un bricoleur qui a pratiqué collages et assemblages, mais la contradiction n'est qu'apparente, car il avoue faire «comme ça des collages avec des objets trouvés dans la rue, faute d'être peintre et quand l'écriture ne m'apporte rien, peintre de la nature, d'eaux vives et de natures mortes²⁹». S'il préfère la profondeur de Duguay («elle est dans les deux nuages, dans le chemin qui sinue, dans les oiseaux», *DN*: 28) à la «quête superficielle» de Borduas, «littéralement superficielle, affaire de surface» (27), il reconnaît en bon lecteur de Malraux que «ce sont les métamorphoses des œuvres qui nous instruisent sur leur sens et sur leur mystère [...], que c'est en regardant bien l'œuvre de Duguay que le véritable sens de l'œuvre de Borduas nous apparaîtra» (28). Et ce sens, quel est-il, sinon qu'est venue avec l'autonomie de l'art cette perte du monde sensible dans lequel l'absolu, l'âme s'enracine? Face à cette rupture, François se demande: «On aurait tué l'art? Pas tout l'art, non: on s'en est gardé un peu pour soi. Mais on a tué un certain art, oui, et qui était presque tout l'art, on s'est découpé des morceaux dans le grand gâteau de l'art et *on a fait de ces parties le tout de l'art*. Une certaine modernité n'est que cette figure hypocrite» (20; c'est l'auteur qui souligne). On ne peut s'empêcher de penser «à la philosophie en miettes», devenue pour plusieurs une posture confortable alors qu'elle était pour Nietzsche une blessure, une errance née de la mort de Dieu, de «la défaite de Dieu» que François voit dans «ces religions interchangeable, aseptisées, vidées de toute référence à l'Absolu (un scandale) et à la Vérité (qui est unique) [...]» (26). Ce qui donne leur valeur tragique à ses collages ainsi qu'à ses poèmes, c'est qu'ils renvoient «à cela que nous avons perdu, mais pour mieux mesurer l'abîme actuel» (21). J'entends dans ce texte de François, comme dans son œuvre à laquelle on pourrait reprocher de n'être que des restes, des éclats du grand art, des copeaux de pensée, la réponse

29. Texte de l'exposition *Faut voir: breloques & reliques, collages et assemblages (1993-2023)*, 29 novembre au 5 décembre 2023, Atelier Galerie 2112.

d'Artaud invitant Rivière à voir dans les poèmes qu'il refusait de publier «les lambeaux que j'ai pu regagner sur le néant complet»; François n'était pas atteint de cette «effroyable maladie de l'esprit», de cette «incertitude profonde de la pensée³⁰» qui affectait Artaud, mais il a dû lui aussi cheminer dans «ce monde-ci [qui] est un désert. *Irrémédiable*, disait Saint-Denys Garneau» (32), dans ce monde de «déboussolés, désorientés, déracinés³¹» décrit par Maya Ombasic.

Dans son recueil posthume, *Si affinités*, François raconte qu'il se promène avec Jacques Brault sur la grève de Saint-Siméon jonchée de diverses choses désormais inutiles («seau pelle/carcasse de crabe écrabouillée/bouteille échouée pas de message/souches renversées»). Que font-ils ainsi parmi «les galets tapotés par le clapotis de l'eau», «s'arrêtant ici et là/pour la parlotte/la jarnigoine» (SA: 78), sinon ramasser les breloques et reliques d'un monde disparu, recueillir «les miettes tombées de la grande civilisation des objets³²», «les petites choses qui exhaussent la vie quotidienne³³». Jacques cherche, car «c'est un trouvère», «des bois flottés pour ses sculptures», et François regarde comment son ami réussit à attraper ce presque rien, ce «tout est si peu» dont parle Pessoa, cité en exergue du recueil:

il a les doigts longs comme ça
pour saisir
ne serait-ce que le rien
de tout ça (SA: 79)



Cette scène nous ramène à Duguay, car si «la transcendance n'a pas de nom, mais cent figures» (DN: 40), la tâche du peintre, comme celle du poète, est de «trouver de l'âme dans des corps. Non pas dans des corps humains, mais dans les pierres, les champs, l'herbe, les arbres, les nuages» (33). Je crois que le peintre en trouvait aussi dans les corps humains du laboureur, de la vieille femme abandonnée, du portageux,

30. Antonin Artaud, «Lettres à Jacques Rivière», *L'Ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-Nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie NRF», 1968, p. 20-21.

31. Titres des trois parties de l'essai *Tomber vers le haut* de Maya Ombasic paru chez Nota bene, dans la collection «La ligne du risque», en 2023.

32. Vincent Lambert, «La plus petite maison du temps», *Liberté*, n° 343, été 2024, p. 78.

33. Jacques Brault, *À jamais*, préface d'Emmanuelle Brault et de Paul Bélanger, dessins de l'auteur, Montréal, Noroît, 2023, p. 31.

du charrieux d'eau, des veilleux... dans tous ces pèlerins perdus dans la plaine de Nicolet que l'on retrouve dans le beau livre de Lévis Martin³⁴. Mais François, plus poète que romancier, plus sensible aux lieux qu'aux êtres (« Dans l'amour le sang bat/l'on s'emporte », *PPH*: 16), retrouvait plus facilement les dieux dans la nature (« Les dieux sont sur les lieux », 18), ou même les confondait (« quand devant vous les dieux/pardon les lieux/au fur et à mesure que vous avancez/à reculons vous ouvrent/leurs bras profonds », *CSMML*: 46), que dans la culture qui s'est érigée dans la violence humaine: « Mon idée c'est qu'il priait dans ses tableaux: dans la couleur, dans ses paysages. Dedans... » (*DN*: 27). Au fond, François demande à Duguay de le protéger de sa propre violence, de réconcilier en lui Caïn à Abel, de trouver vers l'au-delà ce chemin moins sanglant qu'est « cette lumière captée, matérialisée, sur la toile, rendue, offerte » (34):

Bien que Duguay soit à l'occasion un romantique, se pâme devant un coucher de soleil, soit un passionné, et un torturé aussi, voire un visionnaire (il y a des pommiers en fleurs et des sous-bois qui communiquent avec l'Au-delà, me semble-t-il: ceci resterait à creuser...), nombre de ses tableaux sont plus pacifiques. (29)

Mais cette paix ne lui a été donnée qu'après de longs combats, qui ne sont pas tant esthétiques qu'éthiques: « Les paysages de Duguay étaient ses propres reliques anticipées, respectueusement empruntées à Dieu. C'était un corps à corps avec Lui. Il s'y donnait dans l'espoir que s'y manifestent des signes du contentement de Dieu. Il les lui arrachait au besoin. La douceur extérieure de Duguay était la politesse de sa violence intérieure » (33).

François, qui trouve que « les œuvres d'inspiration religieuse de Duguay sont statiques, empesées, médiocres », voit dans Duguay (qu'il rapproche de Van Gogh) un « païen plutôt qu'un mystique, un concret, un obsédé de la matière, un terrien » (*DN*: 34): « Voulait-il monter au ciel comme un animal, une bonne vieille vache, un cheval? Mais oui! En quelque sorte faire à rebours le chemin des évangélistes (le taureau, le lion, l'aigle) et des chevaux de l'Apocalypse. Ne fut-il pas de ceux dont Baudelaire parla: *ceux-là dont les désirs ont la forme des nues?* » (40) Est-ce que Duguay était de ces êtres qui ont la foi sans être croyant, comme Vadeboncoeur s'était un jour défini, ou avait-il la foi tout en étant croyant? Une chose est sûre, c'est que François, en visitant l'atelier

34. Lévis Martin, *Rodolphe Duguay. Pour une mystique du paysage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

du peintre à Nicolet et en fréquentant son œuvre, a reçu un choc dont il ne s'est jamais remis : « Je me suis mis à aimer les tableaux de Duguay au point d'en vouloir pour moi. J'en ai acheté, plutôt que de changer mon lave-vaisselle. Je puis les regarder tous les jours, comme si j'habitais Nicolet (en 1935). Je puis les toucher, ce me sont des reliques... » (39). Je lis le portrait qu'il en trace et ne peux m'empêcher d'y reconnaître la face cachée de mon ami, comme si en cheminant avec le peintre graveur il était insensiblement passé des dieux à Dieu, du païen au mystique : « Au fond il n'était heureux que dans la nature, ou devant elle... elle qui le faisait souffrir ! Si la nature de Duguay est souvent austère et dénudée [...], voilà sans doute qui vient plutôt de lui que du pays réel : lui-même, personnellement, il souffrait. Il aimait Dieu et souffrait de ne pas l'aimer assez. Ne se sentait pas à la hauteur de Dieu, encore moins de soi-même... » (31).

François s'approche ici de cette vérité paradoxale que l'amour de soi et l'amour de Dieu sont indissociables et que la source de toute souffrance, c'est de ne pas aimer assez, l'amour ne pouvant être que total. Mais d'où vient cette incapacité d'aimer (pleinement), sinon de cette haine de soi qui s'enracine dans l'idée qu'il faut mériter l'amour en s'élevant au-dessus de soi et des autres, alors qu'il suffirait, pour éprouver cet élargissement du moi, de s'abandonner, comme l'écrit Christiane Singer, « à cette part de moi qui n'a ni qualité, ni propriété, ni attribut, qui ne connaît ni peur ni jugement, c'est la substance de notre vraie nature » ? L'amour de soi, et de tout ce qui est, l'amour ne pouvant rien exclure, « s'ancre d'abord dans la stupéfaction d'être vivant et étrangement dans l'expérience du corps », nous est donné par « cette puissance infiniment supérieure à l'homme et qui – mystère vertigineux – n'est agissante sur terre qu'à travers l'homme qui l'accueille ou le corps qui l'incarne, cette puissance ou mieux cette présence ineffable et fragile, c'est l'amour qui nous fonde³⁵ ». Voilà pourquoi j'ai toujours recherché l'amitié des terriens, pour qu'ils me donnent un monde, car je suis, contrairement au berger et au laboureur dans le tableau de Bruegel, « ce personnage au bord de l'eau [qui] n'a pas de monde ; c'est un poteau indicateur ; s'il ne montrait pas Icare du doigt, personne ne le remarquerait³⁶ ».

35. Christiane Singer, *N'oublie pas les chevaux écumants du passé*, Paris, Le Livre de poche, 2007, p. 83-84.

36. Jean-Pierre Issenhuth, *La Géométrie des ombres*, p. 49.

François a raison, « Dieu est dans le chat » ou dans le chevreuil, et pour peu qu'on l'attende assez longtemps et silencieusement, perché sur un arbre ou courbé au-dessus d'un jardin, il arrive qu'il descende ou monte en nous sans même se nommer. J'imagine que c'est ainsi qu'on accueille la mort comme une amie cachée dans la vie, et que François, qui n'était sans doute pas content de mourir car il avait encore beaucoup à aimer et à faire, a pu le moment venu s'offrir à son tour aux fleurs :

les fleurs ne vous mentiront pas
la vie est belle
on n'en meurt pas (*FOMF*: [2])



BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, Antonin, *L'Ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-Nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie NRF », 1968, 256 p.
- Brault, Jacques, *À jamais*, préface d'Emmanuelle Brault et de Paul Bélanger, dessins de l'auteur, Montréal, Noroît, 2023, 104 p.
- Brault, Jacques et François Hébert, *Est-ce qu'on s'égare?*, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « À l'escole de l'escrivoire », 2019, 59 p.
- Gandhi, *La Voie de la non-violence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 128 p.
- Gide, André, *Essais critiques*, édition de Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1408 p.
- Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, 466 p.
- Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010, 492 p.
- Herrigel, Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Dervy-Livres, 1981, 106 p.
- Issenhuth, Jean-Pierre, *Deux passions*, Montréal, Hurtubise, coll. « L'arbre », 2001, 96 p.
- Issenhuth, Jean-Pierre, *La Géométrie des ombres*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, 184 p.
- Lambert, Vincent, « La plus petite maison du temps », *Liberté*, n° 343, été 2024, p. 78.
- Martin, Lévis, *Rodolphe Duguay. Pour une mystique du paysage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 346 p.
- Michaux, Henri, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978, 220 p.
- Ombasic, Maya, *Tomber vers le haut*, Montréal, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2023, 192 p.

- Pessoa, Fernando, *Je ne suis personne*, Paris, Christian Bourgois, 1995, 320 p.
- Pommier, René, « Remarques sur la théorie girardienne du sacrifice », *Raison présente*, n° 170, « Action collective et raison sociale », 2009, p. 91-102.
- Ponge, Francis, *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 224 p.
- Saint-Denys Garneau, Hector de, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1949, 226 p.
- Singer, Christiane, *N'oublie pas les chevaux écumants du passé*, Paris, Le Livre de poche, 2007, 121 p.
- Thoreau, Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, traduction de Louis Fabulet, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990, 384 p.
- Vadeboncoeur, Pierre, *Un amour libre*, suivi de *Dix-sept tableaux d'enfant*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2008, 168 p.
- Weil, Simone, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, 1282 p.

© Yvon Rivard, *La mort, la vie recommencée*, 2025,
Leméac Éditeur, Montréal.

L'appel du fugitif

« À François, pour l'amour de la poésie »

Pierre Popovic

CRIST-Université de Montréal

Il y a quelques années, durant la pandémie de Covid-19, j'ai composé un haïku par jour... Cent un au total, polis et repolis et repolis encore, dûment branchés sur la vie (essentiellement québécoise) de tous les jours...

Et j'ai souvent pensé à François durant que j'écrivais cette suite pour la bonne raison que j'y pratiquais volontiers un ton où le paradoxe et l'humour triomphent, sans pour autant que se perde une sorte de sagesse ou d'irrévérence selon les jours, et sans que je perde aussi l'envie de saisir tout ce qui menace de fuir dans notre monde actuel.

Il me semble que ce ton était proche de l'une des façons d'écrire de François.

Les textes ici présentés sont inédits.



Petit drone vif, l'étourneau sansonnet,
Roulades prêtes, trille ses mélodies
Sans quatrain ni rime ni raison¹

1. Remarquable migrant, de tempérament grégaire, l'étourneau sansonnet aime les parcs. Ses cris varient selon la situation. Ils peuvent simplement indiquer sa présence à ses congénères (« tchrrrrriiiii »), faire part d'un souci domestique (« heinnnn ») ou avertir de l'arrivée d'un prédateur, un épervier par exemple (« tenk »). Son chant comprend des roulades et des trilles. Que l'on sache, ni ses cris ni son chant n'ont jusqu'à présent trouvé place dans un sonnet.

♦
C'était la nuit, plein sommeil
Un rêve de téléphone
Et l'abandonnée absente

♦
Chevillés au cœur
Et l'ivresse et la peur
Et l'impossible oubli

♦
Le perceuteur perçoit.
Serf aux abois brame
Imperceptiblement.

♦
Sur le trottoir, déterminée,
Nerveuse, la fourmi va vite
Émue, la passante l'évite

♦
Au gai mois de mai
En costume d'académiciens
Les cyprès et les ormes

♦
Il a beau la chercher
L'écureuil matinal
Ne trouve pas son ombre

♦
Oublier n'est pas omettre
Le myosotis s'en souvient
Son chant le lui rappelle²

2. L'un des noms symboliques du myosotis est « ne m'oublie pas », qui est aussi le titre d'une cantate de Joseph Bruckner.



Le ciel ne veut pas
Le soleil voudrait
Le vent boude



Carnavalières nerveuses
Au croupion jaune ou tigré
Les parulines guettent l'été³



Ayoye	<i>Montréal</i>
Ouillouillouille	<i>Paris</i>
Oyoyoye	<i>Bruxelles</i> ⁴



Tremblante de plaisir
Une gamine avide inspire
Les parfums blancs de la spirée⁵



Sans écharpe rouge
Mais la gorge blanche
Chante le bruant⁶

3. D'une robe colorée comme il y en a dans les carnivals, les parulines appartiennent à la tribu des passereaux. Présentes dans nos environs en mai, les unes y restent l'été, les autres s'en vont vers les régions boréales.

4. Qui le voudra verra dans ces onomatopées qui désignent une seule et même sensation, une nouvelle preuve de l'arbitraire du signe.

5. Spirée: les fleurs de ce petit arbre dégagent un parfum agréable et léger.

6. Le bruant à gorge blanche (*Zonotrichia albicollis* [!]) est un passereau très visible en période de migration. Son nom est aussi celui du poète et chansonnier Aristide Bruant (1851-1925), notamment célèbre pour ses penchants anarchistes, sa participation à l'aventure du *Chat noir* et sa légendaire écharpe rouge.

♦
Il avait cassé son aile
Le pluvier, qu'ils dirent.
C'était une ruse⁷.

♦
Un cardinal rouge
Une chardonnerette jaune
Leur oisillon orange⁸

♦
Le petit nuage blanc
File vers l'océan. Il n'a
Pas de vent à perdre

♦
La souple clarté du frêne
Masque sa solitude
Et la violence de son exil⁹

♦
Ses yeux doux le trahissent
Le panda a peur
Son cœur pèse une tonne

♦
Toute ombre porte
Le deuil des joies
Et des jeux d'un enfant

7. Sachant feindre une blessure pour décourager le curieux, amateur de lieux délaissés, voleur autant que coureur, ce drôle d'oiseau aurait un cri curieux, « kildir! », d'où son nom de « pluvier kildir » (*Charadrius vociferus* [!]), lequel nom résonne dans ce poème.

8. Le cardinal rouge abonde dans le sud du Québec, et sa robe en impose. La chardonnerette jaune n'est pas en reste, son élégance est renommée. Ce qui devait arriver arriva, songe le promeneur.

9. Originaire des États-Unis, le frêne a été introduit en Europe en 1724. Le poème fait ici allusion au frêne élevé dans le jardin du château de Solitude, dans l'ouest de Stuttgart, en Allemagne.



Du pic-bois et du marteau-piqueur
Une corneille un brin snob
Lorgne la bataille avec dédain



Philosophe et dur au mal
Ce caillou tue le temps
Il le sait : un jour, le temps l'aura



La passante joue des doigts
Dans ses cheveux gris tourterelle
Elle rêve et se sourit un peu¹⁰



Sédentaire, le coq cocoricote
Voyageuse, la grue craquette
Coquecigrues, aucun mariage en vue



Au marché, poussant landau,
La fierté recrue de fatigue, une mère
Aux yeux éclairés de promesses



Cent coups de fouet, vingt ailes,
Les chaumes quittés à la volée,
Un vélo passe, les martinets décollent¹¹

10. L'expression « gris tourterelle » désigne une couleur dans le langage de la mode.

11. Tout envol d'une escadre aérienne de martinets tient en soi d'une géométrie mouvante, d'une parade festive et d'une ripaille gargantuesque. Le ciel leur est auberge, car ils volent à fond et le bec ouvert pour engloutir le plus d'insectes possible.



Dandy brun, cet élégant te dépasse,
Et route traversée d'un bond, te jette
Un coup d'œil narquois de chevreuil¹²



Sérieuse. Bien ailée. Belle émouchette
Cherche émouchet. Rapace,
Mais sans excès. Chat-Huant s'abstenir¹³



Sur un pied sans doute d'égalité
Héronnes et hérons, héroïques,
Font fi de toute sciatalgie¹⁴



Une courte une longue une courte
Du Titanic, la prière instante,
Mais aussi l'appel des tourtereaux¹⁵

12. Roulant pourtant à vive allure, le cycliste est coursé et dépassé par un jeune chevreuil moqueur. Il lui en sera toujours reconnaissant.

13. L'émouchet est un petit rapace diurne qui n'a jamais l'air commode. Le chat-huant, lui, est un oiseau de proie nocturne. Le voudraient-ils qu'ils ne peuvent s'épouser.

14. Une sciatalgie est une inflammation touchant le nerf sciatique dont apparemment sont dispensés certains grands oiseaux, mais pas « le poète du dimanche » (ô cher Jacques Réda).

15. La tourterelle n'a que trois notes qu'elle répète inlassablement. On dit qu'elle caracoule. Les tourtereaux appellent leurs parents. Ceux-ci les nourrissent de « lait de pigeon », c'est-à-dire d'une sorte de bouillie produite dans le jabot.

Toute l'œuvre incomplète ou les rouages d'un voyage dantesque

Annie Tanguay

CRILCQ-Université de Montréal

François Hébert était un créateur d'une érudition peu commune, avec un sens du jeu et une originalité indéniables. Ses textes, fins et intelligents, rendent compte d'une réalité fantasmée, actuelle ou passée, ainsi que d'une connaissance profonde des littératures qui l'ont précédé et qui viennent peupler ses livres. *Toute l'œuvre incomplète*, publié en 2010, en est un exemple éloquent. Je ne cacherai pas que ce texte est un défi de lecture, qu'il faut le lire et le relire pour en capter toutes les nuances.

Dans ce récit en vers, le poète, « ce faux François/Du Canada » (*TOI*: chant 6, 15), met en forme le personnage de Pierre Pons qui rédige un roman intitulé *Poutine comédie*¹, lequel met en scène Gérard Labine qui, à son tour, veut écrire un roman. En gros, c'est « [l]e roman d'un gars qui veut écrire un roman,/Le roman d'un gars qui veut écrire un roman » (chant 13, 23). Écrit en cent chants, *Toute l'œuvre incomplète* actualise l'*Énéide* de Virgile et *La Divine Comédie* de Dante, par le motif central de la descente aux enfers. Les personnages de Labine et de Pons incarnent Dante et Virgile: « Gerry, notre Dante, Pons étant notre Virgile/Et vice-versa » (chant 26, 43). Pons est d'ailleurs qualifié de « plagiagateur² » (chant 12, 22). La descente aux enfers, l'entrée au purgatoire et la montée au ciel structurent le récit³.

1. « Pons écrit ça dans son roman bizarre, risible/Au titre dantesque, horrifique » (*TOI*: chant 71, 115).

2. L'un des multiples mots-valises qui parsèment le texte, ici formé de plagiat et de prestidigitateur.

3. Dont voici quelques exemples: « sous le pont Victoria/Coule le Styx » (*TOI*: chant 3, 12); « Nous sortons de l'Enfer, vous l'aurez apprécié,/J'espère. Entrons astheure au Purgatoire » (chant 36, 62); « N'oublions pas qu'il est au Purgatoire,/Est-ce dantesque,

Il importe de préciser que ce texte a fait l'objet de deux temps d'écriture, comme en témoignent les dates et lieux qui suivent la fin du centième chant (155). La première écriture, à Paris, en 1985, a donné lieu à une publication sous le titre *Homo plasticus* (1987). À Montréal, en 2010, François Hébert reprend son texte, le remanie, y insère des références aux nouveaux médias, à l'actualité et s'accorde une plus large part de liberté. Dans sa réécriture, il ajoute plusieurs composantes ludiques. La fin du premier chant donne le ton de ce qui suivra : « Comme Énée, comme Dante, suivez le guide [...]./Suivez Ali Baba, trouvez Charlie » (chant 1, 10). Vous ne pouvez prévoir ce que vous découvrirez au fil des pages, au fil des chants. La présence du rêve est plus marquée encore dans la réédition. Mais, malgré les airs de douce folie que l'auteur se donne, le texte est logique, construit.

Dans une vidéo promotionnelle diffusée en septembre 2010, François Hébert présente *Toute l'œuvre incomplète* :

C'est un roman en vers écrit par un poète qui se veut un peu romancier, qui a besoin d'un personnage et ce personnage se veut poète. Et ça s'enchaîne, toutes sortes de situations s'enchaînent : création de personnages, de retours, de discussions, de dialogues avec, comme trame, une descente aux enfers [...]. J'ai voulu faire de la poésie, mais avec des personnages, avec des histoires, avec des enjeux contemporains, même si dans mon recueil il y a, par exemple, une descente aux enfers comme on en trouve chez Dante, chez Virgile. Ce n'est pas culturel ou c'est du culturel repositionné, replacé dans un contexte actuel où on pourra rencontrer aux enfers Lady Gaga ou des personnages contemporains, des gens qu'on connaît, dont on ne parlera peut-être plus dans cinq-dix ans, mais quand même, qui sont là, vivants. Une poésie vivante, une poésie actuelle, une poésie qui en même temps tient compte de tout le contexte culturel⁴.

C'est sur l'hybridation des genres et le caractère ludique de *Toute l'œuvre incomplète* que je me pencherai dans cette étude. Je m'appuierai sur l'édition annotée par l'auteur d'*Homo plasticus*⁵, qui permet de suivre son processus de réécriture et ses réflexions en marge du texte. Toutes les modifications effectuées ne s'y retrouvent évidemment pas, mais on y trouve des pistes et des notes. Quatre *post-it* orange sont

en tout cas il sait l'italien » (chant 43, 72) ; « Allons voir au ciel, dans le chant suivant, / Si Dieu y est, si c'est le vide/Absolu ou s'il y a foule » (chant 77, 125).

4. GroupeVML, « "toute l'œuvre incomplète", le nouveau recueil de François Hébert », <https://www.youtube.com/@GroupeVML>, diffusé le 19 septembre 2010.

5. Je remercie chaleureusement Nathalie Watteyne d'avoir mis à ma disposition cette édition.

collés entre les chants 91 et 92. Sur l'un d'eux, il écrit : « voyage au bout d'un élastique/exercice d'étirement » qu'il transpose dans le chant 92 : « J'entre dans le rêve⁶ et j'en ressors/Comme un ressort, un élastique » (143). Parce que c'est le sens premier de *Toute l'œuvre incomplète* : un saut dans l'inconnu, où tu as la tête à l'envers, où une surprise n'attend pas l'autre, entre les différentes créations (celles du poète, du romancier et du personnage), entre les visites chez les morts et celles à Dieu au ciel, entre le rêve et la réalité...

Poésie ou roman ?

La frontière entre les genres littéraires est poreuse. Le livre ne comporte pas de sous-titre, mais la quatrième de couverture présente d'emblée la mixité générique de cet écrit paru dans la collection « Écritures » : « À la fois poème et roman ». Dans la vidéo promotionnelle déjà évoquée, François Hébert abordait la question des genres de *Toute l'œuvre incomplète* : « On apprend des autres écrivains comment réfléchir en mots, dans un langage donné. Et moi, j'aime beaucoup travailler la langue, les langages, les registres différents et notamment faire jouer le roman et le poème ensemble. » Sur l'un des *post-it* placés dans l'édition de 1987, il consigne : « on lit souvent des poèmes dans les romans/rare sont les romans dans les poèmes ». Une telle visée se reflète tout au long du texte, dans le récit en vers qui s'écrit, dans les romans des personnages qui écrivent. L'hybridité des genres est plusieurs fois mise en relief :

Modelé dans la plasticine,
Il [Pons] y demeure. Rédige son roman poétique,
Poème dramatique. (chant 12, 22)



Nous sommes dans un long long long poème.
Sinon, c'est un roman de fin d'hiver,
Pour le Carême. (chant 29, 48)

6. Dans un exemplaire de *Toute l'œuvre incomplète* annoté par François Hébert probablement en prévision du tournage de la vidéo promotionnelle, sur la première page intérieure, on peut lire différents éléments, dont : « rêve éveillé/parole > réel mais avec des éléments du réel à recoller » et « toute sa vie/(fragments)/(anachroniques) ». Le texte fragmentaire s'attache au réel et s'en détache au même moment, dans un mouvement entre les époques.



Sommes-nous vraiment dans un roman ? Non,
Mais plutôt dans un roman dans un poème. (chant 43, 72)



Y en a-t-il encore qui s'étonnent
Du fait qu'un personnage de roman
Dans un poème ait un commerce avec des morts⁷ ? (chant 45, 76)

On comprend ainsi qu'un des enjeux centraux de la réflexion du poète-professeur de création littéraire, avec celui de la quête amoureuse, est la lisibilité des genres littéraires poussés à leurs limites absolues. On est ici dans un récit en vers ou un roman-poème dans lequel une tension dynamique entre prose et vers se met en place. Une grande aventure incongrue prend forme⁸. François Hébert reprend par ailleurs certains codes du récit poétique, notamment quant au traitement de la temporalité. Si plusieurs récits poétiques abolissent toutes références à l'Histoire, ce n'est pas le cas de celui-ci, « la lecture de l'Histoire est [plutôt] brouillée⁹ ». On baigne dans une indétermination volontaire. Une double temporalité nous est ainsi présentée : « Certes nous sommes en 1985, je n'y peux rien,/Si nous y sommes./ Mets ton walkman, écoute Cindy Lauper, David Bowie./On n'est pas encore au temps du iPad, iPod,/Trop pas. On y sera. *My God!*![...]/ Dire que nous sommes en 2010/Au moins ! » (chant 3, 12). Plus tard, le narrateur insiste de nouveau sur les glissements temporels : « Notre historien profite de l'occasion/Pour s'esbigner, nous trouvant vagues dans le temps » (chant 22, 35). Nous ne sommes pas vraiment dans les années 1980, ni dans les années 2000, mais dans ce temps poreux où différentes réalités se côtoient. L'écrivain ajoute plusieurs éléments

7. Je ne peux m'empêcher d'y voir un rapport avec la phrase de Claudel : « Entre les vivants et les morts, [...] le commerce n'a pas cessé » (Claudel, Paul, *L'Œil écoute : la peinture hollandaise. La peinture espagnole et autres récits*, Paris, Gallimard, 1964, p. 37). Labine séjournera d'ailleurs chez les morts.

8. « Or, une rapide enquête suffit à le montrer, l'invention de ce nom de genre [roman en vers] – puisque tout le roman médiéval était en vers, la précision eût été redondante – ne correspond à aucun renouvellement notable, s'appliquant en fait à des poèmes narratifs longs, qui gardent la mémoire formelle du modèle épique » (Christelle Reggiani, « Romans en vers au xx^e siècle. Quelques réflexions sur les modes d'existence des êtres génériques », *Poétique*, vol. 1, n° 165, 2011, p. 21). Rappelons au passage que le texte emprunte plusieurs éléments au poème médiéval *La Divine Comédie*.

9. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 91.

« d'une Histoire mythologique¹⁰ » qui contribue à la force poétique du récit. On navigue entre l'enfer, le purgatoire et le ciel, tantôt on mange chez les morts, tantôt on discute et festoie avec Dieu.

Dans la réécriture de 2010, l'auteur remanie les derniers chants. Si la première version du texte s'attachait surtout à la figure de l'antihéros et proposait une fin de l'ordre de la *commedia dell'arte*: « Aimez-vous les macaronis? » (*HP*: 130), vingt ans plus tard, il confère une circularité à son texte. Comme le propose Jean-Yves Tadié, « [l]a première fonction de cette structure circulaire est d'abolir le temps¹¹ ». Sur l'un des *post-it*, l'auteur note avec humour: « 99 retour sur terre/100 puis on redécolle! » Il dessine par ailleurs une flèche qui tourne sur elle-même, à l'image d'une spirale, symbole qu'il fait suivre de la mention: « le livre! ».

Dans les premiers chants, les personnages sont à Montréal (l'enfer). À la faveur d'une virée à Paris (le purgatoire), on peut gagner son ciel (le paradis). Au chant 99, on revient sur terre, dans un lieu que nous cache l'esprit taquin: « On n'est pas à Paris, ni à Montréal, on est ici » (*TOI*: chant 99, 151). Et au chant suivant, « un dénommé Réal, hors de ces lignes,/Reprend l'avion, de ligne évidemment/Qui met le cap sur Montréal » (chant 100, 154). Ainsi se trame le retour au point de départ...

L'esprit de jeu

La poésie est propice au jeu par ses figures, ses rythmes et ses sonorités. Dans *Toute l'œuvre incomplète*, plus encore que dans *Homo plasticus*, l'esprit ludique se déploie. Les formes du jeu sont nombreuses et diversifiées, contribuent aux sens multiples et ouvrent l'horizon de la lecture:

Cet esprit se manifeste dans les textes littéraires par des procédés (ou faut-il dire des trucs?) tels que les jeux de mots, l'ironie, la parodie, le paradoxe, la métalepse (rencontre de l'auteur avec ses personnages; personnages qui pénètrent dans le monde d'un livre), l'autoréférence, l'autocontradiction, la rupture de l'illusion (auteur interpellant le lecteur ou commentant sur la

10. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, p. 90.

11. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, p. 119. Le mouvement de certains récits est décrit comme suit: « Et voici qu'apparaît une autre sorte de récit qui, lorsqu'on le croit achevé, se replie sur lui-même, se raconte lui-même; ses dernières pages renvoient aux premières, qu'elles invitent ainsi à reprendre dans une lecture toujours recommencée » (117-118).

performance du narrateur), les graphismes variés, et les rencontres farfelues de mots dues au hasard¹².

Tout au long de son texte, François Hébert fait preuve d'une grande créativité, de « l'esprit de jeu », lequel appelle de multiples formes littéraires, notamment un « mélange de la narration et de l'histoire¹³ ». Les exemples d'une telle mixité sont nombreux, quand, entre autres, le narrateur fait une pause dans son récit pour expliquer la façon dont il s'y prend, pour se référer à un autre chant, à un autre vers¹⁴. Le poète, qui, pour trouver sa rose, se retrouve souvent dans les ronces, sans réelle prise sur l'histoire, commente ses avancées et reculs, l'écriture que cela implique, les éléments de style nécessaires à une telle configuration. Ces fréquentes interruptions tissent des liens entre les chants et guident lectrices et lecteurs dans ce labyrinthe, mais en conservant le flou temporel de mise : « Le lendemain du chant précédant icelui » (chant 32, 55) ; « Cela est vraisemblable pour peu que l'on se souviennne/Du passage, au chant 60 [...] » (chant 73, 100). Le poète commente la forme et le genre au passage : « Tournons la page et poursuivons dans notre genre/Épique et ironique,/Épironique¹⁵ » (chant 30, 51) ; « On est comme en un parlement très fou,/Flou, flou. Mais les alexandrins fluent, fluent. Voilà » (chant 57, 92), ou fait état de la progression du récit : « Nous insérons dans ce chant-ci/L'Épilogue pour n'avoir pas à tomber dans l'obligation/D'ajouter un cent unième chant/À notre œuvre replete et dûment incomplète,/Bâtiment bien bâti, un paradis des apparences¹⁶ » (chant 99, 152). Ces commentaires créent des liens et redirigent l'attention sur des détails qui auraient pu passer inaperçus ; ils permettent de préciser certains aspects au passage. Pas plus qu'il n'épargne les autres personnages de son histoire, le narrateur ne manque d'autodérision,

12. Marie-Laure Ryan, « Jeux narratifs, fictions ludiques », Bernard Perron (dir.), « Jouer », *Intermédialité/Intermediality*, n° 9, printemps 2007, p. 21.

13. Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 194.

14. Il ne se gêne pas pour se moquer d'une règle ou la transgresser : « Parfois on use de guillemets pour les paroles,/Parfois non, on a le droit » (chant 17, 28) ; « Soudain... (Ici, une didascalie :/Sans ce mot-là, il n'y a nul récit) » (chant 23, 37) ; « Uglie est déçue et suicide./(Le "se" est superfétatoire, on ne peut suicider autrui) » (chant 56, 90).

15. L'auteur fait usage, tout au long de son récit-poème, de plusieurs mots inventés ou orthographiés autrement afin de jouer avec les sonorités, de rendre compte de l'accent d'un personnage, du côté loufoque d'une situation ou, comme ici par le mot-valise composé de deux adjectifs, de créer un sens nouveau.

16. Référence à un recueil de poèmes de Robert Melançon, paru en 2005.

n'hésite à se faire des remontrances ou des critiques quand courage et lucidité lui font défaut.

Dans les deux éditions, le poète s'amuse avec l'emplacement du chant 98, qui précède le chant 70: «Ayant écrit pour son Labine ce chant funèbre/(Anticipé, z'aurez noté son numéro)» (chant 70, 112). Ce déplacement annonce faussement la fin inéluctable, afin de déjouer le destin personnel: «Il y a peu à dire,/Grand Père, sinon que je vis, surviis mais ne revis, me meurs./C'est écrit j'en ai peur.» Voir notre chant par anticipation,/Précédant le dernier» (chant 71, 114); «Les vers du poète raccourcissent avec ses jours/Qui sont comptés» (chant 73, 119); «Ohé! L'auteur, on va bientôt les avoir, nos cent chants,/On s'grouille?» (chant 85, 35).

Un autre élément marquant du «caractère pseudo-spéculaire [...] typiquement ludique¹⁷» est la mise en abyme qui, rappelons-le, est «tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire¹⁸». Et les procédés de reduplication sont nombreux dans *Toute l'œuvre incomplète*. Les vies de Pons et de Labine se répondent. Les récits des deux personnages, tous deux romanciers¹⁹, se font miroir, entrent en dialogue au point de se confondre. Imbriqués, ces récits ajoutent de la complexité tout en favorisant la mise en tension du texte. En multipliant les niveaux de narration, l'auteur sollicite le concours des lectrices et lecteurs, les invite à déchiffrer les relations de sens entre les différents récits.

Les personnages de romanciers ont une corporalité analogue, sont modelés «de mol et chaud plastique» (chant 2, 11). Dès le chant 4, le poète se fait visionnaire, annonce la similitude à venir: «À la fin du repas,/Le poète a bu tant de vin (le dieu,/Selon Virgile) que c'est une sorte de trépas./Tant mieux./Soyons *virgilant*, c'est la nuit./Et on ne sait plus qui,/Quand tous les chats sont gris,/Est qui» (13; c'est moi qui souligne le mot-valise). Lors de la création de Pons, le poète discute avec les membres de son comité de création, formé d'un historien – tout le monde a bien un passé²⁰ – et d'un conseiller en marketing. Les

17. Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, p. 192.

18. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52.

19. «Labine/A la mine basse, il fourbit ses armes,/Aiguise sa mine: écrira-t-il lui aussi,/Tel qu'annoncé et craint ou espéré plus haut,/Un roman, le sien, ainsi qu'en ces temps-ci font/Tant de pauvres gensses, ça n'a pas de bon sens...» (chant 16, 26).

20. «Pierre Pons est né en, a eu cinq ans en,/S'est marié à, en, à, jusqu'au divorce en, à travailler à,/Puis à, de, à. Ouf. Les faits ce n'est pas gai./Ce sont des roches que l'historien nous garroche» (chant 7, 16).

discussions sont parfois houleuses, surtout avec le conseiller Ted qui cherche une histoire accrocheuse, un scandale caché: «Soudain le poète a des palpitations: “Est-ce poésie,/Ce que je fais ici?” “T’énervé pas, petit,/C’est le marketing qui parle,/Ça va se vendre si...”» (chant 10, 19). Une fois le personnage de Pons créé, celui-ci consulte le comité pour les attributs de son propre personnage. Mais Pons n’écoute pas tous les conseils du conseiller en marketing: «Ted est furieux, engueule notre Pons au téléphone: /“Ton histoire devient un dédale, c’est pas le fun!/Qui en voudra? On s’en fouta!”/“Ah! bon?” fait Pons, penaud, honteux,/Rongeant son frein, ses ongles,/Cependant que Labine/Vit maintenant de sa vie propre» (chant 17, 27). Le personnage de Labine, quoiqu’à la merci de son créateur qui songe à maintes reprises à le supprimer, lui échappe.

Pons transpose sa vie dans son personnage:

Pierre [Pons] serait un alchimiste au four s’il était moins morose,
Moins poreux, moins mort, plus ratoureux, mais il n’ose
Sortir de son roman pour y entrer enfin,
Entrer dans son roman pour en sortir enfin. (chant 9, 18)



Dans le roman, Labine songe: «Dire que je
Suis l’alter ego de
Ce plouc.» (chant 15, 25)



Dans leur différence, ils [Pons et Labine] sont pareils, comme.
Ils en pincet pour une morte,
Chacun pour une, total deux, mais c’est la même, comme. (chant 17, 27)



Le poète braque vers nous sa torche et nous éclaire.
Nous comprenons que Pons a eu une maman,
Prénommée Blanche, en a été heureux,
A perdu sa maman, a été malheureux,
A connu Mélanie, alias Karen en son roman,
Et Pons a été heureux, mais rien ne dure,
S’est séparé de Mélanie, a été malheureux,
Puis Mélanie s’est trouvé un autre amoureux
Que Pons appelle Jaime, voilà qui est clair (chant 25, 41).

Plusieurs éléments autobiographiques sont glissés dans le texte, dont les allusions à la mère morte et aux personnages de Karen et de Jaime, qui évoquent Carol Dunlop, la première femme de François Hébert, et Julio Cortázar, le second mari de celle-ci, morts respectivement en 1982 et en 1984²¹. La correspondance de l'auteur avec Jacques Ferron nous le rappelle: «Ma mère est morte quand j'avais treize ans²². La mère de mon fils, dont je me suis séparé en 1976 et qui est allée vivre à Paris, où elle a épousé un Argentin, et un romancier très connu, épousant aussi ses causes politiques, atteinte d'aplasie médullaire depuis son séjour au Nicaragua, est morte au début de la semaine dernière, la veille du jour où mon fils devait avoir quatorze ans. Coïncidence?»; et: «J'étais à Bruxelles quand Cortázar est mort, j'allais le voir la semaine suivante. Décidément, mes voyages à Paris sont funéraires²³!» Si les vies des personnages s'entremêlent – à tel point qu'ils se retrouveront dans un restaurant et que Labine finira par remplacer son créateur auprès de sa femme (chant 43, 87) –, c'est pour éclairer, sur certains points et par recoupements, le destin sur lequel s'interroge l'auteur.

L'onomastique constitue une autre composante importante du jeu. L'auteur affuble ses personnages de nombreux patronymes, leur assignant une parenté avec différents créateurs ou personnages, créant de telle sorte une dynamique entre la lecture et l'écriture, un brouillage entre la réalité et la fiction. Labine sera ainsi affublé de divers noms: Gérard Ovide Quevedo-Labine²⁴ (chant 13, 23), Gerry-Sychée (chant 31, 52), Gérard Homère-Simpson (chant 31, 54), Gérard Edgar

21. Dans les pages qui précèdent la visite chez les morts, le titre d'un roman de Dunlop (1980) est d'ailleurs mentionné: «De Mélanie, l'auteur de *Mélanie dans le miroir*,/Le force [Pons] à revenir à son Gérard./Le souvenir de sa Karen force Gérard/À aller la voir au cimetière» (chant 23, 37). Le nom de Cortázar s'y trouve également: «Un historien est un marchand de fois,/Or n'y a que des premières fois,/Qui sont aussi les dernières./J'ai appris ça de Julio Cortázar./J'ai tous ses livres dans mes ronces» (chant 26, 44). Ces éléments ne figuraient pas dans *Homo plasticus*. François s'est amusé à les ajouter, semant du sens pour les lectrices ou lecteurs en mesure de le déceler.

22. En fait, né un 23 avril, il a eu quatorze ans moins de deux mois avant le décès de sa mère, survenu le 11 juin 1960.

23. Lettres du 11 novembre 1982 et du 18 avril 1984, dans Jacques Ferron et François Hébert, «*Vous blaguez sûrement...*» *Correspondance, 1976-1984*, édition préparée par François-Simon Labelle, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. «Cahiers Jacques-Ferron», 2000, p. 135 et 147.

24. «Or Ted [le conseiller en marketing], toujours près de ses sous, est mécontent de Pons:/"Pourquoi Gérard?" "Comme ça", répond Pons./"Pourquoi Ovide?" "Pour l'amour!"/"Mais encore?" "À cause des *Métamorphoses...*"/"Pourquoi Quevedo?" "Francisco! Tu t'y opposes?"»

Lowry Labine Poe (chant 39, 66), Gerry Balzac (chant 40, 67), Gérard ou Georges Onésime Quevedo-Latulipe (chant 43, 73), Gérard Nicolas Flamel-Labine (chant 46, 78). Certaines qualités littéraires et une immortalité sont ainsi prêtées à Labine par le recours à des auteurs de siècles différents, notamment Gérard de Nerval. Aussi, une aura à la fois mystérieuse et loufoque est suggérée dans le texte par ces liens avec des personnages mythiques ou populaires. La référence à Homère-Simpson sert à démontrer le « flop » de l'odyssée de ce « [p]auv'con » (dixit Sarkozy), héros digne d'un dessin animé, ainsi que le nomme Pons.

Quant à Pons lui-même, deux noms se démarquent : James Bond Pons (chant 32, 56) et Bossuet Polonius Kafka Beckett Pons (chant 59, 95). Le premier nom fait sourire, mais c'est bien en héros que Pons, après avoir songé à infecter Labine du sida et à le faire mourir, décide, dans un élan de bonté, d'aller sauver à Paris son personnage qui séjourne trop longuement chez les morts. Le second jeu de noms rend compte du caractère labyrinthique de l'œuvre en cours, à la fois éloquente, de l'ordre du prédicat, dans un monde absurde, mais aussi tragique (par le personnage de Polonius²⁵ dans *Hamlet*), tout en rendant hommage aux qualités de plusieurs écrivains dont la lecture a laissé une trace.

Outre les patronymes, les titres de quelques chants changent en 2010. Les nouveaux titres mettent de l'avant un élément crucial, détachent sept textes de l'ensemble, les rendent déterminants pour la construction de l'histoire. Dans la « **Ronce** soixante-seizième », Pons et Labine se doivent « [d]'assumer l'irréalité/De la réalité » (124) et de composer avec l'impossibilité, l'incapacité de parvenir à leurs fins. La « **Foire** soixante-dix-huitième » est un aperçu du ciel, de l'atmosphère de fête dégénérée qui y règne, avec notamment les figures de Dieu et d'Edgar Allan Poe. Dans le « **Duel** quatre-vingtième », Labine tue Pons par méprise, lui qui se présentait sous les traits du personnage de Maurice. Ce jeu d'illusions et de renvois est à l'image des chants qui se construisent. La « Quatre-vingt-onzième **station** » présente l'agonie d'Uglie, dans un lieu souterrain qui rappelle les couloirs sombres du métro parisien. Dans l'« **Horloge** quatre-vingt-treizième », on ne trouve que deux vers laconiques : « Un temps./Ce temps » (chant 93, 144). Le récit s'accélère. Dans le « **Sursis** quatre-vingt-seizième », Labine n'est pas encore mort,

25. Polonius meurt de la main d'Hamlet qui le tue en le prenant pour Claudius, comme Pons meurt de la main de Labine qui le prend aussi pour un autre.

mais cela ne saura tarder, ayant été annoncé dans le chant anticipé. « Pas mort !/Je ne suis pas blessé » (chant 96, 147). Et avec « **Meeting** quatre-vingt-dix-septième », les personnages réunis sont : le comité (poète, historien et conseiller en marketing), les auteurs, les personnages, les vivants et les morts. On peut y lire les malaises, les tourments et l'amusement des uns et des autres. L'histoire est sur le point de se terminer. Plusieurs personnages ont succombé au fil des pages. Table rase a été faite afin que le récit puisse recommencer en son mouvement circulaire.



Toute l'œuvre incomplète, dont le texte a presque doublé par rapport à *Homo plasticus*, les chants s'allongeant, devenant plus denses, parsemés de notes sur l'écriture et de références culturelles, constitue dans nos lettres un dépaysement poétique unique et ludique. François Hébert est parvenu à surimposer les époques, à faire cohabiter des personnages mythologiques et des personnalités réelles, multipliant les couches de sens. En 1987, la même année que la publication de la première mouture du récit-poème, dans la préface à sa pièce *Les Anglais*, la question des genres le hante déjà :

J'aurais aimé disposer de plusieurs vies. C'est sans doute pourquoi je me serai pris tantôt pour un romancier, tantôt pour un fabuliste, voire pour un poète ; en réalité, je ne me serai jamais multiplié que par un, par moi-même ; je ne me serai jamais vu, moi seul et unique, ni le monde, que sous plusieurs angles. [...] Des genres littéraires, la poésie est la reine, bien que ce ne soit pas aujourd'hui l'avis de la majorité ; mais je dirai mieux ses charmes quand je publierai des poèmes dignes de ce nom, si j'ai jamais cette grâce. (A : 8, 10)

Après avoir publié nombre de recueils de poèmes, de récits et de romans, il aura su conjuguer, dans *Toute l'œuvre incomplète*, ses talents de poète et de romancier, et j'ose penser qu'il aura atteint « cette grâce » espérée.



BIBLIOGRAPHIE

- Claudel, Paul, *L'Œil écoute : la peinture hollandaise. La peinture espagnole et autres récits*, Paris, Gallimard, 1964 [1946], 269 p.
- Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

- Ferron, Jacques et François Hébert, « *Vous blaguez sûrement...* » *Correspondance, 1976-1984*, édition préparée par François-Simon Labelle, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2000, 154 p.
- Picard, Michel, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, 328 p.
- Reggiani, Christelle, « Romans en vers au xx^e siècle. Quelques réflexions sur les modes d'existence des êtres génériques », *Poétique*, vol. 1, n° 165, 2011, p. 21-35, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-1-page-21.htm>.
- Ryan, Marie-Laure, « Jeux narratifs, fictions ludiques », Bernard Perron (dir.), « Jouer », *Intermédialité/Intermediality*, n° 9, printemps 2007, p. 15-34, <https://doi.org/10.7202/1005527ar>.
- Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, 210 p.

François Hébert : la main tendue du poème

Michael Brophy
University College Dublin

Je n'écris pas pour revivre ou survivre,
mais pour vivre. *De profundis.*

Pour orienter les flèches

or nous n'ouvrons la porte
qu'à qui nous ouvre
son cœur

« La porte », *Si affinités*

En 2007, François Hébert m'envoie pour une recension *Comment serrer la main de ce mort-là*¹, avec une salutation inscrite au-dessous du titre : « Au plaisir de serrer la vôtre un de ces jours ! » Le plaisant de ce rebondissement verbal repose sur la plasticité d'un seul et même geste. La main du poète reste tendue autant vers les morts que les vivants. Elle écrit à tout moment dans la tension de ce double commerce, soucieuse d'agrippements même là où il n'y a peut-être plus rien à presser ou à palper, rien que « main d'abîme » (*CSMML* : 11), « bouts de ci de ça » (14), « imprenables tourbillons » (28), « poche vide » (33), « hostie de solitude » (55). Attribuer une main au mort dans l'intention de la serrer, c'est non seulement brouiller avec malice les frontières entre le physique et la métaphysique, mais aussi fixer au seuil du recueil les règles du jeu poétique sans craindre de forcer le trait. La rhétorique du texte de circonstance qu'est le tombeau littéraire, « ce beau monument » au

1. François Hébert, *Comment serrer la main de ce mort-là*, Montréal, L'Hexagone, 2007.

sein duquel Mallarmé fait retentir la gloire du défunt², est résolument détournée et démontée à force de toutes sortes de dérives et de dérapages, d'espiègeries et de facéties intriqués aux vers d'hommage. Le poète refuse de monumentaliser, de muséifier, de momifier, préférant à « des murs désespérément lisses » (7), qui n'offrent aucune prise, un lyrisme plein d'accidents et d'aspérités qui tire son jus de mots comme « brinquebalante » (8), « transbahutés » (9), « pétarade » (14), « déchi-queté » (17), « craquelures » (33), « ébouriffée » (52), « clopin-clopant » (59), bref tout un lexique de secousses, de brusqueries, de détraquements³. Le révolu rime avec le rugueux, il ne s'accommode guère du poli ou du lisse, remonte dans le poème par bouffées, par fragments, pour attester, tel le refrain d'une vieille rengaine des Beatles, l'inextinguible désir de préhension amoureuse ou fraternelle : « *I wanna hold your hand* » (45).

Voilà donc un poète qui, même devant les morts qu'il honore pour leur génie verbal, pictural ou musical – de Nelligan, Miron et Riopelle à Dassin, Giacometti et Giorgione –, se refuse à la distance solennelle pour marquer son respect, recherche plutôt avec ceux-ci contact et compagnonnage, et ce, par reprise, pastiche, remâchement appliqué ou fantaisiste de leur legs poétique ou artistique. Lorsque le poète remet la main à la pâte, toutes les manipulations sont bonnes, pétries qu'elles sont invariablement de celles des autres, du « coup de cantouque » de Gérard Godin appelé à la rescousse :

si Godin dort
comme une bûche dans la mort
d'un geste sec
han
je le retourne et rembarque dans la vie
drave éphémère
d'un bon coup de cantouque (18)

aux « divagations » de Mallarmé allègrement déréglé par le jeu débridé de la paronomase :

2. Stéphane Mallarmé, « Toast funèbre », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 27.

3. Cette délectation est non sans rappeler celle exprimée dans « Les poèmes du petit vieux » d'André Frénaud, qui brasse avec audace dans *La Sainte Face* « Excrétions, misère et facéties » : « Je ris aux mots, j'aime quand ça démarre, /qu'ils s'agglutinent et je les déglutis/comme cent cris de grenouilles en frai » (*La Sainte Face*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, p. 72). Le poète fait référence à Frénaud dans *Pour orienter les flèches*.

parole
souvenir d'avenir trictrac
tracas
je dis tel chat
aimant le tchatchatcha⁴. (41)

L'étendue et la diversité des œuvres convoquées en dehors de toute hiérarchie ou doctrine d'école relèvent d'une culture visiblement décloisonnée et ouverte à tous les vents, « Ronsard Wang Wei ou Alphonse Piché/peu importe lequel » (26), de même que s'y combinent librement entre eux « archaïsmes », « nouveautés » et « lieux communs » (26), toute une panoplie de ruses, de greffes, d'« aurores vocales » (36) ou de « catacombes » (26) exploitée jadis par l'autre et dans laquelle le poète puise à son tour la vigueur de ses propres remaniements ou rapiècements⁵.

D'un autre point de vue, la préhension à laquelle invitent la poésie ou l'art détient chez François Hébert la possibilité de s'appréhender soi-même. Cette préhension serait aux antipodes de la mort où, comme il le note dans *Pour orienter les flèches*, il n'y a strictement rien à prendre :

Chacun danse dans son gisant.
Nulle échelle dans la mort, nul appui, rien à prendre.
Tout perdu, rien à ajouter.
Raison de plus pour gigoter. (POF: 197)

Le vivant reste en communication avec le gisant qu'il deviendra, qu'il le veuille ou non. Quant aux poèmes ou aux tableaux, non seulement ils lui dévoilent son destin de mortel par des mises en miroir ou en abyme – Rembrandt « vous fixe obstinément pour mieux se voir » (CSMML: 62), « La vieille » de Giorgione « nous montr[e] qu'[elle] nous montr[e] l'heure » (73), Bacon nous impose de bien regarder « les yeux [...] morts qui [nous] regardent » (47) –, mais encore ils l'aident à assumer lucidement ce destin en lui fournissant de précieux points

4. Voir, à titre de comparaison, le commentaire éclairant de Dominique Rabaté sur la poésie de Martin Rueff : « On pourrait penser que le poème ne se prend pas au sérieux, mais les décalages comiques ou les heurts de tonalité relèvent plutôt de l'extension de la gamme lyrique, à la recherche des limites de sa diction. Car l'humour désamorce sans ironiser une parole qui explore les territoires du chant » (« Allégresse du poème », *Études littéraires*, vol. 52, n° 1, 2023, p. 39).

5. Citons encore Dominique Rabaté à cet égard : « Dans l'allant du poème, c'est la poésie même, en ses vers mémorables, qui retrouve sa place, son écho et sa force de ré-énonciation. On pourrait dire aussi : son espace de résonance retrouvée » (« Allégresse du poème », p. 38).

d'appui et d'attache dans l'en-allée de sa propre existence, tout comme le cantouque s'accroche au bois flotté dans un cours d'eau pour l'empêcher d'aller de guingois. En 2013, le poète publiera *Où aller*⁶, mais il fait précéder cette question d'une possible réponse dans *Comment serrer la main de ce mort-là*, laquelle, énoncée sans ambages, le révèle habité par l'inquiétude de ne pouvoir s'appuyer sur l'amour :

voilà j'arrive
j'avoue c'est simple
j'ai peur
que ce que j'aime
ne soit pas là
ou bien s'en aille⁷. (20)

Ce sont le poème ou le tableau qui lui tendent la perche en quelque sorte. Or ces derniers fixent le flux et le flou d'une existence dont l'horizon est la mort, mais à laquelle ils l'amènent à adhérer par le truchement de cette cristallisation qu'eux seuls peuvent opérer. Ainsi, toute la poésie de Gaston Miron tendrait vers ce que nous sommes et ne sommes pas, nous donnant prise dans une telle tension :

si tu nous touches
Miron l'anéanti en vérité
avec ta main d'abîme
le fond que tu rejoins c'est nous
les doigts rompus⁸. (11)

Et c'est de même que le portrait de la vieille femme de Giorgione nous rejoindrait, nous plongeant dans la douleur d'être mortel tout en nous aidant à y faire vigoureusement face, superbe condensé d'existence qui tient et, par là même, souverainement nous retient :

tu ne rajeunis pas avec le temps
ne vieillis pas non plus
c'est fait

6. François Hébert, *Où aller*, Montréal, L'Hexagone, 2013.

7. De fait, la question « où irai-je » est posée dès le premier poème de ce recueil.

8. Bernard Noël, pour qui le vécu ne peut être ni « une preuve » ni « un avoir », conclut son livre *L'Été langue morte* par le même geste de la main tendue vers l'évanescence de ce que nous sommes : « nous tendons la main/et la chaleur fait tout là-bas/un tremblement/qui caresse la peau des yeux » (*L'Été langue morte*, Paris, Fata Morgana, 1982, n. p.).

la peinture ne coule pas
comme le fard le sang les larmes
les rivières
les navires
ça tient
il n'y a rien comme les larmes retenues
l'art véritable et l'âge vénérable
dans la douleur
contre elle
ça lie. (73)

« [C']est fait », « ça tient », « ça lie » : tout en s'opposant aux « murs désespérément lisses » du début du recueil⁹, ces constats nus constituent en dernière instance l'ossature d'un art poétique. Dans l'écoulement du temps, le tableau comme le poème nous montrent ce qui « reste là » et « miroite », ce qui « ne coule pas » et en quoi nous pouvons durablement puiser un apaisement, voire une allégresse, sans vains rêves d'évasion ni déni de la mort. Aussi le *poëin* permet-il, pour reprendre la formule d'un poète cher à François Hébert, Saint-Denys Garneau, de se tenir en « équilibre impondérable¹⁰ », de tenir tout simplement dans les courants du temps qui nous emportent. André Frénaud, autre écrivain qui l'a grandement marqué, se tient lui aussi entre des pôles adverses : « Qui retient, qui porte le sang qui m'entraîne/vers quelle unité ? C'est dans les détours¹¹ ». Tout ramène à la question centrale de l'ancrage, de l'orientation, des liens, de l'amour, alors que le poète sait que « [t]out sentiment n'a d'autre assise que dans une relation instable » (*DNP*: 20). Mais tel est le grand pari du poème, de sa tension, sa ténacité, son élasticité, de sorte que les poèmes dédiés aux morts puissent alterner dans le recueil avec ceux qui figurent une incessante quête d'amour. Aujourd'hui, toute l'œuvre de François Hébert continue de nous tendre cette main-là, comme il m'a bel et bien tendu la sienne un jour en inaugurant par ce geste de chaleureuses relations d'amitié.

9. Dans *Paroi*, Guillevic imagine la transformation du mur imprenable en son opposé : « Tu vas par habitude/Pour cogner sur lui, // Et voilà que te caressent/Comme des mains » (Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, p. 15).

10. Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, Typo, 2017, p. 13.

11. André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 137.



BIBLIOGRAPHIE

- Frénaud, André, *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, 258 p.
- Frénaud, André, *La Sainte Face*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, 282 p.
- Guillevic, Eugène, *Paroi*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, 228 p.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 1600 p.
- Noël, Bernard, *L'Été langue morte*, Paris, Fata Morgana, 1982, 56 p.
- Rabaté, Dominique, « Allégresse du poème », *Études littéraires*, vol. 52, n° 1, 2023, p. 35-45.
- Saint-Denys Garneau, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, Typo, 2017, 224 p.

Où aller: l'errance et l'instant suspendu

Entre ironie, hybridation et amour de la langue

Nicoletta Dolce

Université de Montréal

« Mais si la vraie vie est absente, où aller donc en ce monde et dans le temps avec feux d'artifice et signaux de détresse ? » (*OA*: quatrième de couverture)

Tels sont les mots choisis par le poète François Hébert pour la quatrième de couverture de son onzième recueil, *Où aller*, publié en 2013. Sorte d'orientation, d'accompagnement discret ou de simple hésitation, ces mots nous guident à rebours dans une œuvre ouverte qui, loin de toute velléité explicative, suggère des ailleurs inattendus.

Dans ce « temps déjanté » (10), dans ces « temps durs » (11), le « je » lyrique exprime sa perplexité, alors que « quelqu'un » (41) se trouve

« Au pied du mur »

tel un rat dans le labyrinthe

tel un flipper

tel un enfant dont la voix mue [...]. (41)

À travers une concision icastique, l'un des traits distinctifs de la poésie de François Hébert, on plonge dans une existence en quête de repères, marquée par l'instabilité et la frénésie. Le syntagme « où aller », répété à deux reprises dans le recueil, renferme un infinitif. En réalité, ce mode verbal fait référence à une ouverture à l'Autre, car il englobe toutes les personnes et tous les pronoms, et exprime différents aspects et temps verbaux. Son caractère atemporel évoque une histoire à large spectre, un voyage à la fois personnel et collectif. De plus, le verbe « aller », privé de complément, met l'accent sur le chemin plutôt que sur la destination. Des échos baudelairiens, rappelant l'étendue du voyage et non pas sa finalité, retentissent : « Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui

partent/Pour partir [...]¹ ». Il est fort probable que ces vers accompagnent le poète ; néanmoins, celui-ci se démarque de la sensibilité symboliste par une prise de conscience tout à fait contemporaine. Elle témoigne d'un changement majeur survenu dans la *Weltanschauung* de l'individu au tournant des années 1970 : à la lumière d'un principe de rationalité désormais défaillant, qui n'est plus en mesure de tout expliquer, l'être apprend à cohabiter avec sa finitude et avec l'absence de fondement². En d'autres termes, la crise des fondements signifie que nous vivons dans un univers si complexe qu'il est impossible de trouver une cause aux phénomènes, à tout le moins scientifique. Dans *Lezioni sul postmoderno*, Romano Luperini, alors qu'il commente l'œuvre de Fredric Jameson *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*³, souligne la différence entre le flâneur de Baudelaire et celui de notre époque. Le premier, faisant une « promenade narrative » à pied, décidait du début autant que de la fin de son trajet, il était donc le seul responsable de ses déplacements. Tout autrement, le flâneur contemporain, dans un grand centre commercial, métaphore de la civilisation occidentale, semble piégé dans un système qui conditionne ses mouvements : « [...] les déplacements se font désormais uniquement par le biais d'escaliers roulants et d'ascenseurs, et la perte d'orientation est constante, car ces lieux se caractérisent par le fait qu'ils sont identiques en tout point⁴ ». Par conséquent, les individus parcourent un labyrinthe qui leur donne l'impression de se mouvoir librement, alors qu'ils sont désorientés et dépayés.

Le poème « Je m'explique mal mon amour » joue sur le contraste entre le titre, qui arbore le pronom personnel « je », et le texte traversé par le « tu », sorte d'hypostase et de distanciation émotionnelle. À la suite d'une réflexion profonde sur le sens de l'amour, un tercet clôt le poème de manière marquante :

1. Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 130.

2. Giovanni Fornero, « Postmoderno e filosofia », Nicola Abagnano (dir.), *Storia della filosofia. La filosofia contemporanea*, Milan, UTET, 2012, p. 3-47.

3. Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1992, 460 p.

4. Romano Luperini (dir.), *Lezioni sul postmoderno. Architettura, pittura, letteratura: Eco, Volponi, Malerba, Consolo*, Palerme, Palumbo Editore, 1997, p. 18. Je traduis.

[...]
 tu ne sais plus où aller
 s'il n'y a pas plus loin qu'ailleurs
 tu restes. (40)

Les vers, à la syntaxe régulière, butent sur la répétition de l'occlusive bilabiale *p* et s'étirent dans le rejet « tu restes » accentué par le blanc typographique. Le constat de non-savoir, attribuable à un état de désarroi amoureux, transcende les frontières du poème, renvoyant à un *modus vivendi* du poète. Car le non-savoir ne constitue pas la négation du savoir, mais il est bel et bien sa forme la plus élaborée. Dans des moments circonstanciels précis, le choix de rester ou de partir devient secondaire pour le « je » lyrique. Ce qui l'âme réside dans l'attention portée à l'immanence : guidé par une curiosité audacieuse et doté d'une acuité perceptive remarquable, il accueille l'instant sans réserve. Cet instant revêt une fonction de rappel : les objets banals⁵ (foisonnants dans la poésie autant que dans les collages de François Hébert) invitent le sujet à plonger dans la contingence. C'est dans l'ordinaire du moment, saisi dans toute son intensité et ses facettes, que se vit le bonheur à petite échelle. En effet, dans la brièveté de l'existence, il semble que les rituels quotidiens ainsi que les objets communs acquièrent une grande valeur et qu'ils deviennent constitutifs d'un art de vivre reposant sur des libertés à la fois relatives et empiriques. Et le recours à ces libertés interstitielles fait contrepoids à une existence, par moments, mélancolique. Telle est la fonction réparatrice du poème « La petite maison dans le tableau » :

quand j'ai les idées noires
 je vais au salon
 voir mon tableau de la petite maison
 du peintre de la Montée Saint-Michel
 pas une gloire mais du baume au cœur
 [...]⁶. (46)

Le nom du peintre Jean-Paul Pépin n'est dévoilé que dans les notes finales, puisque toute l'attention est dirigée vers cette maison, plongée

5. Entendu non pas dans le sens de *conventionnel* ou d'*insignifiant*, mais plutôt dans le sens de ce qui est commun aux êtres humains.

6. Il s'agit du peintre Jean-Paul Pépin (1897-1983) qui était le doyen du groupe de la Montée de Saint-Michel, composé de jeunes artistes qui empruntaient ce chemin pour aller à leur lieu de prédilection, le Domaine Saint-Sulpice, au nord de Montréal.

dans un paysage suave aux arbres touffus, qui « adoucit la mort dans l'âme » (46). Sans circonlocution ni déguisement pronominal, le « je » embrasse son état émotionnel et, par le simple geste de se mouvoir (« je vais au salon »), s'octroie un moment de répit face à la mort, un thème omniprésent dans l'œuvre de François Hébert ; cette mort, longuement méditée et fortement imbriquée à la vie.

Il arrive que le rappel à la contingence se manifeste par le caractère espiègle et ludique du sujet poétique, créant des instants d'une légèreté contagieuse, comme dans le poème « Au sujet de la poésie sonore » :

pfwuitt fait l'oiseau
 que regarde mon chat par la fenêtre
 Kurt Schwitters est son nom
 un M sourd on entend
 il y aurait de l'électricité
 dans l'R
 Kurt Schwitters n'a pas l'R de s'en f'R
fr fr ronronne
fr fr redonne
 le climat D G n'R
kr aaa AA a
kkk
k
kk
 l'eau rage [...]. (71)

La situation anodine de départ montre l'oiseau guetté par le chat au nom fantomatique, qui correspond à celui de Kurt Schwitters, peintre, sculpteur et poète allemand, incarnant l'esprit individualiste de Dada. Toutefois, la scène se transforme rapidement et prend des traits nouveaux, notamment grâce à un jeu habile d'expérimentation langagière et phonétique : les onomatopées, les homophonies, les paronymies et les renvois sonores s'imbriquent dans le cadre d'un véritable rébus. En outre, la référence au dadaïsme, clin d'œil au lecteur sémiotique selon la définition d'Umberto Eco⁷, évoque les intentions iconoclastes de ce

7. Selon Umberto Eco, il existe deux sortes de lecteur modèle : le lecteur sémantique, qui comprend l'œuvre mais sans saisir toutes ses références, et le lecteur sémiotique (appelé aussi esthétique ou critique), qui possède une connaissance plus approfondie et qui perçoit les références intertextuelles ainsi que les mécanismes sous-jacents de l'œuvre. Umberto Eco, « Ironia intertestuale e livelli di lettura », *Sulla letteratura*, Milan, Tascabili Bompiani, 2003, p. 227-252.

mouvement, qui prônait les vertus tant de la spontanéité que de la joie de vivre et qui s'amusait à déconstruire le langage. Par le sourire et les espiègleries, le poète cultive l'esprit d'enfance, cette propension à garder vivants l'allégresse et l'empressement, dans un élan vital où le « même » recèle le merveilleux. C'est un poète-enfant qui, aux côtés de Chagall, Pollock, Riopelle, Marcelle Ferron et Kittie Bruneau, se découvre « en train d'enguirlander le vieux néant/afin que bourdonne le monde » (78). Cette idée d'orner le vide traduit la volonté de célébrer la beauté et la magie du monde, même dans ses aspects les plus sombres.

En d'autres circonstances, le sujet poétique se fait observateur, comme dans « À Paris dans le Treizième », alors qu'il regarde son ami Robert Marteau hésiter longuement à un feu rouge, absorbé dans la quête d'un mot :

[...]
sa main semblant tenir en l'air
la chose à dire
dans la lumière hivernale [...] (76)

Le geste et la parole demeurent suspendus, portés par une synesthésie nostalgique qui immortalise la fugacité de l'instant.

Et puis, au fil du recueil, font irruption des moments saugrenus, comme en témoigne le poème liminaire « Autoportrait » :

[...]
prenant ta douche
grand sujet poétique
tu ne vois plus sous ton bedon
et il te vient des seins pas jolis
de vieux de capucin de ouistiti
de singe hurleur à rebours de l'évolution [...] (86)

La distanciation lyrique, rendue par le pronom « tu », passe ici par une autodérision empreinte de bonhomie affectueuse. On peut rire de soi, comme le sujet nous le montre à maintes reprises, sans oublier pour autant que chaque vie doit être vécue sérieusement, dans un mélange fragile de gravité et de légèreté. L'érudition du poète s'étale jusqu'au devenir-animal, alors qu'il nous fait un petit pied de nez dans le vers : « de vieux de capucin de ouistiti ». Mais, les capucins et les ouistitis représentent deux familles distinctes de primates d'Amérique du Sud : la famille des cébidés, qui comprend les capucins, et la famille des callitrichidae, qui inclut les ouistitis. D'ailleurs, ces derniers portent ce

nom vernaculaire, probablement en raison de leurs cris. La situation exposée gagne en loufoquerie lorsque l'on sait que le ouistiti est un primate arboricole de petite taille, semblable à un écureuil, muni d'une longue queue et se déplaçant de manière rapide et saccadée. Rien à voir avec les gestes lents et mesurés du grand sujet poétique dans sa douche. De temps à autre, « [d]ans le long feu de l'instant » (86), se tissent de courts moments de moquerie contagieuse, qui nous font sourire avec connivence. Par exemple, le dernier tercet de « Cinéma maison » suscite le rire grâce au contraste adjectival « lascif/flasque », renforcé par une comparaison comique et réaliste : qui n'a jamais fait l'expérience de la perte de tonus d'un sous-vêtement ?

[...]
 m'étire dans mon pouf
 lascif et flasque ainsi qu'un élastique
 de vieux caleçon. (17)

Dans d'autres circonstances, les instants saisis révèlent de vastes horizons géographiques parcourus par le sujet : West Harwich (12), Los Angeles (18), le Sahara et l'Australie (19), Badakhchan (Afghanistan, 20), Goa (24), Beijing (25), Ouarzazate (la porte du désert du Sahara, 26), l'Université Korea (Séoul, 27), le Costa Rica (28), « Quelque part dans le Sud » (30), Insadong (quartier traditionnel de Séoul, 38), la *Louiziane* (66), « Dans l'atelier » (72), dans un cimetière en Corée (75), Paris (76), « Sur la 132 » (77), Capodimonte (80), « Au cimetière Notre-Dame-des-Neiges » (81), Amalfi (84).

Ces instants foisonnent également de détails hétérogènes, d'accumulations déroutantes susceptibles de décroquer les catégories conceptuelles, voire de briser les conventions. De cette manière, le poète nous exhorte à le suivre dans ses pérégrinations et à explorer un ailleurs qui, par un jeu subtil de rebondissements, tend à déjouer le connu. Ceci se manifeste, par exemple, dans « Recherche du for intérieur », dont le titre suggère un certain dévoilement intime. En réalité, la structure averbale, se déployant ici dans une suite d'accumulations hétéroclites, semble indiquer le contraire.

vue imprenable
 carton de sans-abri
 poisson d'avril
 Bible dans un tiroir d'hôtel
webcam

auberge espagnole
 fuite dans les pensées
 château de cartes
 biscuit chinois. (13)

La synesthésie du premier vers, devenue un cliché linguistique, sollicite l'imagination grâce à l'évocation d'un point de vue privilégié permettant de mieux voir. Cependant, l'horizon d'attente est prestement déjoué par le deuxième vers, qui constitue une chute rhétorique. Ainsi, par le biais d'un effet photographique, la vastitude du point de vue se ferme sur un gros plan montrant l'exiguïté de l'indigence. Puis, la tonalité grave cède la place à une tonalité humoristique, voire ironique, dans le troisième vers où campe un poisson d'avril, suivi par l'évocation d'un monde métaphysique, dont le symbole est relégué dans un lieu de passage, notamment dans un tiroir. Au cinquième vers, la perspective s'ouvre à nouveau par l'entremise de la *webcam* qui, diffusant les images en temps réel, alimente l'illusion très contemporaine du don d'ubiquité. Mais alors, ce for intérieur correspondrait-il à une sorte d'auberge espagnole, c'est-à-dire à un endroit où l'on trouve de tout, ou plutôt à un lieu de recueillement de la pensée ? Les deux derniers vers évoquent un château de cartes, rappelant la précarité et la fragilité de l'existence, ainsi qu'un biscuit chinois, allégorie des oracles à bon marché. En effet, grâce à un rebondissement fulgurant des points de vue, l'horizon d'attente est brouillé, et le sujet poétique, averti, nous entraîne dans un jeu de pistes, tissé dans une cohérence inédite. Tout se tient, mais dans la subtilité du presque imperceptible.

Toute exploration, qu'elle soit modeste ou grandiose, requiert des outils heuristiques. Dans le recueil *Où aller*, ainsi que dans l'ensemble de l'œuvre de François Hébert, la langue constitue l'outil par excellence. Il s'agit d'une langue luxuriante, dont la variété des registres et des champs lexicaux peut s'avérer déstabilisante, mais cet effet est recherché par l'auteur dans le but d'en préserver la richesse. Or, l'attention accordée à l'altération de la langue n'est pas un phénomène récent : en 1949, George Orwell, dans son roman dystopique *1984*, envisageait un monde dominé par la novlangue, cet instrument capable de neutraliser la pensée critique. Les paroles conditionnent notre pensée tout autant que notre vision du monde, et comme le philosophe Ludwig Wittgenstein le constatait dans son *Tractatus logico-philosophicus* de 1921 : « Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre

monde⁸. » En d'autres termes, plus on connaît de mots précis, plus la pensée devient articulée et riche en subtilités. Dans sa conférence sur l'exactitude, écrite pour l'Université de Harvard⁹, Italo Calvino notait que la langue était utilisée de manière approximative, désinvolte et négligente. Il diagnostiquait ce phénomène en l'appelant « la peste de la langue ». Devant ce qui se manifestait par une perte de pouvoir cognitif et d'immédiateté, l'écrivain était convaincu que seule la littérature pouvait créer des anticorps contre un tel fléau. Quelques années auparavant, Calvino avait exprimé sa préoccupation quant à l'état général de la langue dans un article publié le 3 février 1965, dans le quotidien *Il Giorno*, intitulé « L'antilingua ». Près de soixante ans se sont écoulés depuis la publication de ce texte ; toutefois, les inquiétudes de Calvino demeurent encore très actuelles. À une époque marquée par l'altération et la déformation de la parole, mises en lumière, entre autres, par l'écrivain et magistrat Gianrico Carofiglio, dans son essai *La Manomissione delle parole*¹⁰, François Hébert s'inscrit dans la lignée des auteurs qui s'engagent fermement dans la défense de la langue. Pourtant, sa démarche ne reflète pas de propos traditionalistes ou passéistes. Bien au contraire, le poète, par le truchement d'un babélisme novateur et érudit, conserve tout en innovant et protège en proposant des solutions linguistiques surprenantes. Non seulement aime-t-il l'inconfort linguistique, mais il provoque ainsi gentiment sa lectrice ou son lecteur. Le recueil *Où aller* recèle des expressions érudites (obombrer et esquif), des mots familiers (pépère, crapahuter, bataclan, gonflette, clopes, bedon), des technicismes (lacs d'hexaèdres, parpaing), un certain nombre de termes médicaux (acrochordons, cotyle en polyéthylène, leucocytes, statines, eczéma), des québécoisismes (poupoune, gougounes, enfarger, nanane, jasette, gricher, chirer, brunante), des mots vieillis (fossoir),

8. Je cite de mémoire.

9. En 1984, Italo Calvino est invité par l'Université de Harvard à tenir un cycle de six leçons sur un sujet de son choix. Le thème choisi porte sur le prochain millénaire et la manière de l'appréhender. Il décide ainsi de proposer six mots-clés, chacun lié à une valeur littéraire fondamentale à intégrer dans le nouveau siècle : la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité, la multiplicité et la consistance, cette dernière inachevée. Calvino, toutefois, meurt peu de temps avant son départ. La première édition de l'ouvrage est publiée en 1988 en anglais (*Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge, Harvard University Press, 1988) puis, la même année, en italien sous le titre *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (Milan, Garzanti, 1988). En 1992, Gallimard publie les *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (coll. « Folio »).

10. Gianrico Carofiglio, *La Manomissione delle parole*, Milan, Rizzoli, 2010.

des noms spécifiques de la faune et de la flore (makaire, quiscales, quetzal, aigrette, zébu, arganiers, ginkos, bougainvillées, azalées), et des expressions en différentes langues : latin, anglais, espagnol, japonais, italien et islandais. Sans oublier les néologismes, souvent intégrés dans les paronymes (« j'écrivais aussi j'écrevissais » et « boftimistes ») et les onomatopées (*fr fr onronne/fr fr edonne*, owa owa owé)¹¹. Ces éléments coexistent parfois au sein du même texte, comme le montre « Autoportrait », où les termes familiers « bedon » et « ouistiti » côtoient des mots savants : la buée dans la glace « obombre/les banquises de l'âge » (86). La dichotomie entre le registre soutenu et le registre familier s'estompe, ce qui corrobore le constat dressé par Romano Luperini, lorsqu'il analyse les formes du pastiche au sein de la littérature postmoderne. Selon le critique littéraire, « [l]e *pastiche* présuppose donc la fin des contradictions, l'utilisation neutre et indifférenciée des langages les plus divers¹² ». En d'autres termes, les différents langages sont à la fois recyclés et réutilisés sans friction entre le haut et le bas. Sans l'ombre d'un doute, le recueil *Où aller* constitue l'un des exemples les plus frappants de ce type de pastiche. On peut douter qu'une telle absence de hiérarchisation soit présente dans les écritures de la modernité, si l'on pense, par exemple, aux romans de Carlo Emilio Gadda, où les différents langages étaient mis en conflit les uns avec les autres.

Dans *Où aller*, l'imbrication des registres linguistiques va de pair avec une autre forme d'imbrication où coexistent différentes époques, diverses disciplines et une multitude de quasi-personnages aux origines variées. Le sujet poétique glisse dans ses vers des traits des artistes qu'il admire, sans hésiter à passer du classicisme pictural au surréalisme, du cubisme au paysagisme. Les peintres Vincent Van Gogh, Jean-Paul Pépin, Nicolas Poussin, René Magritte, Piet Mondrian, Marc-Aurèle

11. Ce ne sont que quelques exemples. Mots érudits : obombrer (86), esquif (45). Mots familiers : pépère (9), crapahuter (14), bataclan (20), gonflette (59), clopes (77), bedon (86). Technicismes : lacis d'hexaèdre (24), parpaing (30). Mots médicaux : acrochordons (9), cotyle en polyéthylène (14), leucocytes (53), statines (83), eczéma (24). Québécoïsmes : poupoune (17), gougounes (30), enfarger (43), nanane et jasette (59), gricher et chirer (66), brunante (70). Mots vieillis : fossoir (52). Noms spécifiques de la faune et de la flore : makaire (23), quiscales et quetzal (28), aigrette et zébu (30), arganiers (26), ginkos (27), bougainvillées (30), azalées (56). Néologismes : j'écrivais aussi j'écrevissais, (10), boftimistes (59). Onomatopées : *fr fr onronne/fr fr edonne* (71), owa owa owé (77).

12. Romano Luperini (dir.), *Lezioni sul postmoderno. Architettura, pittura, letteratura: Eco, Volponi, Malerba, Consolo*, p. 22. Ici, il se réfère à l'ouvrage de Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Je traduis.

Fortin, Marc Chagall, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Marcelle Ferron, Kittie Bruneau, Fernando Botero, Jean Arp, Salvador Dalí, Andy Warhol, Michelangelo Pistoletto, Robert Rauschenberg, Lorenzo Lotto, sont évoqués au fil du recueil et partagent l'espace poétique avec des écrivaines et écrivains comme Sylvia Plath, Robert Marteau, Albert Lozeau, Li Bai, Paul-Marie Lapointe, Charles Baudelaire, Lu You, Jean-Pierre Issenhuth, Wislawa Szymborska, Roland Giguère, Ku Sang et Evelyn Waugh. Au premier empereur de Chine, Ying Zheng, est dédié un poème entier (32), comme d'ailleurs au personnage mythologique Pélops (14), à monsieur Ratan N. Tata, le patron du conglomérat indien Tata (24), aux poètes chinois Li Bai (29) et Lu You (37), à sa compagne (38), au peintre Marc-Aurèle Fortin (51), à Gérald Godin (59), à la pionnière de la chanson cadienne Cléoma Breaux (66), à Wislawa Szymborska (68), à Roland Giguère (70), au professeur et traducteur coréen Han Daekyun (75), à sa mère (81) et à son père (83). Bien que cet ensemble de références puisse paraître accessoire, il s'avère déterminant pour saisir la vastitude de l'encyclopédie du poète ainsi que sa capacité à créer des associations surprenantes. En fait, il mélange savamment la culture érudite à la culture populaire, et cette combinaison subtile, parfois absconse, d'éléments hétérogènes constitue un défi pour la lectrice ou le lecteur moins avertis. Divers éléments de la culture populaire parsèment le recueil : les « Nike des *people* » (18), les romans policiers de Suzanne Collins, de Michael Connelly (23) et de James Hadley Chase (45), le film *La Guerre des étoiles* (23), les grands classiques du cinéma (*Lawrence d'Arabie*, *Ben-Hur*, *Cléopâtre*, *Gone with the Wind*, *À bout de souffle*, *Mulholland Drive*, 17), les chansons d'Elvis Presley (12) et de Britney Spears (62), les *news*, les *quiz*, les *soaps* (16), et le classique italien « Volare » de Domenico Modugno (84-85). Une telle combinaison a été analysée par Alfonso Berardinelli dans *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*. Dans cet ouvrage, le critique éclaire les principales caractéristiques de la littérature postmoderne, qu'il résume de la manière suivante :

Pluralité, expansion, polyvalence, mélange du haut et du bas, de la culture « érudite » et de la culture « de consommation », imbrication ironique de la tonalité académique et du matériel mass médiatique (ou vice-versa, de la tonalité irrévérencieuse et des thèmes traditionnellement « profonds »)¹³.

13. Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 20. Je traduis.

Comme nous avons pu l'observer, ces particularités confèrent au recueil *Où aller* une singularité indéniable. Berardinelli s'inscrit au sein d'un groupe de spécialistes qui ont engagé de profondes réflexions sur la nature de la littérature postmoderne. Même si cet ensemble de théories est sujet à discussions, le postmoderne se révélant l'un des phénomènes culturels les plus débattus, il faut bien admettre l'existence de certaines marques littéraires qui ont émergé dans la littérature occidentale au tournant des années 1970. De surcroît, l'attitude qu'adopte Alfonso Berardinelli à l'égard des échanges sur le postmoderne est teintée d'une subtile ironie ; une ironie que l'on décèle chez Umberto Eco lorsqu'il s'exprime sur la tendance de la critique à conférer des caractéristiques postmodernes à son œuvre : « Bien que je ne sache pas encore exactement ce qu'est le postmoderne, je dois admettre que les caractéristiques susmentionnées [métanarrativité, dialogisme, *double coding* et ironie intertextuelle] sont présentes dans mes romans¹⁴. »

Une dimension profondément postmoderne rapproche François Hébert d'Umberto Eco : c'est la relation que les deux auteurs entretiennent avec le passé, qu'ils réinterrogent et revisitent. Le poème « Pauvre Pélops » en est un exemple frappant :

un jour Arès mangea l'épaule de Pélops
 les dieux la remplacèrent par une prothèse d'ivoire
 on t'implante aujourd'hui une hanche en titane
 tête fémorale en céramique
 cotyle en polyéthylène
 et comme un éléphant
 tu crapahutes dans la porcelaine de la vie
 livresque imaginaire
 mythologique
 fast food des dieux
 pauvre Pélops
 venu de l'Orient fastueux
 on eut besoin de l'os de son épaule
 pour s'emparer de Troie
 dans un naufrage en revenant on perdit l'os
 qu'un marin repêcha
 devenu pion
 dans le jeu de Trivial Pursuit. (14)

14. Umberto Eco, « Ironia intertestuale e livelli di lettura », p. 227. Je traduis.

Le poème débute par deux vers au registre savant et au contenu assez énigmatique. Il faut connaître la mythologie grecque pour comprendre que le sujet poétique, dès le début, nous fait un clin d'œil. En effet, Pélops, le fondateur de la généalogie des Atrides, est tué par son père, Tantale, qui le fait bouillir dans un grand chaudron afin de le servir en nourriture aux dieux et déesses de l'Olympe. Mais les divinités ne se laissent pas tromper et reconnaissent la nature humaine de la chair, sauf Déméter ou Thétis (ici, les sources divergent) qui en avale un morceau. Tantale subit le châtement éternel, et Pélops, son fils unique, est ramené à la vie. Cependant, les dieux doivent lui façonner une épaule en ivoire en raison du morceau manquant. L'ombre de Pélops continue à planer sur l'histoire pendant l'interminable guerre de Troie : les Atrides, afin de conquérir la ville, doivent récupérer, selon une prophétie, l'arc d'Hercule et les os de Pélops. Souvent, la mythologie raconte des histoires aux traits terrifiants, comme en ce cas où s'entremêlent le filicide, le cannibalisme et la double trahison suivie du châtement éternel. Toutefois, dans la relecture que fait de ce mythe le poète, c'est Arès qui mange l'épaule de Pélops et non Déméter ou Thésis. Arès, fils de Zeus et d'Héra, est le dieu de la violence et de la guerre. Comment ne pas saisir la pertinence et l'actualité de cette référence, alors que les statistiques montrent une augmentation de 40 % des conflits mondiaux au cours de ces dernières années ? Par une ellipse temporelle et dans la continuité thématique, la deuxième strophe nous ramène au présent, notamment aux implants hypertechnologiques, dont la description prend forme à l'aide d'un langage médical. Mais, par le biais d'un renversement stylistique, la troisième strophe présente un « tu » maladroit qui crapahute : ainsi se manifeste l'emploi d'un verbe du registre familier associé, par contraste, à une métaphore filée qui s'étend sur les trois vers suivants, dont le dernier renvoie, par une variation ultérieure de registre (« fast food »), à l'insignifiance de la vie. Le rappel à la mythologie ancienne traverse la quatrième et la cinquième strophes, tandis que la dernière révèle un épilogue humoristique. On rit débonnairement, sans toutefois oublier le tragique sous-jacent. En effet, dans le recueil *Où aller*, le sacré et le profane, le tragique et le risible s'entrelacent dans un réseau subtil et complexe de références, de renvois, de déstructurations et de reconstitutions, tant de la petite que de la grande histoire. Ce phénomène constitue une caractéristique fondamentale du postmoderne qu'Umberto Eco a su décrire avec acuité :

[...] dans les arts et dans les lettres, alors que c'est la modernité qui a procédé, jusqu'au geste extrême de toutes les avant-gardes, à la destruction de l'héritage du passé, le postmoderne revisite le passé avec fougue et passion, avec ironie, bien sûr, mais aussi avec joie et beaucoup d'affection¹⁵.

Dans *Où aller*, le sujet poétique adopte une telle approche : conscient que le passé ne peut pas être détruit, car sa destruction amènerait au silence, il décide de le revisiter avec ironie et d'une manière résolument non innocente. Pour mieux comprendre ce procédé, il est pertinent de se tourner vers les apostilles au roman *Le Nom de la rose*, où Umberto Eco s'appuie sur l'exemple de l'écrivaine Liala, qui figure parmi les autrices et auteurs de romans d'amour les plus célèbres de la littérature italienne du xx^e siècle. Il établit une comparaison entre la relation que le postmoderne entretient avec le passé et le comportement d'un homme qui aime une femme très cultivée. Cet homme est pleinement conscient qu'il ne pourra jamais lui dire : « je t'aime désespérément », car cette phrase a souvent été écrite par Liala. Toutefois, une solution se dessine. Il pourra lui avouer : « Comme dirait Liala je t'aime désespérément. » Selon Eco, « [à] ce point, ayant évité la fausse innocence, ayant fait comprendre qu'on ne peut plus parler innocemment, il aura néanmoins dit à la femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime, mais qu'il l'aime à l'âge de l'innocence perdue¹⁶ ». Aimer à l'âge de l'innocence perdue, c'est en effet reconnaître les défis que le passé nous présente et les relever suivant le jeu fin et paisible de l'ironie. Et à ce jeu, le poète se livre avec habileté et bravoure, en nous encourageant à y prendre part.



Où aller se déploie en une mosaïque foisonnante, offrant une multitude de perspectives. La suggestion vers des ailleurs inattendus, l'attention minutieuse accordée à l'instant présent, l'habileté à cultiver des libertés tissées dans la subtilité du presque invisible, le rebondissement fulgurant des points de vue, la capacité d'habiter l'inattendu, l'imbrication de diverses disciplines et époques, ainsi que l'usage de l'ironie, ne sont que quelques-uns des traits saillants de ce recueil. L'ensemble repose sur un pastiche linguistique vertueux qui, dépourvu de toute hiérarchisation

15. Umberto Eco, « Ma che cos'è questo postmoderno? », *La Bustina di Minerva*, Milan, Bompiani, 2000, p. 277-278. Je traduis.

16. Umberto Eco, « Postille a *Il Nome della rosa* », *Il Nome della rosa*, Milan, La nave di Teseo, 2020 [1983], p. 581-617 et p. 611-612. Je traduis.

ou dichotomie entre le registre érudit et le registre populaire, témoigne d'un amour inconditionnel voué à la langue.



BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1664 p.
- Berardinelli, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, 424 p.
- Calvino, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 196 p.
- Carofiglio, Gianrico, *La Manomissione delle parole*, Milan, Rizzoli, 2010, 187 p.
- Eco, Umberto, « Postille a *Il Nome della rosa* », *Il Nome della rosa*, Milan, La nave di Teseo, 2020 [1983], p. 581-617.
- Eco, Umberto, « Ma che cos'è questo postmoderno? », *La Bustina di Minerva*, Milan, Bompiani, 2000, p. 277-278.
- Eco, Umberto, « Ironia intertestuale e livelli di lettura », *Sulla letteratura*, Milan, Tascabili Bompiani, 2003, p. 227-252.
- Fornero, Giovanni, « Postmoderno e filosofia », Nicola Abagnano (dir.), *Storia della filosofia. La filosofia contemporanea*, Milan, UTET, 2012, p. 3-47.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1992, 460 p.
- Luperini, Romano (dir.), *Lezioni sul postmoderno. Architettura, pittura, letteratura: Eco, Volponi, Malerba, Consolo*, Palerme, Palumbo Editore, 1997, 106 p.

Un poète sachant chasser

Antoine Boislair

Collège Jean-de-Brébeuf

J'ai commencé des poèmes.
Poèmes de chasse.
Pléonasme.

Pour orienter les flèches

Il m'avait parlé de l'insaisissabilité des bêtes et de cette vertu suprême : la patience. Il m'avait raconté sa vie de photographe animalier et détaillé les techniques de l'affût. C'était un art fragile et raffiné consistant à se camoufler dans la nature pour attendre une bête dont rien ne garantissait la venue.

Sylvain Tesson, *La Panthère des neiges*

L'art de l'affût tel que Sylvain Tesson le définit dans son très beau roman, dont je cite ici les premières lignes qui évoquent sa rencontre avec le photographe Vincent Munier, comporte une dimension spirituelle et incite à la réflexion philosophique : à la fin de son périple au Tibet, alors qu'il imagine la déception qu'il aurait éprouvée s'il n'avait pas aperçu la mythique panthère, pour laquelle il a affronté de dures épreuves, l'aventurier imprégné de taoïsme et de bouddhisme voit dans l'attente l'occasion de développer une certaine sagesse, d'apprendre à gérer ses échecs et, surtout, de mieux observer son environnement. La dernière page fait écho aux propos du début :

J'avais appris que la patience était une vertu suprême, la plus élégante et la plus oubliée. Elle aidait à aimer le monde avant de prétendre le transformer. Elle invitait à s'asseoir devant la scène, à jouir du spectacle, fût-il un frémissement de feuille. La patience était la révérence de l'homme à ce qui était donné¹.

1. Sylvain Tesson, *La Panthère des neiges*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021, p. 181.

Il y a dans le carnet de François Hébert intitulé *Pour orienter les flèches* de nombreuses pages qui traitent de la chasse à l'arc, de l'aspect sacré que cet exercice revêt aux yeux du poète, mais aussi des longues heures d'attente qu'il peut nécessiter. La « cache » de François Hébert, sa petite cabane perchée dans un arbre, ne partage évidemment pas la même finalité que l'affût de Tesson – le premier souhaite abattre un orignal, alors que le second ambitionne d'observer un animal en voie d'extinction –, mais dans les deux cas l'attente d'une « apparition » (c'est le terme que l'auteur français emploie) constitue un prétexte pour « jouir du spectacle » de la nature. Le chasseur et l'observateur d'animaux, pour peu qu'ils soient dotés d'une conscience poétique, profitent des moments d'attente pour aiguïser leur regard sur le monde, pour parfaire leur sensibilité esthétique :

Dans mon arbre.

Vu un pic flamboyant voler de faite en faite dans la futaie, tendre la corde de son vol d'épinette en épinette comme une guirlande de Rimbaud et la baliser de cris répétés comme les grains d'un chapelet sonore.

Cela fut. (POF: 137)

« Cela fut », en effet, comme si la forêt en elle-même, comme si ce qu'elle donnait à voir et à entendre, tenait lieu d'événement, de spectacle. La chasse à l'orignal et la patience qu'elle implique ont permis à François Hébert d'affiner son regard sur la nature et, comme j'aimerais le montrer dans les prochaines lignes, d'accomplir une activité mythique, profondément ancrée dans l'inconscient collectif. Dans *Pour orienter les flèches* et quelques poèmes rédigés à partir des années 2000, la chasse relève du rituel, du spirituel. En elle sommeillent tous les enchantements :

Je m'étais assoupi un instant dans ma cache et c'est alors que l'animal fabuleux déboucha dans mon songe comme un éclair noir, exactement.

Que signifie le fait de voir un chevreuil fantastique ?

Si j'essaie de décrire précisément le rêve, extrêmement fugace, il m'échappe par le début et par la fin, et par le décor également, mais j'ai bel et bien vu, comme en gros plan, venir en bondissant vers moi l'étrange cervidé [...]. (211)

Si « l'animal fabuleux » peut apparaître en songe, s'il vient nous porter un « occulte message » (211), comme il le précise, c'est parce que son fantôme hante notre imaginaire mythologique. Sous la plume de François

Hébert, la chasse transcende le simple exploit sportif et nous situe sur les terrains du poème, du rêve, du fantastique. Elle offre l'occasion de rétablir un contact plus direct avec la nature et avec la mort, mais aussi de faire l'expérience du sacré à l'extérieur du cadre religieux.



Une confession, tout d'abord : quand François Hébert m'a fait part pour la première fois de sa passion pour la chasse à l'original, je n'ai pu m'empêcher d'esquisser un sourire. J'imaginai mal mon ancien professeur de littérature québécoise – Montréalais dans l'âme et poète de surcroît – s'aventurer dans la forêt, un carquois à l'épaule, en quête de gibier. Un visage m'était alors venu à l'esprit : celui de Stéphane-Albert Boulais, le poète intellectuel du film de Pierre Perrault, *La Bête lumineuse*, dont l'inexpérience et la sensibilité font l'objet de moqueries auprès des autres personnages en quête de virilité. Il faut dire que la tendance de François Hébert à verser dans l'autodérision, particulièrement manifeste dans *Pour orienter les flèches*, ne faisait rien pour donner du sérieux à son entreprise. Dans sa forêt des Cantons-de-l'Est, animé par l'espoir de voir apparaître Godot, il s'est présenté délibérément comme un amateur, comme un chasseur du dimanche : « j'ai mal préparé ma cache et c'est moi qui suis repéré, là-haut, dans mon mirador, aussi loufoque aux yeux des cervidés qu'un Dupont » (136). Et plus loin : « combien d'heures ai-je passées dans mon cèdre, à attendre ? Assez pour que la famille et les amis commencent à se moquer sérieusement de moi » (185).

Qu'il soit teinté d'amateurisme ou non, ce rapport à la chasse mérite d'être envisagé sérieusement, en ce sens où il donne accès à quelque chose de fondamental dans l'œuvre poétique qui nous intéresse. Les propos sur cette activité mettent en lumière une opposition de nature dialectique qui loge au cœur de l'œuvre : celle entre le sacré et le profane. « Dialectique » parce que le sacré ne se révèle qu'à l'aide du profane et parce que le profane, à l'inverse, ne trouve un sens qu'à partir du sacré.

Que l'écriture de François Hébert orchestre des rencontres entre le spirituel et le séculier, plus d'un poème nous le rappelle. Ses recueils ne cessent par ailleurs de révéler la présence du clownesque dans les choses sérieuses et, à l'inverse, de faire voir la gravité des situations ou des objets banals. Il en va ainsi de la mort, souvent traitée avec un mélange de désinvolture et de solennité. Sa propre mort, celle de ses

proches, mais aussi celle des animaux qu'il chassait. Je lis sous cet angle ce poème, « Leçon de danse », extrait du recueil *Où aller* :

spectaculaire est la performance du lièvre
venant de recevoir une décharge de plombs
il veut monter au ciel
vite mais
la terre le rattrape
et le voilà sur le dos
le ventre
le flanc
plié
s'étirant
rebondissant
culbutant
dans ses spasmes
vous fixe d'un œil rond
vide et vitreux
caméra de surveillance
opérée par le dieu de la mort chez les lièvres (OA: 60)

À l'aspect saisissant (« spectaculaire ») de l'agonie s'ajoute une dimension comique, qui donne au lièvre une allure d'automate cartésien désarticulé – voire une allure de *cartoon* américain –, mais aussi une profondeur sacrée. Dans la pupille noire de chaque animal clignote la lumière rouge d'une caméra, celle d'un « dieu de la mort », qui forcément nous regarde et – peut-être – nous juge. Mais il y a plus : « rebondissant » théâtralement par terre, le lièvre agonisant obéit à une logique verticale qui l'attire à la fois vers le haut (« il veut monter au ciel ») et vers le bas (« la terre le rattrape »). À sa manière, à la fois grotesque (bas) et sublime (haut), le lièvre fait écho à l'écriture poétique de François Hébert, qui recourt elle aussi à différents registres, devient parfois très prosaïque avant de revenir – souvent dans un seul et même poème – à des thèmes plus philosophiques ou existentiels. Relisant ses recueils de poèmes et ses essais, je constate à ce sujet que les traits caricaturaux de certains animaux, avec lesquels il établit pourtant une relation profonde, jamais superficielle, sont souvent mis en lumière. « La gélinotte huppée marche comme une dame d'Outremont » (POF: 85), remarque par exemple le poète du haut de sa cabane de chasseur.

Il est par ailleurs difficile de passer sous silence la disposition des vers qui, dans ce poème, évoquent à leur façon la danse macabre du lièvre. Proche de l'oralité, la poésie de François Hébert n'en demeure

pas moins visuelle, ou du moins écrite pour être lue en silence. Les vers décalés et les blancs typographiques donnent ici à voir les « spasmes » de l'animal expirant, ses étirements et ses culbutes. Derrière la légèreté du style à l'œuvre se cache une attention particulière à la versification, au rythme et aux pauses que la langue et la pensée imposent au poème. « La poésie est l'amour d'une virgule, écrit-il, le silence y brasse d'incommensurables affaires » (22). À plusieurs égards, ce travail sur la forme – cette conscience de la forme qui, il importe de le préciser, n'a rien de « formaliste » – permet de maintenir un équilibre admirable entre le signifiant et le signifié.



Aussi « humaine » soit-elle, la chasse a un prix : elle pèse dans la balance à l'heure des comptes, suggère l'auteur italien Erri De Luca dans un récit consacré à un braconnier, et nous met en dette envers le « Maître de tout² ». J'explique de cette manière la présence d'une « caméra de surveillance/opérée par le dieu de la mort chez les lièvres ». La chasse éveille un sentiment spirituel, redonne à la nature une aura sacrée.

Mais qu'est-ce que François Hébert entend au juste par « sacré » ? Faut-il voir un « retour du religieux » dans l'insistance qu'il accorde à cette expérience ? Dans *Pour orienter les flèches*, l'écrivain répond en partie à cette question : alors que « le divin serait l'inatteignable [et] caractériserait l'au-delà même[,] le sacré caractériserait les modalités de communication directe ou indirecte avec le divin » (POF: 119). Le sacré est sous cet angle accessible au commun des mortels ; s'il favorise le sentiment religieux, il n'est réservé à aucun initié et – comme toute catégorie de « communication » – peut se manifester en dehors des temples. Le sacré apparaît partout, dans la danse grotesque d'un lièvre criblé de balles ou dans un champignon aperçu au bord d'un sentier. « Dieu est là, pourquoi serait-il ailleurs ? » (145), se demande le chasseur au sujet d'une psallote sylvestre croisée sur son chemin.

Ainsi la chasse, considérée comme une « modalité de communication » avec le « divin » – ce à quoi renvoie l'ingénieuse image de « la caméra de surveillance » –, restitue le caractère sacré de la nature. La

2. Lire à ce sujet *Le Poids du papillon*, où Erri De Luca raconte l'histoire d'un braconnier vieillissant qui se sent endetté envers la nature, associée au « maître de tout ». Erri De Luca, *Le Poids du papillon*, traduction de Danièle Valin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020, p. 46.

chasse dispose l'esprit à voir ce qui est et, comme je l'ai mentionné précédemment, incite François Hébert à développer son sens de l'observation :

Est-ce la vie, est-ce la mort ?

C'est l'attente. Le bon chasseur sait regarder un champignon pousser. Il l'a d'abord repéré, puis il l'observe. Il ne se passe rien de plus, rien de moins. (145)



Dans une certaine mesure, la chasse force également le poète à maîtriser ses élans lyriques. Il y a bien sûr quelque chose de primitif dans cet exercice qui tient à l'écart la sensiblerie, nécessite d'envisager l'animal sans le prendre en pitié. Je ne voudrais pas suggérer par là que François Hébert a manqué d'empathie envers les animaux – bien au contraire, je reviendrai d'ailleurs bientôt sur ce sujet –, mais plutôt qu'il a fait de cet acte – lancer une flèche dans le corps d'une bête frémissante – quelque chose de « naturel », quelque chose d'anthropologiquement universel qui n'a rien à voir avec la cruauté envers les animaux que perpétue notre mode de consommation et notre relation aseptisée avec l'animalité, que symbolisent au premier rang les usines d'abattage grâce auxquelles nous dégustons nos tranches de jambon en toute impunité. De ce point de vue, vers et proses se répondent puisque des paragraphes de *Pour orienter les flèches* nous ramènent à plusieurs poèmes. On lit par exemple ceci au détour d'une page de son carnet :

La plupart des gens croient que les chasseurs sont des tueurs, des sanguinaires, des primates.

Un poil les rebute, leur rappelle leur animalité, leur nature, la mort à l'œuvre.

Ils vont se chercher des ailes de poulet au frigo.

Pour oublier qu'ils sont déjà morts.

Leur appartement est climatisé comme la morgue. (86)

Une éthique de la chasse se dessine dans ce passage, en ce sens où la mort de l'animal – sa mort sacrificielle de même que sa mort « pratique », puisque le poète nous explique ailleurs qu'il recourt à un boucher pour équarrir sa viande – paraît moins cruelle et, surtout, plus authentique,

lorsqu'elle échappe à l'abattage industriel. La chasse établit un rapport avec la mort que notre société tend à étouffer, à refouler ; elle permet de renouer « sainement » avec quelque chose de pulsionnel. J'emploie cet adverbe (« sainement ») parce qu'aux dires du poète les pulsions de mort refoulées finissent toujours par s'exprimer d'une manière ou d'une autre. Si *Pour orienter les flèches* est sous-titré « Notes sur la guerre, la langue et la forêt », c'est parce qu'au début des années 2000 l'empire américain réagit par la bouche de ses canons aux attentats du 11 septembre. Des passages de ce livre montrent en effet comment la folie meurtrière d'Al-Qaïda répond peut-être davantage à un instinct, à une vendetta qui s'inscrit dans un comportement primitif, mythique, qu'à un acte de guerre. Par sa nature religieuse, cet événement qui a frappé l'imaginaire du poète ne peut être réduit à un phénomène politique. « La chasse mythique revient au galop et dégringole dans la réalité quand des illuminés prennent d'assaut des avions civils » (209).



La chasse réduit la distance qui sépare l'animal de la viande que nous consommons. Il y a quelque chose de lugubre, sans doute, dans tout ce sang qui coule. Une telle activité, envisagée comme un rituel, une cérémonie, n'en est pas moins noble ou légitime. On le constate notamment en découvrant « Cœur chasseur », un poème publié dans *Des conditions s'appliquent* (2019). Je cite ici un extrait :

tire la flèche droit dans la vie
de la bête et ne t'apitoie pas
concentre-toi
jusqu'à l'effondrement de l'animal en toi
dans le bois sale
les genoux dans la boue
éviscère au couteau bien affûté
le poitrail du chevreuil
sectionne l'aorte
et la main dans le sang chaud
empoigne le cœur
arrache-le d'un coup (DCS: 47)

« J'apprends du cerf comment mourir » (POF: 190), écrit ailleurs François Hébert. C'est parce qu'à travers la mort de la bête, c'est un peu nous qui mourons (le poème évoque ainsi « l'effondrement de l'animal en

[soi] »). Le magnifique impératif qu'on trouve au début de cet extrait, l'injonction qui incite à « tire[r] la flèche droit dans la vie », pourrait résumer une part importante du rapport à la chasse à l'œuvre dans plusieurs poèmes. Il s'agit dans ces vers d'affronter le réel et le corps sans effusion lyrique – malgré les effusions de sang – et de s'y confronter pour ainsi dire froidement, en chair et en os. Nous sommes des corps, des organismes, de la viande ; nous sommes ces personnages que Francis Bacon – un peintre auquel le poète a rendu hommage – représente en compagnie de carcasses de bœuf.

Une vision aussi clinique du corps, des viscères, exige un certain courage, ou du moins un certain aplomb, lequel insufflé à l'écriture une énergie singulière. La poésie de François Hébert s'avère résolument lyrique lorsqu'on est attentif à la « musicalité » de ses vers, riches en allitérations et en assonances, mais aussi lorsqu'on remarque dans ses livres l'expression d'une « cruauté », d'un geste cathartique destiné à sublimer les pulsions de mort qui nous habitent. Qui répond à l'appel de la chasse accomplit un geste instinctif, primitif, et assume dès lors les fondements lyriques du poème. C'est dans cette perspective aussi que plusieurs vers semblent écrits spontanément, d'un seul coup – avec la confiance de l'archer qui décoche ses flèches.



Considérant cette animalité qui loge en nous et que plusieurs poèmes mettent en lumière, il n'est pas étonnant de voir l'écrivain développer de l'empathie envers ses propres victimes, envers les bêtes chassées qui, grâce au miroir qu'elles tendent aux êtres humains, offrent aussi quelques leçons de vie. Toujours aux aguets, les animaux enseignent au poète comment demeurer sensible ou attentif au monde qui l'entoure, comment aiguiser son regard sur le monde et accueillir ce que la forêt veut lui dire. Un poème publié dans *Des conditions s'appliquent*, à mes yeux un des recueils les plus achevés, les plus aboutis, parle implicitement de cet enseignement et offre du même coup une belle synthèse de cette « poétique de la chasse » dont j'essaie ici de tracer les contours. Le poème s'intitule « Panique » et a été écrit vraisemblablement durant ces années où, du haut de sa « cache », l'écrivain anticipait sa rencontre avec la bête comme on prévoit un face-à-face avec soi-même. Nulle part ailleurs la chasse, les aptitudes et les qualités qu'elle exige n'évoquent aussi bien l'écriture poétique :

le poème tend l'oreille à l'aurore
suit le sentier du cerf
cependant qu'au loin
tout dort

erre cherche
le pas lent les pauses
le respir cadencé

le chasseur baisse la tête
la relève
regarde sous la branche basse du sapin
par-dessus
par-dessous

il a le cou moins long
et l'œil moins rond que l'animal
l'oreille moins parabolique
que le poème

ni la crécelle du petit écureuil roux
ni le cri grinçant du geai bleu
ne distraient le cerf des signes
de ta présence

s'il s'enfuit dans un cri rauque
craché sismique
pour t'avoir deviné dans les parages
tu es bien placé pour le comprendre
dans son poème à lui

bondissant dans un tapage de craquements
ses pattes battent et fracassent les fardoques
lacèrent les fougères
et sa queue allume de-ci de-là
de duveteux éclairs (DCS: 45-46)

On reconnaît dans ces vers la sensibilité à la sonorité des mots, à la part acoustique du signe linguistique qui, comme je l'ai mentionné, oriente le rapport que François Hébert entretient avec la langue. Le poème, en effet «suit le sentier du cerf»; il traque la bête avec «le pas lent les pauses/le respir cadencé». L'écrivain qui «tend l'oreille à l'aurore» peut être envisagé par ailleurs comme l'équivalent du «chasseur [qui] baisse la tête», même si la quatrième strophe nous apprend que le chasseur possède une «oreille moins parabolique/que le poème». C'est parce que le poème implique une forme d'acuité particulière («la poésie est le sixième sens/que les dieux magnanimes confèrent/aux parfaits

idiots³ » (SA: 61)) et permet, selon l'expression consacrée, de « rendre visible l'invisible ». Quant au chasseur, considéré comme un symbole métonymique de l'être humain, il semble inadapté à la forêt ; il est peu subtil (rien ne distrait le « cerf des signes/de [notre] présence ») et appartient à un autre univers. Sous la plume de François Hébert, chacun vit dans son poème à soi, dans sa manière d'appréhender les phénomènes sensibles, les frémissements de l'aurore, les cris rauques et les « tapage[s] de craquements ».

Il reste que le chasseur, avec l'attention qu'il accorde à la nature, devient une allégorie du poète et que le poète, avec son sixième sens, constitue un alter ego de l'original qui perçoit l'imperceptible ou, comme le suggère Rimbaud dans son « Bateau ivre », qui voit ce que nul autre n'a vu.

Écrire un poème, chasser l'original : avancer tranquillement dans une forêt, marcher « le pas lent les pauses/le respir cadencé ». Renouer avec le mythe qui sommeille en nous. Partir à la rencontre de soi-même, à l'instar des chevaliers de Marie de France qui s'égarent dans un espace enchanté ou à l'image d'Actéon qui, un arc à la main, croise le regard courroucé d'Artémis.

Écrire un poème, chasser : partir à la recherche de soi-même et se métamorphoser en animal. Devenir sa propre proie.



BIBLIOGRAPHIE

De Luca, Erri, *Le Poids du papillon*, traduction de Danièle Valin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020, 96 p.

Tesson, Sylvain, *La Panthère des neiges*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021, 240 p.

3. François Hébert, « Secret partagé ».



François Hébert dans sa cache à Barnston-Ouest, 2016.

Crédit photo: Nathalie Watteyne.

Poète à l'affût

Emmanuelle Brault

Écrivaine

Quand nos corps quitteront tous deux notre âme claire,
On mettra sur la fosse une brique de terre,
Puis, pour faire une brique à quelque autre tombeau,
Ensemble on moulera l'une et l'autre poussière.

Omar Khayam¹

Serait-ce parce que nous sommes tous semblables, poussière de passage, et qu'entre la naissance et la mort notre faculté de conscience est précisément celle qui nous divise, que nous ne parvenons pas à connaître la paix dans sa plénitude? Cinglante ironie. Au lieu de revendiquer nos différences individualistes, si nous acceptions de construire notre liberté d'être et de penser à partir de ce qui nous unit: notre monde, celui auquel nous sommes censés appartenir, non celui que nous prétendons posséder. Quelqu'un nous quitte, aussitôt nous partons à sa recherche. Photographies, objets personnels, correspondance... Pour raviver la mémoire, profiter encore un peu de ce visage, de cette voix, de cette présence, hantés que nous sommes par la crainte qu'ils ne se dissipent trop vite. Puis relire tous les livres qu'il a écrits comme s'il s'agissait d'une première rencontre, et cependant qu'il n'est plus, se révèle d'une manière nouvelle celui qui fut notre ami. Que de mystère, de complexité, dans cette ultime condition humaine, d'énigmes jamais résolues et de réflexion pourtant acharnée afin d'en percer désespérément les secrets. La littérature aime relever les défis, combattre l'inertie et

1. Les quatrains d'Omar Khayam sont tous tirés de la même édition critique: Sadegh Hedayat, *Les Chants d'Omar Khayam*, traduit par M. F. Farzaneh et Jean Malaplate, Paris, José Corti, 1993.

l'ignorance, elle ne craint pas l'échec, trébucher, se relever, poursuivre, c'est dans sa nature.

En 1990 paraît *Lac noir* aux Éditions du Beffroi, aujourd'hui disparues. À quarante-quatre ans, François a déjà beaucoup vécu. Et écrit. Essais, romans et récits, poésie, théâtre, articles et autres textes, il a expérimenté un peu de tout. Son deuxième recueil de poésie recèle toutefois quelque chose d'inattendu, et ce ne sera qu'avec le recul du temps qu'il s'en apercevra. Vingt ans après leur première parution, les quarante-six poèmes de *Lac noir* sont réédités au Temps volé, sous un nouveau titre à la demande de l'auteur : *L'Élan de l'écrevisse*, en référence à la façon singulière qu'a ce crustacé de s'enfuir, et en quelque sorte d'avancer, en reculant. François a alors soixante-quatre ans, il se connaît mieux. Il sait à présent à quel point *Lac noir* était précurseur de ce qu'il allait écrire par la suite, et éventuellement de ce qu'il se propose d'écrire. Sur le plan de la pensée, ce mouvement suggère la mémoire et l'expérience acquise comme fondements pour creuser plus avant la réflexion. Ce que renferme ce petit recueil, différent de tous ses autres livres, sera repris de manière beaucoup plus détaillée et élaborée dans l'ensemble de l'œuvre qui lui succédera. Mais de quoi s'agit-il ? De la nature. Non pas en termes de rapport, mais plutôt comme une symbiose où nature et humanité résident réciproquement l'un dans l'autre, conférant à l'œuvre entière une dimension presque exclusive que l'on ne rencontre certes pas souvent en littérature.

Il existe trois versions quant à la composition du recueil. Celle regroupant les quarante-six tercets de François, accompagnés de quinze dessins de Jacques Brault, constitue la première d'une série de collaborations diversifiées entre les deux hommes, amis, poètes, écrivains et artistes visuels. D'emblée, elle imposera le ton. La deuxième version, tout en raffinement, contenue dans un coffret noir, comporte, hormis un nouveau titre, les mêmes poèmes présentés dans l'ordre original, mais à la différence près que François aura retouché huit d'entre eux, leur apportant de très légères modifications qui n'affecteront toutefois en rien leur forme et leur sens premiers ; l'auteur les aura simplement peaufinés. Une édition remarquable, à tirage limité, préparée par Marc Desjardins, véritable artiste-éditeur, dans laquelle se retrouvent neuf dessins de Jacques, ainsi qu'un « Hors-d'œuvre » rédigé par ce dernier et illustré d'un caractère chinois tracé à la main signifiant « être humain ». Enfin, dans la troisième et dernière édition, toujours au Temps volé, achevée d'être imprimée en octobre 2023, et donc doublement pos-

thume puisque Jacques meurt en octobre 2022 et François en mai 2023, *L'Élan de l'écrevisse* réapparaît augmenté d'une touchante apostille de François à l'endroit de son ami disparu et d'un bref et bel hommage, « De l'âme et de ses ombres », signé par Marc Desjardins, à la mémoire de François parti soudainement trop tôt. Là encore, tout se tient...

Au-delà de leur apparente abstraction, les dessins de Jacques révèlent un monde bien vivant, qui existe réellement, et dans lequel la poésie de François nous plonge. Au chalet, au bord du Petit lac du Cerf, François s'adonne le soir à l'écriture de ses poèmes datés du mois de juillet 1988. Il se trouve dans les Laurentides, quelque part à la croisée de la forêt boréale dominée par les résineux et de celle la joutant au sud, peuplée surtout de feuillus. Un riche milieu naturel, entouré d'aires protégées et de montagnes, où abonde la faune. Ce n'est pas par hasard si François choisit d'évoquer un lac noir. Les plans d'eau n'ont pas tous la même couleur à la lumière du jour. Au sud du fleuve Saint-Laurent, ils se présentent souvent sous une teinte brunâtre tirant sur le jaune ou le vert, tandis qu'au nord, ils reluisent d'un bleu profond. Mais lorsque l'on se rapproche suffisamment d'eux, les lacs révèlent alors leurs véritables nuances, comme c'est le cas en Côte-Nord où certains sont d'un brun rougeâtre à cause de leur forte concentration en minerais. Le Petit lac du Cerf, qui communique avec le Grand lac du même nom, se trouve dans l'aire de distribution de l'achigan à petite bouche, qui raffole des écrevisses. Ce poisson fréquente peu les eaux troubles ou polluées, aux fonds boueux, préférant celles peu profondes, claires et tempérées, aux fonds durs composés de roches et de gravier. Ces lacs rocheux, leurs grandes profondeurs sont, en plein soleil, d'un noir opaque à la surface ; une couleur qui, aux yeux du poète fasciné, frétille paradoxalement de vie : « Le lac noir n'est pas loin/la nuit te guide/par l'aorte² ».

La nature comme point de départ

Si pour notre repos la halte apparaissait !
 Si cette longue route un beau jour finissait !
 Si l'on voyait enfin qu'après cent mille années
 De la terre l'espoir comme herbe repoussait.

Omar Khayam

2. Tous les tercets cités qui ne sont pas numérotés sont tirés de *Lac noir*, Québec, Le Beffroi, 1990.

Il n'est pas nécessaire de se rendre bien loin pour se trouver en présence de la nature. Le ciel, au-dessus, est partout ; et la terre, nous y sommes enracinés par la loi de la gravité. Peu lui importe l'endroit, François est heureux à la ville comme en forêt, au Québec comme à l'étranger. C'est un planétaire à l'aise parmi les éléments, les règnes et les phénomènes naturels, qui se révèlent au rythme des saisons, et où il puise une large part de son inspiration et de sa réflexion.

Ayant passé la majorité de sa vie à Montréal, ou en sa banlieue, et séjourné fréquemment dans les Laurentides et en Estrie, François aura été confronté très jeune au contraste entre la nature sauvage et la nature domestiquée, en jardinière, en cage, en laisse, en parcs délimités par le béton et l'asphalte, dans une ville fondée sur une île, et qui au fil de son histoire tentera, avec plus ou moins de succès, de conserver un minimum d'aspect naturel, notamment grâce au fleuve Saint-Laurent et au grand parc dominé par le mont Royal. Dans sa ville, « marguerite de petites patries », qu'il aura aimée au point de lui consacrer deux essais, *Montréal* en 1989 et *Signé Montréal* en 2010, l'écrivain témoignera de ce qui l'entoure : « un ciel vieux matelas de ruelle³ » (*CSMML* : 31), « une peau de neige » (*M* : 12) au printemps, un érable qui « envoie en tous sens ses lancéoles comme autant de messages différents, de guerre, d'amour ou de détresse » (21), un « chat lové dans une fenêtre de soleil⁴ » (*PCC* : 26), des pigeons « clochards » (*M* : 26), d'anciens chênes réincarnés dans des « parquets à l'anglaise » (31), de la « pluie acidulée [...] qui tombe d'un ciel qui est un dos de porc-épic contrarié » (87). Il parviendra ainsi à cerner l'âme de Montréal, malgré ses imperfections qui l'offusquent ; des noirceurs qu'il ne peut pas au demeurant nier ni taire. Car ce qu'il recherche dans la ville comme dans la nature, c'est l'effet d'étonnement qu'il ressent avec force face à ce qu'il observe du comportement humain en présence de la nature et qui suscite en lui autant d'émerveillement que d'aversion. Cette contradiction fondamentale qui l'anime intérieurement, il va s'en servir comme d'un prisme à travers lequel il fera passer son imaginaire et ses rêves éveillés pour transmuier sa conscience et sa connaissance objective en un langage littéraire différent.

« Tous les livres sont d'abord du bois mort », nous rappelle l'écrivain poète dans son essai *Pour orienter les flèches. Notes sur la guerre, la langue et la forêt*, paru en 2002, où il est intéressant de remarquer avec lui com-

3. François Hébert, « Curriculum abrégé de mon voisin ».

4. François Hébert, « Cirque du soleil ».

bien la littérature parvient à concilier la feuille de l'arbre dans la nature et celle faite de papier dans la culture. Par ailleurs, il n'hésitera pas à dresser un parallèle entre la main « raidie » de la mère de sa compagne, Nathalie, qui vient de mourir, et la forme « d'une feuille de chêne en novembre, tout juste encore accrochée à l'arbre » (*MI*: 147), ou les mains « tremblotantes » de Parkinson du beau-père de son fils « se retournant sur elles-mêmes comme des feuilles de bouleau dans un vent du diable » (*FVP*: 184), et inversement, en décrivant les feuilles de l'érable argenté comme des « mains dentelées⁵ » (*SA*: 53). D'une part, il compare la main humaine à la feuille de l'arbre et, d'autre part, il attribue à la feuille de l'arbre une partie de l'anatomie humaine. Cette façon de faire à double sens, de placer, dans une certaine mesure, l'humain et la nature sur un même pied d'égalité métaphorique, en utilisant la nature comme point de départ et l'humain comme point d'arrivée, ou vice-versa, se retrouve très souvent dans pratiquement tous ses livres. Aussi, quand viendra le temps de qualifier ou de décrire de manière imagée, plus développée, un être vivant, humain, animal, végétal, ou une chose inanimée, roche, objet, élément naturel, ou même un lieu, un événement, ou plus encore, pour émettre ou appuyer une réflexion purement théorique, il fera fréquemment appel aux comportements naturels, surtout ceux de la faune et de la flore, ainsi qu'aux phénomènes liés aux éléments naturels, de telle sorte que son écriture se distinguera de celle des autres. Presque systématiquement, il va chercher à la dynamiser, la rendre plus prégnante à l'esprit du lecteur, en procurant des niveaux de lecture qui se superposeront grâce à une économie substantielle de mots, sans pour autant négliger la justesse du sens. Une écriture qui se laisse prendre sur le vif, dans son état naturel, telle que la pensée de l'auteur est à même de la concevoir. Avec François, l'allégorie, création humaine, trouve son accomplissement de manière remarquable. Par exemple, dans son dernier roman-essai, *Frank va parler*, il propose une définition tout à fait surprenante de la littérature : « on pourrait dire d'elle qu'elle est une terre inondable à la sédimentation lente, vulnérable aux crues aléatoires, aux cailloux qui chahutent dans le torrent des années, mais sensible aux grenouilles dans la verdure et à des papillons parfois gravitant autour des petites fleurs des champs » (*FVP*: 187).

Retour à *Lac noir*. Le recueil s'apparente à un carnet de notes dans lequel François aurait compilé ses observations. Elles deviennent des

5. François Hébert, « Une forme de yoga ».

réflexions lorsqu'elles empruntent la forme de poèmes, tous des tercets constitués d'une seule phrase débutant par une majuscule. Par extension, qu'il s'agisse de poésie ou de prose, organiser sa pensée, rassembler ses idées en poèmes ou en brèves sections titrés, ou encore en paragraphes autonomes, et les exposer un peu comme à brûle-pourpoint, les unes à la suite des autres, telle est sa façon de concevoir ses livres-carnets qui, en ce sens, évoquent tous une randonnée en forêt, avec ce qu'elle peut impliquer d'impromptu et d'inusité; comme s'il nous conviait à une promenade avec lui dans sa tête et son cœur, dans son jardin et sa forêt intérieurs.

Certes, le poète est un rêveur impénitent, mais qui comprend, probablement mieux que la plupart, comment se comporte la nature, puisqu'il la côtoie et s'y intéresse depuis toujours. Elle fait partie de lui, et donc inévitablement de son œuvre. Son rôle est primordial parce qu'elle détermine l'écrivain qu'il est. Rares sont les pages où il ne se réfère pas directement ou indirectement à elle. Vouloir dresser une liste exhaustive des mentions qu'il en fait est parfaitement inutile, et même hasardeux, tant elles sont nombreuses et couvrent de multiples aspects donnant lieu à une infinité de combinaisons possibles. Que l'on pense aux quatre éléments, l'air, l'eau, la terre et le feu, aux phénomènes qu'ils déclenchent, aux quatre saisons, aux lumières du jour et de la nuit, aux sons et au silence, aux trois règnes, minéral, végétal, animal, à l'humain, l'être le plus complexe qui puisse exister, à ses cinq sens, au temps, à l'espace, à la Lune, au cosmos..., l'alchimie du poète s'étend à l'infini. Lui, qui néanmoins sait toujours consciemment de quoi il parle. Car non seulement il maîtrise bien la matière, mais il maîtrise bien la langue. Il peut même se permettre de jouer avec cette dernière. Et nous, lecteurs, pouvons lui faire pleinement confiance. Une œuvre intelligente, dans laquelle il nous enseigne la nature sauvage d'un point de vue comportemental, tout en nous amenant à considérer, à interroger avec lui notre humanité d'un point de vue anthropologique.

François a beaucoup voyagé. En Amérique du Nord et du Sud, en Europe et en Asie, principalement en Inde où il s'est rendu à plusieurs reprises. Il apprécie le dépaysement, l'étrangeté. Et les grandes capitales occidentales répondent bien à ses intérêts culturels en matière de littérature, de peinture, de musique, de cinéma, d'architecture et d'histoire: « Sitôt leur nom prononcé, une sorte de grâce visite l'écrivain, l'emporte et le transfigure, et le voilà bientôt devenu l'écume heureuse d'une haute et forte vague » (*M*: 16). Ce qui retient particulièrement son

attention chez l'humain, c'est d'abord l'histoire des grandes civilisations, Mayas, Égyptiens, Grecs, leur manière de représenter la nature et, par conséquent, les dieux. Quant à la culture hindoue, dont il rendra compte dans deux romans-essais exceptionnels, *De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* et *Miniatures indiennes*, elle incarne la réunion de toutes les questions existentielles qu'il se pose sur la nature humaine dans ce qu'elle renferme de plus beau et de plus laid. Ce qu'il vit au Québec, à Montréal et en forêt, se trouve alors décuplé lorsqu'il est confronté à cet autre. Enfant, il aura vite appris à aménager en lui une large ouverture, ses cinq sens tendus vers l'ici et l'ailleurs, et à implanter sa vie dans le rêve éveillé: «je me délestais de moi-même dans une rêverie que n'importe quoi pouvait provoquer [...] [comme] le cri des goélands dans la brise, et je m'envolais moi-même et je devenais grand» (25).

François excelle dans les descriptions. On a affaire à un essayiste-romancier doublé d'un historien érudit. Un narrateur très original, humoristique et bien documenté, dont les exposés objectifs demeurent toujours accessibles au lecteur. Là intervient sans nul doute le talent inné du journaliste et surtout de l'enseignant. Qu'il s'agisse d'une plante exotique ou d'un animal rare, par exemple l'axolotl, larve de la salamandre mexicaine capable de se régénérer, comme les dieux, ou le scolopendre, mille-pattes venimeux ou fougère à feuilles coriaces qui croît sur les rochers, les vieux murs, plus inférieur encore que les Intouchables, les noms spécialisés et les termes techniques, rares dans l'œuvre, sont souvent accompagnés d'indices métaphoriques, si bien que leur présence reste toujours pertinente et cohérente dans un contexte littéraire et poétique: «de tardives digitales/sonnent tes vêpres/dans un redoux⁶» (*FOMF*: n. p.), écrit-il à la douce mémoire de sa sœur cadette, Geneviève, morte en avril 2014. Plante herbacée vénéneuse, portant une longue grappe de fleurs pendantes, la digitale fournit la digitaline, poison violent, dont on use médicalement comme cardiotonique. François fera toujours ses devoirs en filigrane, et malgré les jeux de mots auxquels il s'adonne volontiers, jamais il ne dénature sa langue. Moins de mots, de tournures inutilement compliquées, plus de pensée, de substance.

Compagnon de route et guide inestimable, vulgarisateur plutôt que théoricien, François propose un parcours atypique qui, d'un point de

6. François Hébert, «Les fleurs de l'âge».

vue sociologique et philosophique, demeure à la fois contemporain et intemporel à force d'aller puiser dans le passé et dans la nature pour mieux cerner le présent et l'humain. S'éloigner pour mieux revenir, c'est l'éternel élan de l'écrevisse utilisé pour propulser l'allégorie et la rendre perceptible tant aux sens qu'à l'intellect :

je demeure sensible aux sons comme aux mouvements et aux senteurs, ainsi qu'un animal en forêt à la tombée de la nuit quand le pas des plus petites bêtes et les branches fouettées s'estompent par peur des prédateurs qui ont faim. Pareillement, le souffle muet des mots m'alerte et m'attire ou me fait fuir, me parvient par les oreilles que j'ai d'un bernard-l'hermite dans son strombe. [...] Apprenez les mots, creusez-les, laissez-les former leur nacre. (FVP: 122-123)

Et pour ce faire, il lui aura fallu cultiver sa relation avec la nature.

La nature comme point de réflexion

Chez un potier je suis passé naguère
Qui pétrissait l'argile en cent manières.
J'y vis ce que les autres n'y voyaient :
Entre ses mains les cendres de mon père.

Omar Khayam

Alors qu'il se trouve en Inde, à bord d'un bateau, François s'observe à travers les gestes d'un jeune garçon : « un gamin joue à pêcher de gros poissons, mime le lancer, l'attente et même l'impatience, puis le ferrage avec les saccades, actionne le moulinet, remonte sa prise imaginaire. Des bouts de mon enfance me reviennent, crapauds et crapets-soleils » (DMM: 33). Il y a des lieux qui ont marqué notre enfance, où l'on a l'impression d'avoir tant appris de la vie, de la sexualité, de l'amour, de la mort, de la poésie... Au lac en Cœur, non loin du mont Tremblant, dans les Laurentides, au chalet de son grand-père maternel, Gustave Monette, bâtonnier du roi et sénateur conservateur, qui admire les poètes romantiques français et qui pratique la chasse à la perdrix et la pêche à la « rouge », la truite mouchetée indigène, ou omble de fontaine, dont la chaire rougeâtre rappelle celle du saumon, François pêche, parfois à gué, au lancer léger, première technique à laquelle on est initié, et plus tard à la mouche, art d'une profonde beauté. Il tue. Et mange ses proies. Au *Lac noir*, « Un renard dans ses crocs/emporte un lièvre/ aucun n'en dit plus long ».

Au tout début des années 2000, François entreprend de chasser le cerf de Virginie, communément appelé chevreuil au Québec, sur les terres de sa sœur Catherine, situées à Barnston-Ouest, en Estrie, où l'on rencontre ce cervidé en grand nombre. Il peut donc y chasser en solitaire sans contrainte ni danger. Pour ce faire, il utilise d'abord l'arbalète, ensuite la carabine lorsqu'il a besoin parfois de prolonger légalement sa période de chasse. Plus l'arme est silencieuse, plus la distance entre le chasseur et l'animal sera courte. Proximité conduisant à une étrange promiscuité : comme on donne la mort, on reçoit la vie ; la mort qui fait du bien et qui nourrit. Montée soudaine, vertigineuse d'adrénaline. Aussitôt, le chasseur doit cesser de respirer s'il veut viser juste et décocher la flèche. Survient l'instant fatal. Puis le chasseur respire à nouveau, comme un nouveau-né. Les animaux existent dans le moment présent, ils ne savent pas anticiper, mais restent constamment aux aguets par instinct, leur unique préoccupation étant de survivre. Contrairement à l'humain, ils ne font pas la guerre ; la mort non plus d'ailleurs. « Chassé/le cerf aux yeux de christ/t'aime encore⁷ » (EE: n. p.), écrivait intuitivement François en 1990.

Le pêcheur et le chasseur mangent leurs proies ; le fermier, sa volaille et ses bestiaux ; la majorité s'approvisionne à l'épicerie. La nature est semblable à un escalier, il faut beaucoup de résistance pour parvenir au sommet de la hiérarchie. D'ailleurs, personne parmi nous n'y est encore arrivé. Dans la chaîne alimentaire, ce sont les petits et les microscopiques, vers, champignons, bactéries, qui mangent les humains, faussement persuadés de leur supériorité. En mangeant l'animal, le chasseur accueillera la nature en lui ; concrètement et symboliquement, il accomplira le rite de la symbiose. Ensuite, le poète écrira. Entre « Cœur chasseur » (DCS: 47), description crue en un magnifique poème de François, brutal, presque impudique, évoquant la mise à mort et l'éviscération de la bête tuée, et l'art paléolithique de l'homme des cavernes, il n'y a aucune différence. La chasse est depuis toujours un poème sacré. Quant au cœur du poète, il quitte sa cache, son mirador, où il se tenait à l'affût, pour se diriger droit devant à la rencontre de l'ailleurs, comme il se doit en chasse fine, malgré son inquiétude, au beau milieu du bois sale, face à l'inconnu. Là-bas, il devient pour un

7. Dans la première édition de *L'Élan de l'écrevisse* (2010), le deuxième vers se termine par « Christ », alors que dans l'édition de 2023 la lettre majuscule a été remplacée par une minuscule.

temps un immigrant, citadin en forêt, à la recherche de quelque poésie, comme le fit Malraux en Asie, qui l'aiderait à mieux comprendre sa propre humanité. Tel est l'essentiel de la quête qui aura poussé François à tant voyager et à chasser.

La nature détient ce don extraordinaire d'emporter si profondément à l'intérieur de soi que l'on se retrouve paradoxalement au-delà de soi. Seule la poésie est capable d'en faire autant. Dans cette dernière, « Le silence y brasse d'incommensurables affaires » (*POF*: 22). Le compositeur Olivier Messiaen n'est jamais parvenu à transcrire en notation musicale les inimitables chants des oiseaux. François, le poète chasseur, s'en tire bien avec le langage des mots. Allitérations, onomatopées, interjections, métaphores phonétiques et conventionnelles, jeux de mots, allégories, composent une panoplie variée dans son carquois littéraire pour décrire, reproduire, et ainsi nous faire écouter les sons émis par les animaux, les oiseaux, et même la chenille, jusqu'à la voix humaine. Il faut avoir entendu le cerf – et je l'ai entendu! – « bramer à la brunante, lézarder le silence, glacer la forêt et déchirer l'âme » (200), pour en saisir l'extrême intensité de vie et de poésie; « craché sismique⁸ » (*DCS*: 45) transperçant la mort en plein rut. Et alors que l'on est persuadé d'avoir tout entendu, voilà que le poète, « pour orienter les flèches », enseigne à écouter les arbres à travers ses yeux :

Et quel pommier est un cri? L'orme peut-être, qui s'élance vers le ciel de façon hirsute et stridente. Ou l'épinette noire, flèche fichée dans le pied du ciel. Le thuya flambe. L'eau est son carburant. Le hêtre s'étend, tend ses feuilles comme des mains pour l'aumône de la pesanteur. Le pommier fait boule et aurait besoin de notes rondes pour être chanté, de notes de velours, galbées ou goulues. (*POF*: 90)

« Soir au pays de l'eau/tout se taisant/pour l'iodlant huart », dernier tercet de *Lac noir*. Seul le mâle chante la tyrolienne, ainsi peut-on le distinguer de la femelle, tandis que le trémolo est le cri d'alarme pour avertir les congénères d'un possible danger, et lorsqu'un membre de la famille vient à manquer à l'appel, le huard lance dans le ciel son cri du loup désespéré. Durant une vie humaine, le temps, à respecter et à craindre comme un dieu selon François, emporte pour toujours d'autres vies au loin. Sa mère en 1960, il a alors quatorze ans; sa première femme en 1982, cette fois, c'est son fils qui a treize ans; son père en 1994 à l'âge

8. François Hébert, « Panique ».

de soixante-dix-sept ans, le même âge auquel François décédera ; sa sœur cadette en 2014, cinq jours à peine après l'anniversaire de naissance de François ; ses amis et amies, parmi lesquels Jacques Brault, son « vieux frère » et confident, en 2022... La mort est naturelle. Jamais François n'acceptera de s'y résigner. « Mais à quoi donc penserait une feuille, pour ne pas mourir ? » (164), se demande-t-il, dérouté. Les taupes aveugles se promènent sous terre en laissant derrière elles des marques de leur passage, colliers de fines boursoufflures lignées à la surface de la terre, et que François aperçoit sur les mains vieillissantes du peintre Louis Muhlstock : « Comme une taupe, la mort se promenait dans ses veines et les faisait ressortir violacées » (*MI*: 139). La main humaine, encore, prolongement de la pensée ; et la main écrivaine, prolongement de la mémoire. Il vente, le temps passe, François regarde les feuilles se détacher des arbres. Elles sont toutes uniques, remarque-t-il. Comme les flocons de neige, ces grains de poussière gelés, ou les empreintes de la main. Chacun de nous est irremplaçable, ce qui rend la mort si douloureuse et la vie si précieuse.

La nature comme point de retour

Chaque brin d'herbe auprès de ce ruisseau dressé,
On dirait qu'une lèvre d'ange l'a lissé.
Songe, en foulant au pied chacun de ces brins d'herbe,
Que sur un beau visage un jour il a poussé.

Omar Khayam

La lumière, qui éclaire et réchauffe, englobe l'infiniment grand dans l'infiniment petit du poème : « Comme quoi/certains matins certains sapins/sont roses⁹ » (*EE*: n. p.). Il faut être un lève-tôt comme François pour admirer ce rose unique. Magie, quand parfois il « fait » une couleur. Jaune avant la neige, or en fin d'après-midi l'été, orange et turquoise, puis mauve, quand le soleil a envie d'aller se coucher, et qu'enfin « C'est vers neuf heures/que brunit le silence/pour cent lucioles ». Dans sa poésie et sa prose, François s'exprime sans détour, sans voile ni appareil. Il observe, contemple et réfléchit à haute voix, il comprend, mais ne cherche pas à s'imposer. Il écrit la nature, tout simplement, en exposant sa propre nature humaine avec ce qu'elle peut comporter

9. Dans *Lac noir*, le tercet se présente autrement : « Comme quoi/des matins des sapins/sont tout roses. »

de contradiction entre force et faiblesse. « Amitiés ambitions/tout de l'homme demeure/mais sans effet sur mai ». Incontournable vérité, la nature n'a pas besoin de nous pour exister, c'est nous qui avons besoin d'elle. « *Nature* est le mot-clé et en même temps ce n'est pas un mot, c'est la clé » (*POF*: 54). La dernière chose que nous dira Frank est un poème « Aux oiseaux ».

Bon gré mal gré, nous sommes tous à l'affût de ce qui nous attend, ailleurs dans l'espace et le temps, dans la prochaine minute, la prochaine heure, le prochain jour; la prochaine vie, s'il en est une... La nature ne tolère pas le vide, dit-on; tristement, la douleur, qui suit l'absence qu'entraîne la mort, est une preuve de vie. « Où voit-on/jamais Dieu ni ses mains/par temps clair », premier tercet de *Lac noir*. Pour François, Dieu est partout... invisible et absent, celui qu'on ne peut pas appeler une certitude. Il se dira agnostique, dans la mesure où il acceptera le fait qu'on ne connaîtra jamais la vérité à moins de mourir. Aussi, comment s'accorder une liberté, voire une paix, de l'âme? Aux prises avec ce vide existentiel, François a besoin de quelque chose, à défaut de quelqu'un, de plus grand que lui et sur lequel il peut se reposer pour traverser les épreuves de la vie et aplanir l'opposition entre le naturel et le matériel, que le spirituel parvienne à retenir ensemble pour former un tout supportable. Il choisira donc de mettre un baume sur cette douloureuse dualité, s'en remettant à la poésie, afin que toute chose et tout être aient une âme en leur solitude universelle.

Au printemps, la nature et l'humain livrent leurs secrets, trésors enfouis dans la neige, qui font la joie de François, « ramasseur d'épaves », qui les utilise ensuite dans ses collages, « assemblages » qu'il les appelait, pour refaire notre monde à sa manière, toujours allégorique, accompagnée de son humour souvent teinté d'ironie. Poésie visuelle que l'on retrouve dans deux poèmes composés typographiquement en forme d'arbre. « Lune » (*CSMML*: 48) rappelle à grands traits l'épinette blanche, et « Fossile » (*PCC*: 67), un feuillu plus élaboré avec son feuillage, ses branches, son tronc et ses racines. Poème-synthèse sublime, d'une rare noblesse, qui nous transporte depuis le ciel jusqu'au noyau enflammé de la Terre, en passant par le corps inhumé de sa mère. De même, « Les mots que vous lisez auront été ma vie, sont désormais mes restes » (*POF*: 154), nous confie le poète.

La Terre est un lopin sacré dans l'univers et nous en faisons tous partie, cendres et poussières. Comme le vent qui n'a pas à s'excuser

de passer sans s'arrêter pour nous saluer, de se faufiler au gré des obstacles et parfois même de nous bousculer, le temps a érigé neuf siècles entre les quatrains d'Omar Khayam et les tercets de François Hébert. Depuis toujours, nous savons ce que nous sommes, mais nous ignorons encore qui nous sommes et pourquoi nous existons. Or François nous propose une brève définition d'une simplicité désarmante, inspirée des Premières Nations autochtones, de ce que nous aurions dû être depuis des millénaires : « l'hospitalité, la jovialité, le naturel, la dignité, en un mot, l'humanité » (*SM*: 62).

Ses préférences: l'eau, sur terre, lac et rivière, fleuve et mer, dans le ciel, nuage, pluie, neige; la lumière et ses couleurs; le printemps et l'automne; les arbres et les fleurs; les mammifères et les oiseaux; les chats mais pas les chiens; les pierres, taillées et sculptées, et les tableaux peints. Ses « Quelques raisons d'espérer »: « ma blonde ton sourire absolu/notre *paniculata* aux senteurs de miel/la dernière neige de l'hiver/et la première/au salon les trois pastels d'Horace Champagne/lac noir/cabane dans un champ/tites fleurs » (*DCS*: 42). Son œuvre, ondoyante et chatoyante, à la fois singulière et universelle, contemporaine et intemporelle, atypique, généreuse et délicieusement rebelle, qui s'offre à l'envers comme une tarte tatin, aurait-il dit, pour mieux se dépoussiérer, se défaire de certaines conventions littéraires, intellectuelles et stylistiques, trop corsetées au goût du poète libre, a tout de la nature qu'elle porte en elle et qu'il porte en lui.

Il me reste le souvenir d'un été que ravive en décembre le goût ensoleillé des confitures de petits fruits. Rarement mon père aura mêlé famille et amitié. J'ai donc un faible pour le poème « Nous promenant dans le bas du fleuve », contenu dans un dernier recueil de poésie, *Si affinités*, où François évoque la plage de Saint-Siméon en Charlevoix. Je nous revois tous à la maison. Dans le salon, il y a François et Rosaire, mon conjoint, penchés sur une carte topographique, en train de rêver à une prochaine partie de chasse, cette fois ce sera à l'original; par la fenêtre, j'aperçois Nathalie et Jacques flâner dans le jardin, bras dessus bras dessous comme toujours, sans doute devisent-ils gaiement des grandes peintures littéraires et des non moins grandes questions qu'elles ont soulevées à leur époque; pendant qu'à la cuisine, j'équeute des fraises pour le dessert du dîner; l'espace d'un moment d'été, ainsi réunis autour de l'essentiel, nous formions une famille.

« Au cimetière Notre-Dame-des-Neiges »

ô boutons d'or fragiles

et vous les papillons agiles

vous me tachez les doigts

d'un étonnant pollen (*FOMF*: n. p.)



BIBLIOGRAPHIE

Hedayat, Sadegh, *Les Chants d'Omar Khayam*, traduit par M. F. Farzaneh et Jean Malaplate, Paris, José Corti, 1993, 124 p.

Une amitié joueuse

François Dumont

Université Laval

Joie de jouer! paradis des libertés!

« Le jeu », Saint-Denys Garneau

François Hébert et Jacques Brault ont été collègues au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Ils ont par ailleurs collaboré tous les deux à la revue *Liberté* (que Hébert a dirigée pendant quelques années) et ils se sont souvent intéressés aux mêmes auteurs dans leurs essais critiques (Saint-Denys Garneau et Gaston Miron, notamment). Les deux amis ont aussi conçu des projets en collaboration. Brault a d'abord illustré le recueil de poèmes *Lac noir*, de Hébert, paru en 1990, puis ils ont réalisé ensemble trois livres publiés aux éditions Le temps volé au cours de la décennie 2010 : une édition augmentée de *Lac noir*, sous le titre *L'Élan de l'écrevisse* (2010), *Faut-il donc offrir des morts aux fleurs* (2016) et *Est-ce qu'on s'égare?* (2019)¹.

Ces projets ont eu lieu, pour la plupart, à l'initiative de François Hébert. Mais si les invitations émanent souvent de lui, l'exemple des collaborations vient plutôt de son ami. En effet, Jacques Brault les a multipliées au cours de sa vie, en illustrant de nombreux livres, mais aussi en concevant à deux plusieurs œuvres. Il a par exemple écrit la suite *Au cœur du bois* (reprise dans *L'Artisan*) à partir de bois gravés de

1. Voici quelques autres signes d'amitié : l'une des sections du roman *Frank va parler*, de Hébert (Leméac, 2023), s'intitule « Avec Jacques Brault » ; l'un des essais de *Chemins perdus, chemins trouvés*, de Brault (Boréal, 2012), est dédié à Hébert ; les deux amis ont aussi réalisé une exposition commune (collages de Hébert et bois trouvés de Brault) à la Casa d'Italia, à Montréal, en 2011. Cette exposition et son catalogue s'ajoutent à leurs collaborations, de même qu'une réédition augmentée de *L'Élan de l'écrevisse*, en 2023, au Temps volé, qu'ils avaient planifiée ensemble.

Lucie Lambert, inversant le processus illustratif habituel ; il a pratiqué dans *Poèmes des quatre côtés* ce qu'il appelait la « nontraduction », qui transforme le traducteur en coauteur ; il a aussi cosigné deux recueils de poèmes conçus à partir du modèle du renga japonais, lequel consiste à prolonger à tour de rôle un texte commun : *Au petit matin*, avec Robert Melançon, en 1993, et *Transfiguration*, avec Ted Blodgett, en 1998 (dans ce dernier cas, le renga se double de « nontraductions » mutuelles).

Ainsi, on peut considérer que c'est François Hébert qui va sur le terrain de son ami. Mais l'inverse est aussi vrai : non seulement Hébert est-il l'auteur du recueil de 1990 et l'initiateur des trois livres des années 2010, mais la tonalité joueuse de ces œuvres est depuis toujours la sienne, alors que le registre ludique est encore récent et par ailleurs épisodique dans le parcours de Brault. Chez celui-ci, en effet, la gravité a souvent été dominante, même si certains livres tranchent par leur ton ironique et même humoristique, en particulier *Ô saisons, ô châteaux* (1991). Chez Hébert, la gravité est souvent présente, mais elle est constamment tempérée par l'humour. C'est par exemple le cas dans les poèmes de *Comment serrer la main de ce mort-là* (2007) :

composer un poème pourquoi pas
ça met de la mort dans la vie
sauf qu'il y a les effets secondaires
le pathétique inhérent à l'affaire. (CSMML : 13)

Désamorcé par l'autodérision, le pathétique est mis à distance. Cette méfiance à l'égard de l'esprit de sérieux caractérise aussi les collaborations entre Hébert et Brault.

La première de ces collaborations prend une forme classique, celle du recueil de poèmes illustré. Dans *Lac noir*, quinze dessins de Brault accompagnent quarante-six tercets de Hébert. La forme du tercet et la thématique de la nature, omniprésente dans les poèmes, rappellent le haïku japonais, qui avait auparavant inspiré Brault dans l'écriture de *Moments fragiles*. Mais la règle du nombre de syllabes (5, 7 et 5) est ignorée par Hébert (comme elle l'avait été par Brault) et ses vers sont souvent encore plus courts que ceux déjà très concis du haïku. Plusieurs tercets ont les accents contemplatifs caractéristiques du haïku, comme ici :

Le lac te paraît noir
n'y vois-tu toutefois
les nuages (LN : [10])

ou encore :

Le grand secret
petites baies des bois
dites. ([13])

Le regard devient parfois critique :

Chemins chimères
par la dense forêt
chimique ([24])

et le poème tourne parfois à la blague :

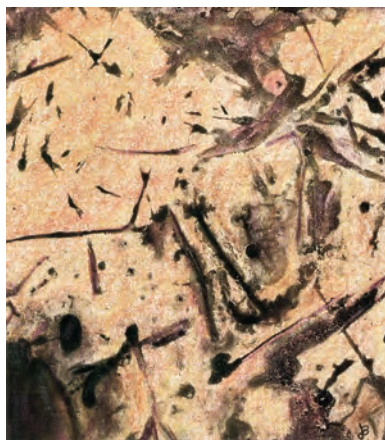
Un lièvre ici
un là
le même ([28])

ou encore :

Brume au matin des yeux
forcément mais
te rendors pas. ([32])

L'ensemble des tercets combine ainsi plusieurs traits : contemplatifs, réflexifs, critiques et humoristiques. Comme dans plusieurs autres recueils de poèmes de Hébert, la diversité baroque des tons met en relation la gravité et la légèreté.

Brault répond aux poèmes par des dessins auxquels le titre *Lac noir* confère des dimensions figuratives : on peut percevoir les formes de l'eau ou de branchages qu'on verrait au travers, dans des agencements qui toutefois ne sont jamais mimétiques. En voici un exemple :



Au sujet de ces dessins, Hébert écrit, en 2022, alors que son ami vient de mourir :

ses dessins sont d'une richesse inépuisable
 que l'on affublerait d'abstrait si on ne prenait pas le temps
 de les fréquenter comme des terres rares
 ou le fond de l'eau ou des bois flottés
 du feu qui crépite
 de l'âme et de ses ombres². (EE: 8)

Hébert disait considérer que la pratique artistique de son ami faisait partie intégrante de son œuvre. Dans une étude de 2008, il soulignait l'importance du volet graphique : « On peut partir des poèmes pour mieux voir les dessins, ou à l'inverse se servir des dessins pour mieux lire les poèmes³. » En 1990, lorsque paraît *Lac noir*, Brault illustre déjà régulièrement ses propres livres de poésie. Il le fait depuis 1975 et les œuvres picturales occupent souvent beaucoup d'espace (notamment dans *Poèmes des quatre côtés*, en 1975, et dans *Moments fragiles*, en 1984). Il n'avait toutefois illustré que trois livres d'autres auteurs avant la parution de *Lac noir* : *Stupeurs*, un recueil de textes brefs de son ami Gilles Archambault, en 1979, une anthologie de l'essai québécois de Laurent Mailhot, en 1984, et le recueil de poèmes *Ambre gris*, de Michel Lemaire, en 1985. Après la parution de *Lac noir*, Brault interviendra comme illustrateur dans plusieurs autres livres, surtout des recueils de poèmes, et toujours sous le signe de l'amitié.

Vingt ans après sa publication, Hébert et Brault révisent *Lac noir* et le coiffent d'un nouveau titre plus conforme à l'esprit ludique de leurs collaborations plus tardives : *L'Élan de l'écrevisse* (titre tiré de l'un des tercets). Cette réédition à tirage limité est somptueuse : elle se présente comme un portfolio de toile noire contenant des feuilles de papier fin pliées et non reliées. Hébert a très légèrement retouché quelques textes, mais les quarante-six tercets sont disposés dans le même ordre ; la seule différence est que chaque tercet occupe à lui seul une page, alors qu'ils étaient parfois regroupés deux par deux dans la première édition. Du côté des dessins, les changements sont plus importants : de quinze, ils ont été ramenés à neuf, parmi lesquels quatre sont nouveaux (mais du même type). Même si les illustrations sont moins nombreuses, le rema-

2. François Hébert, « En apostille ».

3. François Hébert, « L'artiste en Brault », François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précarités de Brault*, Québec, Nota bene, 2008, p. 125.

niement du recueil suggère que Hébert a encouragé son ami à mettre davantage de l'avant le volet artistique de son œuvre. En effet, un texte couvrant dix pages, intitulé « Hors-d'œuvre », signé par Brault, a été inséré au centre du recueil. Il s'agit d'une suite de paragraphes de prose méditative, dont le premier expose la conception que Brault se fait de sa pratique artistique :

Quand on s'est fait dire et répéter tout au long de sa prime jeunesse : « Tu ne feras jamais rien de bon avec des mains pleines de pouces », on finit par se décourager ou se rebiffer, à moins de continuer son chemin à son allure propre – et sans marcher sur les mains. Donc, on ne s'est pas pris pour un peintre, pas même du dimanche, quand un jour d'automne doré, ayant trouvé dans l'herbe du jardin une plume de geai, on a éprouvé le désir fou de jouer à l'oiseau et de dessiner l'air dans l'air, l'eau sur l'eau, et ainsi de suite pour le reste du monde. C'est alors qu'on prend goût, sans y penser, à vivre en plus avec son *flair tactile*, avec plein les mains de perceptions de tout ordre. Et par s'exprimer en silence, en réseau de lignes et de taches, ombres et lumières non plus de langage, mais de matière⁴.

Brault reprend ici à son compte ce qu'avancait Hébert deux années plus tôt lorsqu'il insistait sur la complémentarité des pratiques textuelle et artistique chez son ami. Le « flair tactile » est présenté avec l'humilité qui caractérise les propos de Brault lorsqu'il parle de son écriture, qu'il a souvent désignée comme un « griffonnage ». Art et littérature seraient ainsi pareillement nés du « désir fou de jouer », autant avec la matière qu'avec le langage.

En passant de « la maquette plutôt quelconque » de *Lac noir*, comme l'a écrit Hébert dans la dernière édition de *L'Élan de l'écrevisse*⁵, à l'édition raffinée que Marc Desjardins pratique au Temps volé, Hébert et Brault consentent à un relatif effacement, puisque les livres de cet éditeur sont toujours à tirage limité⁶. Il y a dans ce choix, me semble-t-il, à la fois

4. Jacques Brault, « Hors-d'œuvre », François Hébert, *L'Élan de l'écrevisse*, quarante-six poèmes de François Hébert, neuf dessins et un hors-texte de Jacques Brault, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « À l'escole de l'escriptoire », 2010, insertion, feuillet a.

5. La deuxième édition de *L'Élan de l'écrevisse*, augmentée d'une « apostille » de François Hébert et d'une postface de Marc Desjardins, est parue en octobre 2023, après le décès de Jacques Brault, le 19 octobre 2022, et de François Hébert, le 30 mai 2023. La maquette de cette réédition est semblable à celle de *Est-ce qu'on s'égare ?*. La disposition des dessins a été modifiée, les majuscules dans les tercets ont été remplacées par des minuscules et le « Hors-d'œuvre » de Brault a été reporté après les poèmes.

6. La première édition de *L'Élan de l'écrevisse* a été tirée à 48 exemplaires ; la seconde, à 65 exemplaires. Le tirage du recueil *Est-ce qu'on s'égare ?* est de 94 exemplaires.

le désir de valoriser les dimensions matérielles de la création et celui de « créer un clos collégial où la notion d'argent n'a pas de pouvoir », pour reprendre les mots de Marc Desjardins que cite Jacques Brault dans une des lettres qu'il lui a adressées⁷. Le temps volé, en effet, étranger au monde des subventions et aux compromis qu'il exige, mène sa barque de façon totalement indépendante, s'activant d'abord et avant tout, selon sa devise, « pour le plaisir de l'ouvrage ».

La deuxième œuvre commune publiée au Temps volé est, comme c'était le cas pour la première, l'illustration par Brault de poèmes de Hébert. Le titre met encore une fois en relation gravité et humour : *Faut-il donc offrir des morts aux fleurs*. Comme les liens entre l'écriture et l'art, le thème de la mort rapproche Hébert et Brault. Auteur d'un essai intitulé *Triptyque de la mort : une lecture des romans de Malraux*, Hébert a notamment réalisé une anthologie de poèmes québécois sur ce thème, *J'partirai*. De son côté, de la mort du frère dans *Mémoire* à celle du professeur dans *Agonie*, en passant par les élégies du recueil *Au bras des ombres*, Jacques Brault a lui aussi placé la mort au centre de son œuvre. Dans un cas comme dans l'autre, on peut parler d'un long apprivoisement. Le thème des fleurs est aussi un point commun entre les deux écrivains : Brault a par exemple publié en 2000 une suite intitulée « Ce que disent les fleurs », reprise dans son recueil *L'Artisan*.

Sur la page de titre, Brault présente ses seize dessins comme des « brimborions », mot qui signifie, selon *Le Robert*, « petit objet de peu de valeur ». L'usage des crayons de couleur rappelle l'application naïve de l'enfant. En voici un exemple :



7. Lettre reproduite dans Marc Desjardins et Jacques Brault, 205, boulevard Barré. *Petite correspondance croisée et autres miettes*, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « Ex libris », 2023, p. 17. Ce livre est dédié à François Hébert.

Dans les dix brèves suites poétiques de Hébert, la mort est surtout celle des autres et le souvenir des disparus est moins marqué par l'angoisse que par la mélancolie :

mais toi devant ta mère
l'oiseau blessé
dont un duvet voyage encore dans le ciel
porté par un souffle léger. (FOMF: [29])

Le peintre Marc-Aurèle Fortin, Dante et sa Béatrice sont évoqués, mais ce sont surtout les proches qui habitent les poèmes : la mère, le père, une sœur, une grand-mère, la mère d'une amie. L'intimisme, que Brault considérerait comme la qualité littéraire par excellence (au point d'y consacrer un livre : *Au fond du jardin*), est souvent teinté d'humour, qu'il s'agisse de « fondre en larmes/au printemps » ou de donner « de la poudre d'os/aux chrysanthèmes ». Le thème du deuil et le motif des fleurs sont constamment entremêlés et la sobriété des textes s'accorde avec celle des dessins. Malgré la tonalité élégiaque, le jeu s'insinue dans les poèmes :

petite sœur
se peut-il que tu joues
à être morte
dans ton sourire de marguerite
ineffeuillable. ([48])

La troisième et dernière collaboration entre les deux amis pousse plus loin le principe de l'interaction. Dans *Est-ce qu'on s'égare?*, ce ne sont plus des dessins qui répondent à des poèmes, mais des textes qui répondent à des collages. Cette fois-ci, le procédé, marqué plus que jamais par l'esprit du jeu, est beaucoup plus sophistiqué. Hébert, initiateur du projet, a présenté à son ami un ensemble de collages, parmi lesquels Brault en a retenu vingt-six. Il les a commentés en constituant un abécédaire (présenté dans un désordre alphabétique), composé de paragraphes descriptifs qui se concluent chacun par un distique.

En 2008, Hébert notait ceci à propos d'un passage d'un essai de Brault : « L'anthropomorphisme romantique frappe : la roche a froid et porte un chapeau, le ruisseau batifole, espiègle et sans souci des limites, et la maison se prend pour un autre, pour un nuage. Elle rêve de hauteur. Seule la corneille juchée sur l'épinette n'est pas récupérable, n'est

pas humanisée, intrigue⁸. » Le style du passage que commente Hébert correspond tout à fait à l'écriture des textes de *Est-ce qu'on s'égare?*. Tout se passe comme si, en l'invitant au jeu de la description de ses collages, Hébert incitait Brault à développer un mode d'écriture jusqu'alors marginal dans son œuvre, rappelant à la fois l'«anthropomorphisme romantique» et les descriptions minutieuses de Francis Ponge. Les collages, pour leur part, représentations de personnages et d'animaux, sont fabriqués à partir d'objets trouvés, et font penser pour cette raison aux «Trophoux» de Réjean Ducharme.

Voici l'un des objets dont la photographie figure sur la page de gauche :



Le texte de Brault, en regard sur la page de droite, va comme suit :

Embarrassante, l'apparition de ce diminutif, par ailleurs faux poisson-scie au corps de vieux cuir et à l'œil vaguement verdâtre qui lui mange la tête. D'où vient-il, pourquoi maintenant et à la suite d'un personnage qui ne l'annonçait en rien, bref, ça ne convient pas plus qu'il faut malgré le poids restreint de l'animal. Mais il ne faut pas préjuger ainsi, car ce navigateur posé dans le plus simple appareil pourrait induire d'autres significations, ne serait-ce qu'en évoquant mine de rien un ancêtre plus que lointain, sombre souvenir au sein d'une mer blanche comme mémoire vide. Il s'agit bien ici d'un témoin de notre vie antérieure quand nous baignions encore dans les «larmes des choses», selon la mystérieuse allusion de Virgile le presque oublié.

Comme c'est le cas pour chacune des descriptions, un distique de décasyllabes est ajouté en guise de conclusion :

PARTANT

*mettons de l'eau vive dans notre vie
noyons nos regrets abreuvons nos rêves⁹.*

8. François Hébert, «L'artiste en Brault», p. 129.

9. Jacques Brault et François Hébert, *Est-ce qu'on s'égare?*, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. «À l'escole de l'escriptoire», 2019, p. 9. Ce livre est reproduit

Les distiques, toujours titrés par un adjectif différent, prolongent souvent les descriptions sous forme de « leçons ». Ce dispositif rappelle celui de la fable, qui suggère que le comportement des animaux est source d'enseignement ; semblablement, les textes de Brault laissent entendre que l'observation créative des choses les plus triviales pourrait aider à mieux vivre.

Dans les recueils que Hébert et Brault avaient auparavant réalisés ensemble, textes et illustrations conservaient leur autonomie. Même si les dessins pouvaient évoquer l'univers forestier dans *Lac noir* et dans *L'Élan de l'écrevisse*, et même si les fleurs dessinées étaient thématiques dans le recueil suivant, les poèmes gardaient leur indépendance. Dans *Est-ce qu'on s'égare?*, les textes sont inséparables des objets qu'ils décrivent. En ce sens, cette collaboration, plus fondamentalement commune, concrétise une sorte d'idéal d'amitié selon lequel la réponse reste accompagnée de la question qui l'a précédée. Ainsi, grâce à l'esprit du jeu, l'interaction devient plus prédominante que jamais et nous offre l'exemple d'une amitié en acte.



BIBLIOGRAPHIE

- Brault, Jacques, « Hors-d'œuvre », François Hébert, *L'Élan de l'écrevisse*, quarante-six poèmes de François Hébert, neuf dessins et un hors-texte de Jacques Brault, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « À l'école de l'écriture », 2010, insertion, feuillet a.
- Brault, Jacques et François Hébert, *Est-ce qu'on s'égare?*, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « À l'école de l'écriture », 2019, 59 p.
- Desjardins, Marc et Jacques Brault, 205, *boulevard Barré. Petite correspondance croisée et autres miettes*, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. « Ex libris », 2023, 131 p.
- Hébert, François, « L'artiste en Brault », François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précariétés de Brault*, Québec, Nota bene, 2008, p. 125-142.



François Hébert recevant le prix de l'Association of Indian Teachers of French (AITE) pour sa contribution au rayonnement des études québécoises en Inde.

Chennai, 2013.

Crédit photo : Mirakamal.

De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi

François Hébert et le récit de voyage
à l'ère du postmoderne

Ursula Mathis-Moser

Université d'Innsbruck

« Trois quarts de siècle après la proclamation de la fin des voyages par Claude Lévi-Strauss dans ses *Tristes Tropiques*, le récit de voyage se porte mieux que jamais¹. » C'est ce que constate Ottmar Ette à la fin de son impressionnant compendium *ReiseSchreiben*, publié en 2020. Une nouvelle ère semble s'ouvrir pour le récit de voyage du *xxi*^e siècle, qu'il voit incarnée, entre autres, dans *La Terre magnétique* (2007) d'Édouard Glissant, et plus précisément, dans le récit de voyage sans voyageur. Le récit de voyage que François Hébert nous lègue avec *De Mumbai à Madurai* (2013) est aussi – et très visiblement – pénétré de l'esprit d'une ère nouvelle, mais il a ceci de particulier qu'il ne renonce pas au personnage du voyageur. Au contraire, un « moi » autobiographique accompagne le lecteur de la première à la dernière page, le guide et l'interpelle, en poussant parfois l'écriture postmoderne à son paroxysme. Ce qui suit est une tentative de me rapprocher modestement d'un voyage, d'un voyageur et d'un genre littéraire du début du *xxi*^e siècle.

1. Ottmar Ette, *ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 646: « Ein Dreivierteljahrhundert nach der Proklamation des Endes der Reisen durch Claude Lévi-Strauss in seinen *Tristes Tropiques* geht es dem Reisebericht besser denn je. » Je traduis.

Questions de genre et paratextes ou Comment lire un titre sibyllin

Pour commencer par le genre, une première observation s'impose : le titre du livre est complexe et étonne par son triple message : [1] *De Mumbai à Madurai*. [2] *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*. [3] *Récit* – autant de clés qui méritent d'être décryptées. La première partie, *De Mumbai à Madurai*, frappe d'abord par sa précision et désigne tout simplement deux lieux concrets comme point de départ et point d'arrivée, reprenant par là un topos courant du récit de voyage : la formule « de... à... » peut être retracée à travers les siècles, des *Voyages from Montreal... to the Frozen and Pacific Oceans...* (1801)² de Sir Alexander Mackenzie à une réédition toute récente d'un des récits de voyage d'Alexander von Humboldt, *De l'Orénoque au Cajamarca* (2021), présentée par Gilles Fumey et Jérôme Gaillardet³. Étant donné que les paratextes – le titre, le sous-titre, les épigraphes, la quatrième de couverture, etc. – sont l'endroit où se crée le premier lien entre le livre et le lecteur, force est de reconnaître que *De Mumbai à Madurai* ne dépasse aucunement le cadre du connu, le cadre de ce à quoi on peut s'attendre, et le lecteur peut se sentir rassuré. Il peut s'asseoir tranquillement dans son fauteuil, sans même s'inquiéter du fait qu'en réalité le voyage aller-retour entre Mumbai et Madurai s'inscrit dans une mise en abyme, c'est-à-dire un voyage-cadre aller-retour entre Montréal et l'Inde, et que les deux, voire les quatre voyages évoqués par le protagoniste du livre n'occupent qu'une place minime par rapport aux villes citées dans le titre. Le livre se divise d'ailleurs en deux sections, « Mumbai » et « Madurai », et ne connaît pas d'autres subdivisions sous-titrées.

Mais les premières apparences peuvent être trompeuses, car la deuxième partie du titre, *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, est loin de prétendre à la fausse clarté comme le fait la première : au contraire, « l'énigme de l'arrivée et de l'après-midi » est une énigme. Si le mot « arrivée » connote fortement une destination, un lieu, le syntagme complet « l'énigme [...] de l'après-midi » s'ouvre clairement sur la temporalité, et les deux – espace et temporalité – sont présentés de

2. Alexander Mackenzie, *Voyages from Montreal, on the River St. Laurence, through the Continent of North America, to the Frozen and Pacific Oceans in the Years 1789 and 1793*, Philadelphie, John Morgan, 1802.

3. Alexander von Humboldt, *De l'Orénoque au Cajamarca*, présenté par Gilles Fumey et Jérôme Gaillardet, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

manière à intriguer le lecteur. Car, parlant d'arrivée, quand est-ce qu'on atteint véritablement un endroit? Y arrive-t-on jamais? S'agit-il, dans *De Mumbai à Madurai*, du moment de l'atterrissage lorsque le protagoniste, François Hébert, et sa femme Nathalie posent le pied sur le sol indien? Ou s'agit-il, dans un sens tout autre, de l'arrivée au Québec de ces écrivains dits néo-québécois, sur lesquels porte la communication du protagoniste au congrès de Madurai? Ou de l'intitulé même de cette conférence? Peut-être aussi l'idée de l'arrivée se conjugue-t-elle toujours, et forcément, avec celle du retour, retour pourtant « impossible » (*DMM*: 93), puisque la vie plonge les êtres dans un processus constant de transformation? Et encore, on pourrait se demander, avec l'écrivain, critique littéraire et conférencier qui est aussi l'auteur du livre, si « [l']arrivée véritable [...] sera la publication, la reconnaissance » (III), ou au contraire, « *l'arrivée à soi-même* par d'obscurs départs, cheminements, écarts et retournements » (II2; c'est moi qui souligne). Quoi qu'il en soit, l'auteur évoque toutes ces possibilités sans en choisir ni exclure aucune: « l'énigme de l'arrivée » réside tout d'abord dans la polysémie du terme.

Il n'en va pas autrement de la temporalité, dont « l'après-midi » sert d'indice et qui s'avère polyvalente comme « l'arrivée⁴ ». Tout voyageur part en voyage avec, comme bagage, son temps propre et celui de son pays d'origine. Dans *De Mumbai à Madurai*, ce n'est pas un hasard si, arrivé en Inde, le narrateur note qu'il neige sans doute au même moment à Montréal et qu'à son retour, il faudra pelleter. De plus, le voyage est lui-même marqué par une temporalité et une chronologie qui lui sont propres. Puis, le temps de son séjour, le voyageur se déplace forcément aussi dans le cadre temporel du pays d'arrivée, qui – dans le cas de François et de Nathalie – est très en avance sur l'heure du Québec, mais connaît aussi des fuseaux horaires à l'intérieur de son territoire. Ce dernier fait poussera les deux protagonistes à reconnaître à Mumbai que la nuit et le jour se confondent et que « [leurs] corps fourbus ont perdu le sens du temps » (10). En même temps, le décalage horaire est l'occasion d'un épisode plein d'humour lors de la visite d'un restaurant afghan, où l'heure inscrite sur les montres de François et de Nathalie ne coïncide ni avec celle de l'hôte ni avec celle de l'horloge de la bibliothèque publique, car « il faut [...] décaler [l'heure] d'une demi-heure en plus ou en moins, selon que l'on arrive de la Chine ou

4. Pour ce qui suit, voir Ottmar Ette, *ReiseSchreiben*, p. 115-121.

de l'Iran » (98). Tout voyage, selon Ottmar Ette, peut enfin amener le voyageur à se déplacer entre différents « temps » ou étapes de l'évolution culturelle, historique, économique et sociale des pays en question, mouvement qu'effectue aussi le narrateur de *De Mumbai à Madurai* en faisant naître sous les yeux du lecteur un monde riche en contrastes et tonalités. Lors d'un trajet en taxi, longeant le bidonville de Dharavi, mais évitant tout jugement de valeur, il déclare par exemple : « Nous sommes entrés dans la préhistoire, le décalage horaire n'arrange rien, tandis que c'est le décalage des ères qu'il nous faut maintenant affronter » (15). La conclusion de ces premières observations est la suivante : si *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, ce sous-titre sibyllin du livre, renvoie à deux dimensions essentielles du récit de voyage, l'espace et le temps, les notions dudit syntagme restent floues malgré tout, comme l'observe d'ailleurs l'auteur lui-même : *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, note-t-il, « fai[t] tenir ensemble l'espace et le temps dans une anacoluthie qui laisse songeur [...] » (115).

Mais ce n'est pas tout. Le sous-titre du récit suscite aussi un éventail d'associations autres, qui permettent d'accéder à des couches de signification plus profondes et qui, à y regarder de près, servent au fond à illustrer le fonctionnement de l'écriture hébertienne. Ainsi, *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* renvoie explicitement à un tableau éponyme de 1912, par Giorgio de Chirico⁵, qui selon l'auteur-narrateur représente « un débarcadère avec deux silhouettes et le mât d'un navire antique derrière les façades d'une ville inhospitalière » (115). Hébert poursuit en soulignant « l'étrangeté » (115), qui porterait sur « l'indécidabilité de la situation » (115), et c'est lui précisément qui établit un lien direct entre cette indécidabilité et les deux protagonistes de son récit. Qui plus est, son commentaire ramène au centre de ses préoccupations, qui peuvent se résumer ainsi : « partirait-on pour ne pas revenir, reviendrait-on sans pouvoir retrouver le point de départ, voudrait-on repartir que le navire ne serait plus là, etc. » (115), puis, en superposant voyage et écriture, « [é]crit-on des livres pour s'exiler de la vie, ou bien en écrit-on pour y retourner ? » (115). Le tableau de Chirico et le sous-titre choisi par Hébert s'avèrent donc un prétexte pour examiner les dimensions de l'espace et

5. Voir Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *Giorgio De Chirico. La fabrique des rêves*, exposition du 13 février au 24 mai 2009, <https://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-giorgio-de-chirico>.

du temps et pour provoquer une réflexion sur l'écriture et l'existence humaine en tant que telle.

Toutefois, le sous-titre du livre est aussi à l'origine d'une deuxième chaîne d'associations. Celle-ci mène aux auteurs de la migration si fréquemment cités dans le texte, qui incarnent pour ainsi dire l'éternelle énigme des arrivées et retours, ce « travail du voyage chez l'écrivain, subsumant l'émigration et l'immigration » (47). En fait, *L'Énigme de l'arrivée* (1987) est aussi le titre d'un récit largement autobiographique de V.S. Naipaul, originaire de Trinidad, avec des ancêtres venant de l'Inde du Nord, qui réfléchit à son rapport à d'autres pays et cultures, et qui choisit comme couverture le tableau de Chirico. De là part un fil rouge qui conduit à Dany Laferrière, un des auteurs particulièrement présents dans le livre, et plus spécifiquement à son roman *L'Énigme du retour*, couronné par le prix Médicis en 2009. Écrivain migrant⁶ par excellence, même s'il refuse les étiquettes, Laferrière y évoque son retour en Haïti après le décès de son père à New York et trente-trois ans d'absence, et les efforts du narrateur pour découvrir la clé qui mène à son passé et à son identité. Comme le fera Hébert dans son récit, il joue avec la superposition de lieux et d'époques, de la réalité et du rêve, et illustre le processus jamais achevé de l'appropriation, voire de la réappropriation de l'étranger et du propre. Dans le sous-titre *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* se cache encore une deuxième allusion à l'œuvre de Laferrière. Comment ne pas penser aux « après-midi » laferriennes, à son roman *Le Charme des après-midi sans fin* (1997), qui baigne dans une lumière diffuse le passage de son protagoniste, Vieux Os, entre deux mondes ? Les protagonistes et de Laferrière et de Hébert sont des passeurs de frontières et des intermédiaires entre cultures et époques, même si, ici, il s'agit tout simplement de Petit-Goâve et de Port-au-Prince sur le plan de l'espace, et de l'enfance et l'adolescence sur le plan de la temporalité.

Mais attachons-nous encore un peu à Laferrière. Tant le personnage de Laferrière que son œuvre narrative et, surtout, son mode de narration constituent un point de référence essentiel pour le récit de voyage de François Hébert, si bien que la double allusion à ses romans dans le sous-titre du livre paraît entièrement justifiée. Non seulement

6. Pour la terminologie de l'« écrivain migrant », voir Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2012.

Laferrière est-il l'un des auteurs que Hébert en tant que protagoniste présentera aux étudiants de la Kamaraj University à Madurai, mais Hébert paraphrase et commente aussi plusieurs de ses textes, comme *Je suis un écrivain japonais*, *Je suis fatigué* ou, justement, *L'Énigme du retour*. Tout en appréciant son goût de « l'autodérision » (108), il n'hésite pas à se moquer légèrement de l'attitude de l'auteur et de ses personnages masculins, et déclare avec un clin d'œil : « En Inde, il [Laferrière] aurait écrit *Je suis un écrivain indien* et il aurait eu le coup de foudre pour Aishwarya Rai dans le film *Straight from the Heart* » (109). Mais il ne plaisante assurément pas lorsqu'il rappelle au lecteur que, dans les romans de Laferrière, l'auteur-narrateur ne part jamais en voyage qu'en compagnie des livres de ses auteurs favoris – les journaux de voyage de Basho, le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire –, tout comme Hébert ne part en Inde qu'en compagnie d'une légion d'auteurs qui l'ont marqué intellectuellement. Le trajet de Césaire évoqué dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, celui de Laferrière et le sien propre sont finalement l'occasion de s'interroger une fois de plus sur les voyages et les retours (im)possibles aux origines :

Césaire doit passer par la France pour découvrir la Martinique et, par là, l'Afrique originelle.

Laferrière passe par Montréal, Miami et New York pour revenir à ses origines.

Faut-il donc que l'ici natal, fondamental, ne se dévoile qu'à distance ?

Ne suis-je pas engagé dans un processus similaire, ici ?

De Mumbai à Madurai, parti de Montréal pour arriver à Montréal... (111-112 ; c'est moi qui souligne.)

La simple analyse du sous-titre mène donc assez loin et permet de constater une certaine affinité entre Laferrière et Hébert en ce qui concerne leur mode d'écriture. Comme le fait Laferrière et le démontrera la suite, Hébert joue avec des noms d'écrivains et d'artistes, d'essayistes et de chercheurs, créant à la superficie de son texte un réseau interactif plein de mouvement. Vu sous cet angle, on pourrait affirmer que le sous-titre du livre, *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, avec ses allusions à Chirico, à Naipaul et à Laferrière, contient *in nuce* toute une esthétique, tout un art d'écrire. Cet art présuppose un savoir immense du côté de l'auteur et, du côté du lecteur, la volonté de se prêter au jeu, dans la mesure du possible. Car Hébert et Laferrière semblent poser des

milliers de petits cailloux qui en rencontrent d'autres, les déplacent pour en rencontrer d'autres encore, et ainsi de suite. Ce qui en résulte est un jeu de renvois sans fin, typiquement postmoderne, qui trace des réseaux de relations plutôt que de développer un seul thème en profondeur.

La connotation du sous-titre est donc diamétralement opposée à celle du titre à proprement parler, classique, *De Mumbai à Madurai*, car *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* brouille les pistes et éveille la curiosité par des sous-entendus qui rappellent des lieux de la littérature et de l'art en général. Mais le sous-titre choisi par François Hébert envoie également un message des plus importants : « voyager » signifie « bouger », « se déplacer », et ce mouvement peut se faire aussi dans l'esprit. Ce n'est pas pour rien que Hébert constate : « Laferrière fait moins partie des *boat people* que des *book people* » (110). Et il en va de même pour lui-même.

Le troisième élément du titre est simple, à tout le moins selon les apparences. Hébert intitule son livre « récit », mais très vite il devient évident que ce récit ou récit de voyage dépasse de loin les formes classiques du genre. Il y a un narrateur, certes, qui, en compagnie de son épouse, entreprend un voyage à Madurai, où les deux sont invités comme conférenciers. Ce narrateur – autobiographique – évoque des épisodes vécus le long de son trajet, mais comme le constate Michel Lord, « [p]eu d'histoire au sens traditionnel du terme ici, sinon que se dessinent au fil du texte les contours et détours de la pensée d'un narrateur, plus discoureur et descripteur qu'autre chose de ce qu'il voit et jauge dans ses pérégrinations indiennes⁷ ». En fait, le « récit » de Hébert rappelle ce que Barbara Korte, dans son ouvrage *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne* (1996), décrit comme des « accents postmodernes dans le récit de voyage contemporain⁸ » et dont les plus saillants sont les suivants. Tout d'abord, le narrateur du récit de voyage postmoderne semble particulièrement conscient du fait que toute appropriation du monde passe par la médiation, que ce soit par la simple perception ou par l'acte de rapporter cette dernière, c'est-à-dire par sa « textualisation ». Deuxièmement, se basant sur une idée de Manfred Pfister, Korte maintient que, parallèlement, les auteurs

7. Michel Lord, « Compte rendu de François Hébert, Martine Latulippe, Morgan Le Thiec », *Lettres québécoises*, n° 153, printemps 2014, p. 42-43.

8. Barbara Korte, *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, p. 196 : « *Postmoderne Akzente im zeitgenössischen Reisebericht* ». Je traduis.

en question ont tendance à inscrire dans leurs textes « un véritable flot de références inter- et métatextuelles⁹ », qui reflète la prise de conscience que « toute expérience est forcément empêtrée dans des schémas de perception [...] médiatisés par des textes¹⁰ ». Ultime conséquence de ce positionnement : le monde « visité » peut en fin de compte passer au second plan pour servir de « pure coulisse à une quête très personnelle du sujet voyageur¹¹ ». Ce n'est donc pas tant le voyage qui crée du « sens », mais sa mise en texte, que ce soit par l'auteur-narrateur lui-même ou dans des textes qu'il a lus avant ou pendant le voyage. Korte conclut : « Les récits de voyage avec de telles références intertextuelles et métatextuelles soulignent la littérarité du genre et, dans une large mesure, rendent transparent le fait que tout récit de voyage est toujours la reconstruction créative d'expériences de voyage¹². »

Forts de cet enseignement, nous allons maintenant aborder le texte lui-même. L'analyse des trois parties du titre a mis en évidence un certain nombre de pistes qui paraissent dignes d'être suivies. Comment Hébert met-il en œuvre la « recette » codée dans le paratexte ? Que nous dit-il à propos du voyage et du personnage du voyageur ? D'où viennent ses visions et aperçus, où mènent-ils ? La pléthore d'observations et d'idées avec lesquelles l'auteur surprend le lecteur fait que les explications qui suivent ne peuvent pas prétendre à l'exhaustivité et paraîtront forcément partielles et incomplètes.

Le voyageur

Pas de voyage sans voyageur, si ce n'est dans *La Terre magnétique* (2007) d'Édouard Glissant... Le voyageur de *De Mumbai à Madurai* s'appelle François Hébert et se présente ainsi : homme arrivé à « l'âge d'or » (87), qui fuit les glaces pour ne pas se rendre compte des « poches

9. Barbara Korte, *Der englische Reisebericht* : « eine wahre Flut inter- und metatextueller Bezüge ». Je traduis.

10. Barbara Korte, *Der englische Reisebericht* : « "[Bewusstsein der] Verstrickung aller Erfahrung in textuell vermittelte Wahrnehmungsschemata [...]" (Pfister, 1993 : 111) ». Je traduis.

11. Barbara Korte, *Der englische Reisebericht*, p. 197 : « zur reinen Kulisse für eine sehr persönliche Suche des reisenden Subjekts ». Je traduis.

12. Barbara Korte, *Der englische Reisebericht*, p. 202 : « Reiseberichte mit derartigen inter- und metatextuellen Bezügen betonen die Literarizität der Gattung und machen in hohem Maße transparent, dass Reiseberichte stets kreative Re-Konstruktionen von Reiseerfahrung sind. » Je traduis.

sous les yeux» (87), qui porte «presque toujours jeans et tee-shirt» (11) ainsi qu'une «casquette *Frankie's Bar & Grill*» (21), qui se plaît à être confondu avec Salman Rushdie et Steven Spielberg et se voit dans le regard d'une petite fille aux «immenses yeux noirs» (127) comme «l'étranger de passage, le mystérieux intrus, le barbu à lunettes et à la casquette exotique» (127). À deux reprises, il révèle son nom : «Hébert, tu rêves. Tu patines» (96), alors qu'il s'égare une fois de plus dans son monde mental, ou encore : «Bonne nuit, François» (105), lors d'un concert à Madurai, après lequel une étrange chaîne d'associations le ramène à sa naissance un «[s]oir d'avril à Montréal» (105)¹³. Pour le reste, c'est un «je» qui domine le discours, qui s'adresse à lui-même parfois au «tu», comme s'il se parlait, ou disparaît complètement derrière un récit bourré de faits qui semblent détachés de toute instance narrative. Les informations ainsi transmises touchent le plus souvent la religion hindoue, les mythes indiens, le système des castes ou bien les réalités géographiques et historiques d'une ville, d'un lieu de mémoire. Leur pseudo-neutralité – «pseudo» puisqu'on sait qu'elles proviennent de la plume d'un narrateur-médiateur – rappelle même parfois les inscriptions dans un guide touristique.

Mais le portrait de François Hébert auteur-narrateur présente bien d'autres facettes. Il a un passé, qu'il évoque dès le premier paragraphe de son récit, où il révèle ses compagnons de voyage spirituels. Ce sont d'abord les grands voyageurs en Inde et leurs récits, puis les tableaux du douanier Rousseau avec leurs couleurs vives et contours durs, qu'il associe aux couleurs intenses des saris indiens et aux images de la Bible dans une synthèse transculturelle, concluant ainsi : «Amis éléphants, me voici de retour au temps des images de mon enfance» (10). Même si, peu après, il se qualifie d'iconoclaste, les images de l'enfance définissent l'image qu'il se fait de lui-même et la manière dont lui, le voyageur, va assimiler l'inconnu, l'étranger. Qui plus est, il ramène la faculté de «voir de manière consciente» à une expérience traumatisante vécue dans l'enfance, dans la campagne nocturne du nord de Montréal : «Il faisait parfaitement noir et j'ai cru être devenu aveugle. J'y reviens et m'en remets lentement aujourd'hui, avec le déferlement des images que le voyage implique» (39). Dans ce passé lointain, c'est sa mère qui lui sauve la vue/vie : «Black-out. Rien de rien. J'ai hurlé. Ma mère est arrivée avec une lampe de poche. Elle m'a rendu la vue» (40). Et c'est

13. François Hébert est né le 23 avril 1946 à Montréal.

sa mère aussi qui, finalement, va lui rendre la mort plus acceptable, car l'image de sa mort – « le corbillard dans lequel on emmène ma mère » (120) – est absorbée par celle d'un paisible passage vers le nirvana : « L'histoire, l'évolution, les dates, les heures ? Gouttes d'eau. Vapeur. Ma mère à la mer » (123)¹⁴. Mais le passé transparait aussi, brièvement, lorsqu'il est question de son éducation religieuse ou qu'il parle de ses trois garçons, l'un stationné à Kandahar, l'autre, aîné, qui « vit entre Zurich et Abou Dhabi » (21), et le benjamin, qui « navigue sur le web » (21). Si la mention de ses fils déclenche chaque fois une réflexion sur le temps, elle s'avère aussi l'un des filtres à travers lesquels le moi se rapproche de la réalité de l'Inde, les « tiges de métal » de structures de béton inachevées lui rappelant « ces robots de métal » qui firent « les beaux jours » (12) de son aîné.

Puis, l'auteur-narrateur vit dans un présent qu'il partage avec sa femme Nathalie, universitaire qui, comme lui, va présenter une communication au colloque de Madurai et s'est préparée à ce grand voyage en lisant les mêmes livres que François, en étudiant avec lui les dieux hindous, etc. Cependant, sur le plan de la stratégie narrative, on constate très rapidement que dans *De Mumbai à Madurai*, il sera d'abord et avant tout question du narrateur lui-même, bien que le nom de Nathalie soit mentionné cinquante-trois fois. Ce narrateur qui domine le récit admet son narcissisme – « mon narcissisme est ouvert » (11) –, c'est lui qui pense, rêve et parle, réduisant son entourage au rôle de récepteur. Il constatera à plusieurs reprises que Nathalie ne le comprend pas, ne l'écoute pas ou « paraît confuse » (13) et n'hésite pas à se moquer un peu de sa manie, à ses yeux féminine, de partir à la chasse aux bonnes affaires sur le marché indien. En même temps, il paraît tout à fait conscient des failles qui se cachent derrière un trop grand ego. Sinon, pourquoi voudrait-il se convaincre lui-même qu'« [o]n dit ça : *ma* femme. Mais la femme n'est pas une possession, une chose qu'on a, une valise, un colifichet. *Nathalie* » (11) ? Aussi, ce grand ego montre, presque pudiquement, une grande réticence à exprimer des sentiments, ce qui fait qu'il revient immédiatement sur sa parole ou a recours à des blagues. Il aime – *pars pro toto* – le nom de sa femme, en ajoutant aussitôt qu'il ne comprend pas « pourquoi il y avait un h dans son prénom » (11). Et il ne cesse de

14. Hébert fait allusion ici à *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées* (Gallimard, coll. « Folio », 1991) de Carl Gustav Jung, et à la valeur que donne ce dernier aux mythes et symboles, à l'inconscient collectif et à la religion.

rappeler « [l]es beaux yeux bruns de Nathalie » (109) qui le fixent et lui parlent, tout en étant tenté, dans une sorte de blocage émotionnel, de vérifier les connaissances qu'il a des divinités indiennes sur la femme aimée en lui demandant « si elle aimerait [qu'il] lui dise qu'elle a des yeux de poisson » (65). François Hébert aime les mots d'esprit, c'est le sel de son écriture.

Mais ce n'est pas tout. Le narrateur reconnaît bel et bien à Nathalie d'autres traits de caractère que celui d'être confuse face à son savoir ou au flot de ses paroles. Tout d'abord, elle est capable de manifester des émotions. Ainsi, François lit dans ses yeux « [p]eur, curiosité, incompréhension et empathie » (21) face au tohu-bohu de la vie indienne, trouble lorsqu'elle devient victime d'une escroquerie, et peur en face d'un moustique possiblement porteur de la malaria. Nathalie donne aux mendiants, ce qui lui vaut un commentaire ironique de la part de son mari qui « la trouve impressionnable » (41). Autre facette qui la distingue de son compagnon de voyage : Nathalie a le sens de la réalité. C'est elle qui rappelle à François de boucler sa ceinture pour l'atterrissage, c'est elle qui lui signale que son texte de présentation n'est pas encore prêt, et c'est elle en fin de compte qui essaie de le sauver de la dérive lorsqu'il risque de se perdre dans une mer d'associations et d'explications :

Tu veux que je te dise le secret des religions?

Mais je m'emballe, Nathalie me le fait remarquer, j'outrecuide. (69-70)

Mais Nathalie intervient aussi à un niveau strictement intellectuel, remettant en cause les stéréotypes féminins évoqués ici et là au cours du récit. Elle se permet de donner des conseils à son mari en ce qui concerne son écriture, ce qui amène ce dernier à admettre – non sans une pointe d'humour – qu'au fond, elle est « la Parque de [s]a prose. Elle a l'œil, le pif, le crayon qui tue » (64). « Parque », c'est-à-dire divinité maîtresse de la destinée humaine de la naissance à la mort, ou « parèdre » (13) qui « teste » (13) l'homme savant, divinité associée dans le culte à un dieu plus influent – avec un grand clin d'œil, Nathalie se range du côté du sublime, de l'extra-terrestre. Au niveau du terrestre, par contre, elle évolue : son « [n]on » (60) à l'idée de revenir en Inde, catégorique au début du voyage, l'est nettement moins à la fin du récit, au grand étonnement du narrateur.

Ce dernier, François Hébert, se définit par ailleurs par son métier, mais contrairement à Hébert auteur, professeur de littérature à l'Université de Montréal depuis 1972, le narrateur « retraits depuis peu » (23)

insiste sur son deuxième métier, celui de critique littéraire. Geste de modestie, certes, mais en y regardant de près, ce topos s'avère en réalité carte blanche et lettre de noblesse, lui accordant une plus grande liberté d'esprit et d'action qu'aux autres « universitaires » (« sérieux, s'il s'en trouve à Madurai », 47), auxquels il ne croit pas pouvoir dévoiler ses véritables pensées. En fait, dans son récit de voyage, François Hébert prend ses distances face au monde universitaire : physiquement d'abord, puisqu'il se « trouve une table à l'écart » (100) ; mentalement, lorsqu'il se demande, en pensant à sa communication, « s'[il est] à [s]a place ici » (91). Il préfère plutôt se « blotti[r] dans la vie avec un livre, dans un livre où il y a de la vie » (28) ; « creuser » semble être son « destin », son « karma » (28), car « [n'est-il] pas critique littéraire ? » (28). Critique littéraire et « fakir » (39), « [a]scète à temps partiel qui fait la leçon et empêche » (39). Il ne faut donc pas s'étonner que ce professeur-critique-fakir livre une parodie divertissante, et parfois assez cruelle, du monde scientifique et universitaire, comme vient aussi de le faire tout récemment Catherine Lemieux¹⁵, écrivaine québécoise qui vit en Autriche, dans son roman *Lourdes* (2023). Quel congressiste un tant soit peu honnête ne connaît pas ce fort désir de se laisser aller à la dérive une fois que l'attention s'est envolée après le deuxième, le troisième exposé ? « Hébert, tu rêves » (95), « [m]ais je dérive » (119), affirme le narrateur, et plus il dévie, plus les noms des conférenciers et les titres de leurs communications s'amenuisent en de petites capsules de mots vides de sens, bizarrement juxtaposées, sans commentaire, prêtant à rire. Le vide des exposés ressemble au vide des journées qui passent : « Troisième jour du colloque, ou cinquième, ou premier : quelle importance au regard de la littérature et de la longue durée autant que de l'instant présent ? » (105) Ou encore, comme le décrit François si brillamment, « Plus le colloque avance, plus mon état d'esprit se vert-de-grise » (107).

Le colloque dont il est question constitue la dernière étape du voyage de François et de Nathalie. Il s'agit du *VI^e Congrès international sur Les études francophones : enjeux et perspectives*, qui a eu lieu à la Kamaraj University du 16 au 19 février 2012 et auquel ont participé un grand nombre de chercheurs et collègues, dont l'auteur ne cache pas les vrais noms. « Toute coïncidence avec des personnes réelles ici n'est pas une coïncidence » (11), annonce-t-il au début du livre. Mais, pour François, ce colloque s'avère aussi un prétexte pour parodier le phénomène

15. Catherine Lemieux, *Lourdes*, Montréal, Boréal, 2023.

« colloque » en tant que tel. Tout commence avec les inscriptions, puis les discours d'ouverture, sur le nombre desquels « on ne lésinera pas » (90). À « [l']*Inaugural Address* du *Chief Guest* » succède « la *Presidential Address* du président de l'*Association of Indian Teachers of French* », après quoi on « adresse des félicitations officielles à je ne sais trop qui » (90), constate le narrateur, et « [l]e tout *in English*, c'est un comble pour un colloque de francophones sur la francophonie » (91). La seule énumération des divers discours d'ouverture ne laisse aucun doute sur le ridicule d'une des situations standards en milieu universitaire. Puis, on voit se pavaner devant le lecteur – non sans faire appel à des clichés nationaux – des congressistes types comme « un Français qui a un avis sur tout » (107), « [u]n Québécois [...] en short et à l'écharpe voyante » (99), un organisateur qui « lit son journal pendant un exposé » (107) ou encore un participant ami qui « a des relations dans le monde entier » (101). D'autres congressistes, presque morts de froid, persévèrent obstinément devant des climatiseurs survoltés, d'autres encore risquent d'être pris d'un fou rire en pleine session – Nathalie en sait quelque chose. Et puis, l'auteur-narrateur prend pour cible un certain tourisme scientifique qu'il pratique néanmoins lui-même dans son voyage en Inde :

Ô ironie : je leur apporterais des éléments exotiques, moi qui baigne depuis quelques jours dans le monde le plus étonnant qui se puisse concevoir sur notre planète ! Après la Suisse, bien entendu. (45)

Comme toujours, Hébert se montre homme d'esprit, se moquant ici gentiment d'un pays qui, dans le monde occidental, n'a rien d'exotique sauf le manque d'exotisme. Ainsi, les passages se rapportant au congrès de Madurai garantissent à eux seuls un vrai plaisir de lecture, allant bien au-delà de ce qu'un récit de voyage laisse espérer.

Reste une dernière facette, l'écriture, et la question de savoir qui écrit lorsqu'écrit François Hébert. Selon les règles de l'autobiographie, qui est à la base du récit de voyage, l'attribution de rôles précis aux trois instances auteur-narrateur-voyageur (« personnage ») est illusoire. De plus, l'acte d'écrire s'avère multiple, c'est-à-dire qu'il a lieu à des moments bien différents et concerne au moins deux « textes ». Car si avant le départ il s'agit de formuler l'exposé qui sera présenté à Madurai, pendant le voyage il y a interférence entre ce même exposé et des notes de voyage que prend le narrateur. D'une part, François termine son exposé, le peaufine et l'adapte à la situation concrète d'énonciation devant les congressistes (« Je biffe un paragraphe », 47) ; d'autre part, il

scrute la vie autour de lui pour inclure ces observations dans son récit de voyage. Puis, après le voyage, il « [s]’apprête[ra] à mettre le point final à [s]es notes » (115), mais le lecteur trouvera difficile de démêler si ce texte final est un récit de voyage à proprement parler ou bien l’exposé de Madurai – élargi, par exemple, par le compte rendu de *La Fiancée libanaise* (2011) de Richard Millet –, ou bien les deux à la fois, voire le texte qu’il tient entre les mains. Quoi qu’il en soit, avec *De Mumbai à Madurai*, Hébert présente un texte ultra-hybride et sur le mode de la confession intérieure, dont la fragilité est renforcée encore par l’imprévisibilité de la temporalité, qui fait qu’une phrase comme « maintenant que nous sommes rentrés du voyage en Inde » (115) peut précéder une autre disant qu’« [a]u retour, la longue escale à Paris nous permettra de sortir de l’aéroport » (115). À cela s’ajoutent les quatre postures narratives « raconter », « décrire », « discuter » et « commenter », en plus de l’inscription de divers sous-genres et types de discours comme le dialogue, le poème ou l’extrait de textes ethnographiques, tous en italique, créant un « cosmos de la diversité des discours¹⁶ », ainsi que l’observe Ottmar Ette en reprenant Mikhaïl Bakhtine.

Le portrait du « voyageur » François Hébert révèle donc un écrivain qui, tout en « reproduisant » une réalité subjective, la transcende sans cesse en l’ouvrant à d’autres réalités et en se servant de tous les ressorts d’expression qu’offre la littérature. Ainsi, il met moins l’accent sur la référentialité que sur la textualité et entraîne son lecteur dans une lecture postmoderne non linéaire, en écho, qui ne cherche pas la cohésion, mais les reflets multiples d’une réalité polymorphe.

Les dimensions du voyage

Pourtant, il n’y a aucun doute que le récit de François Hébert repose sur des faits réels, un voyage concret avec Mumbai comme point de départ, Madurai comme point d’arrivée, et un retour à Mumbai pour boucler la boucle. Comme mentionné précédemment, ce parcours s’inscrit dans un mouvement circulaire plus large qui commence et se termine à Montréal, après une escale à Paris. Mais l’intérêt que trouve l’auteur-narrateur à ces réalités urbaines respectives se porte très clairement sur la mégapole Mumbai, que François et Nathalie explorent en tant que touristes, tandis qu’à Madurai, l’aspect de la visite touristique est

16. Ottmar Ette, *ReiseSchreiben*, p. 133 : « *Kosmos der “Redevielfalt”* ». Je traduis.

relégué au second plan au profit d'une confrontation plus intellectuelle avec l'héritage culturel du pays.

Dans les deux villes, les points de repère sont des hôtels, des restaurants, des endroits où ont lieu des concerts, où se déroulent les sessions du colloque ; à part cela, les deux protagonistes parcourent le paysage urbain en taxi, en rickshaw ou à pied, la visite de la célèbre île aux singes d'Éléphanta se fait en bateau, le trajet à travers la campagne en bus. Tout comme le narrateur de *l'Autobiographie américaine* de Dany Laferrière, François et Nathalie perçoivent le monde en bougeant. Rares sont les arrêts, et plus rares encore les descriptions détaillées d'un lieu touristique ou d'un monument. L'écriture est rapide, impressionniste, pleine de « petits faits vrais » et d'images évoquant « transports, rues, nourriture, mendiants, bruits, odeurs, lumière, couleurs, gestuelles déroutantes, musiques insolites...¹⁷ ». Ainsi défilent sous les yeux du lecteur la zone industrielle près de l'aéroport, le bidonville de Dharavi, le « Victoria Terminus, devenu Chhatrapati Shivaji » (22), les Asiatic Steps, la Fashion Street, le Café Léopold avec sa façade rappelant « l'assaut de novembre 2008 des terroristes pakistanais » (34), les Hanging Gardens des riches du quartier Malabar Hill, les lavoirs de Mahalakshmi où « [d]es centaines de *dhobis* collectent le linge sale de Bombay » (40), la plage de Chowpatty et, bien évidemment, la fameuse Porte de l'Inde. En règle générale, la juxtaposition de ces images fugaces et leur intégration dans le mouvement du voyage créent un grand dynamisme sur le plan du récit, tandis que la superposition d'observations et d'images – leur « simultanéité » – crée une impression de densité et plénitude. Ce dernier mode de représentation de la réalité extratextuelle détermine entre autres les passages consacrés à la circulation « à l'indienne » ou bien l'impressionnante évocation de la Fête des lumières. L'Inde est là, dans toute son intensité :

Diwali, les lumières.

Le festival Holi : on se lance des couleurs, on s'en barbouille le visage, les vêtements.

Musique, chaleur, parfums, épices.

Feuilles de bétel, masticatoires hallucinogènes.

Danseuses de kathak.

Darjeeling.

17. Sylvie Marie Héroux, « François Hébert, *De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* », *Sylvie's World is a Library*, 1^{er} décembre 2014, <https://sylviemheroux.wordpress.com/2014/12/01/1309/>.

L'anis étoilé, les pachminas.

Les camions décorés, les bus cabossés, les auto-rickshaws en folie.

Honk!

Honk! (19)

Mais revenons aux rares exemples d'une véritable description de lieux concrets, comme le temple de Minakshi à Madurai ou la Porte de l'Inde à Mumbai. À propos de cette dernière, l'auteur-narrateur note :

[1] La Porte de l'Inde est moins massive que l'Arc de triomphe à Paris, ou plus massive mais moins carrée, plus subtilement proportionnée, avec un je ne sais quoi d'oriental, les tourelles peut-être, plus élancée et faite de pierres qui répondent bien aux rayons du soleil dans tout le spectre.

[2] Plus féminine ?

Moins napoléonienne.

[3] *Vous ne rentrerez dans vos foyers que sous des arcs de triomphe*, proclama l'empereur au retour de la victoire d'Austerlitz.

Mais d'autres ne le purent, qui moururent gelés en revenant de Russie.

Les arcs de triomphe célèbrent d'abord des victoires, ensuite la déroute.

[4] L'arc de Bombay a été construit pour commémorer la visite du roi Édouard VII et de la reine Mary en 1911.

Il a par la suite vu partir le dernier soldat de Sa Majesté britannique, le 28 février 1948, après que l'Inde eut réalisé son indépendance.

Et sa partition.

[5] Puis Shiva et Mahomet en viendraient aux coups, aux massacres et aux deuils.

Le champignon atomique finissait à peine de se dissiper à Hiroshima.

Un nouveau monde voyait le jour.

[6] J'y faisais mes premiers pas.

À Paris ou à Florence, je ne sais, les témoins ont disparu. (42-43)

Ici, le lecteur assiste comme en direct au processus de perception, plutôt lent et tâtonnant, de l'auteur, qui se rapproche de l'objet de son intérêt dans une perspective comparatiste et interculturelle [1]. Cette perception aboutit à un avis quelque peu inattendu, opposant les genres féminin et masculin, ce dernier représenté – ironiquement – par la figure de Napoléon [2]. Il s'ensuit une digression mentale, partant d'une citation de ce personnage historique, mais immédiatement remise en question par le contraste implicite entre l'idée de « gloire » et celle de « déroute », voire de « mort » [3]. La section [4], neutre sur le plan factuel, semble faite pour figurer dans un guide touristique, tandis que dans

la section suivante [5], le regard interprétatif du narrateur reprend à nouveau le dessus. À la manière de la synecdoque, il substitue aux pays concernés une divinité et un chef religieux, ouvrant les « écluses » de l'imagination et permettant ainsi au lecteur de laisser libre cours au flot de ses associations. Il en va de même pour « [l]e champignon atomique » (43) d'Hiroshima, qui annonce « [u]n nouveau monde » (43). La section [6], en fin de compte, ramène l'attention sur l'auteur-narrateur, citoyen justement de ce monde nouveau où, dès le début, les pistes – « [à] Paris ou à Florence » (43) – se confondent. Si, dans le passage cité, la perception d'éléments réels déclenche en tout premier lieu des réminiscences historiques, il y en a de nombreux autres où elle aboutit à des considérations plutôt sociologiques et, très souvent aussi, les propres digressions de l'auteur se prolongent dans des citations directes, en italique, tirées d'essais ou d'œuvres littéraires d'auteurs les plus divers. La « réalité » ainsi évoquée, même celle qui se veut factuelle, sert donc tout d'abord de surface à la projection des pensées de l'auteur, ou, comme le précise Korte, le voyage – forcément fragmenté – s'avère un décor pour la quête personnelle du sujet.

« Manifestation réelle, mais réalité insaisissable. Qu'est-ce donc que le réel ? » (22) C'est ce que le lecteur se demande alors avec François Hébert, et cette même question conduit le narrateur dans un domaine de représentation tout autre, celui de l'image et de la picturalité¹⁸. Car, bien qu'il se déclare iconoclaste, celui-ci se laisse fasciner par les multiples facettes de l'image, sachant que de là à l'imagination, il n'y a qu'un pas. Pour la représentation du voyage en Inde, l'image dite perceptive, produite par la vision réelle pendant le trajet de l'auteur, joue donc un rôle tout aussi important que l'image mentale, qui « se fonde sur toute notre activité visuelle passée et se combine avec notre faculté d'imaginer¹⁹ ».

Pour ce qui est de l'image « perceptive » associée au trajet, on observera d'abord que, sur le plan du récit, « [d]es images défilent tandis que le taxi fait du slalom entre les rickshaws et les trous dans la chaussée » (14) ; on verra l'auteur-narrateur admettre avoir « apporté [s]on appareil photo, en dépit de [s]a haine des images » (28), pour les capturer, et prendre des photos aussi diverses que la Porte de l'Inde, le chargement

18. Pour la conceptualisation de la picturalité, voir <http://surlimage.info/ecrits/image.html#A> (contenant aussi une excellente bibliographie).

19. Voir <http://surlimage.info/ecrits/image.html#A>.

« d'une douzaine d'immenses poches sur une charrette à deux roues » (28), « l'abri d'infortune d'un sans-abri » (84) ou encore « un singe songeur, l'imitation très réaliste du dieu-singe Hanuman [qui] se gratte le lingam » (34). En fait, il se sent assailli par « le déferlement des images que le voyage implique » (39), s'en « délecte » (18) aussi et, finalement, désire rapporter de l'Inde « [d]es images » (96), ainsi que des photos pour « illustrer » (115) ses notes. En même temps, l'auteur-narrateur se « méfie » (18) de ce que l'image peut avoir de « trompeur » (18) et annonce à ce propos vouloir « cultiv[er] [s]on inquiétude dans [s]es notes de voyage » (18). La réflexion sur la picturalité, source de l'inquiétude, se manifeste alors sur deux plans, celui d'images perceptives produites non pas par la vision réelle pendant le trajet, mais remémorées, et celui d'images « mentales », soit convoquées consciemment, soit résultant de l'inconscient comme le rêve, le fantasme, l'hallucination et le délire²⁰.

En ce qui concerne les images remémorées, il est frappant de constater que Hébert fait allusion à plusieurs reprises à des photographes-journalistes ou écrivains-photographes qui affrontent, sous des formes diverses, la représentation du réel. Parmi eux, Nicolas Bouvier, qui a traversé l'Inde en photographe, Bernard Émond avec son recueil de textes *Il y a trop d'images* (2011), Richard-Max Tremblay, fasciné par la notion de « l'occulté », et surtout Louis Gauthier, qui « annonçait un voyage en Inde dans trois ou quatre romans successifs » (60) sans y arriver, mais en se servant de photos, donc de représentations matérielles, pour entretenir l'intérêt de son protagoniste envers ce continent²¹. Mais c'est en rappelant les photos du photojournaliste et cinéaste François Pesant et son exposition sur *L'Industrie du recyclage à Delhi* que l'auteur se positionne clairement en s'opposant aux « relationnistes branchés » qui « nous inondent d'images » (19). Pour lui,

[l]a vieille densité d'une image sentie et saignante et goûtée jusqu'à la moelle a été vidée de sa substance et de sa puissance par un tas d'images insipides, *politically correct* [...].

Belles, inodores, glacées. [...].

J'essaye de lutter, de me battre, avec beaucoup d'autres, contre l'image mécanique de l'homme qui toujours en nous se reconstitue. (19)

20. Voir <http://surlimage.info/ecrits/image.html#A>.

21. Citation de Louis Gauthier : « *Ce soir je soupe dans un restaurant qui s'appelle Pizzaland et Pizzaland m'obsède comme le prototype de ce pays neutre et aseptique qui deviendra un jour l'univers si l'empire américain...* » (DMM : 62).

Parmi les « images perceptives remémorées », il y a aussi de nombreuses références à des films que l'auteur – qui a son propre vendeur « de dévédés et de films indiens » (23), rue Jean-Talon à Montréal, qui est indien lui-même – a visionnés avant ou pendant le voyage et qui interfèrent manifestement avec sa perception du réel. Parmi eux, un film sur Gandhi, les films de Mira Nair *The Namesake* et *Salaam Bombay!*, mais aussi *Hum Dil De Chuke Sanam*, sorti en anglais en tant que *Straight from the Heart*, *Le Tombeau hindou*, *Maya* ou *Le Salon de musique*. À cela s'ajoutent des renvois à des artistes ou actrices comme Aishwarya Rai, et aux images de la télévision qui, elles aussi, fonctionnent comme une sorte d'intertexte visuel au récit du voyage. Par conséquent, ce dernier se densifie en permanence, posant au lecteur de plus en plus de défis. Car l'auteur-narrateur procède par associations et refuse de créer une intrigue homogène. En tant qu'expert d'un savoir inépuisable, la seule évocation d'un titre, d'un nom semble lui suffire pour « tout voir », « tout dire », « tout comprendre », tandis que le lecteur se voit confronté à un texte qui paraît « hermétique à certains moments²² ».

Pourtant, cette dernière facette ne s'explique pas uniquement par le bon plaisir du narrateur, mais aussi, du moins partiellement, par la logique interne du récit. Car, comme le révèle une lecture attentive, l'auteur-narrateur se trouve à maintes reprises dans un état second de somnolence. Il souffre du décalage horaire, il lutte contre le sommeil dans le taxi, il s'assoupit, part à la dérive pendant le colloque et se perd délibérément dans ses pensées. Ou bien, tout simplement, il rêve :

Rêve.

Thomas Bernhard vient d'arriver avec l'Autriche dans sa poche.

Il a l'air de boudier.

Autruche, lance un farceur.

Simone de Beauvoir est à Chicago : *Mes amis de New York m'ont donné deux adresses : un écrivain et une vieille dame*.

Pascal Quignard nous fait un exposé qui clarifie les choses : *Il y a trois Arabies : la pétrée, la déserte et l'heureuse*.

On ne peut pas répondre à toutes les questions en même temps, patientez.

Entrez, prenez place, nous ouvrons aux curieux, aux audacieux.

Des morts même nous squattent. (78)

22. Christian Desmeules, « Littérature québécoise – Montréal-Madurai Express », *Le Devoir*, 23 février 2013, <https://www.ledevoir.com/lire/371515/montreal-madurai-express>.

Et un peu plus loin :

Ainsi accueillons-nous les étrangers et les fantômes dans notre galetas.

La menace de la surpopulation ne nous inquiète pas trop.

Pasolini!

Vous avez vu mère Teresa?

Bonjour, Rabindranath!

Leopardia mauvaise mine. (79)

Pour le narrateur, les points de repère se dissolvent dans un état d'entre-deux, entre rêve et réalité, ce qui l'amène à constater : « Je suis à Montréal et je suis à Mumbai, Ajanta, Mahabalipuram » (27), et c'est justement cet état flottant qui lui permet d'abandonner la linéarité de l'intrigue au profit du libre jeu de l'imagination. Pour le dire autrement, l'auteur-narrateur joue soit avec des images mentales « convoquées consciemment à [son] "regard intérieur"²³ », soit avec des images mentales qui s'imposent d'elles-mêmes sans qu'il puisse en contrôler « directement la venue ou la disparition²⁴ », comme dans un récit en rêve.

Nous en arrivons donc à la dernière dimension du voyage hébertien, qui à elle seule nécessiterait un livre, car sur le plan du texte les processus mentaux dont il est question vont de pair avec « un véritable flot de références inter- et métatextuelles²⁵ » souvent difficile à démêler. Ce flot d'images mentales confirme l'observation de Korte selon laquelle, dans le récit de voyage à l'ère du postmoderne, « toute expérience [de voyage] est forcément empêtrée dans des schémas de perception [...] médiatisés par des textes²⁶ ». Bien qu'il ne soit pas possible de déterminer avec certitude lesquelles de ces références et images sont sollicitées par l'auteur-narrateur et lesquelles sont le fruit du hasard, on peut néanmoins affirmer avec certitude que la grande majorité d'entre elles proviennent de deux langages : celui de la littérature et celui de la religion hindoue. Qui plus est, elles en proviennent quasi naturellement, car c'est à ces deux langages que François Hébert a consacré sa vie entière, en tant que professeur de littérature, en tant que spécialiste des mythes et religions, et en tant qu'écrivain, qui a visité l'Inde avant 2012

23. Voir <http://surlimage.info/ecrits/image.html#A>.

24. Voir <http://surlimage.info/ecrits/image.html#A>.

25. Barbara Korte, *Der englische Reisebericht*, p. 196 : « eine wahre Flut inter- und metatextueller Bezüge ». Je traduis.

26. Barbara Korte, *Der englische Reisebericht* : « "[Bewusstsein der] Verstrickung aller Erfahrung in textuell vermittelte Wahrnehmungsschemata [...]" (Pfister, 1993 : 111) ». Je traduis.

déjà et qui reprendra la thématique du voyage en Inde en 2019 dans son roman *Miniatures indiennes*.

Parlant d'intertextualité, *De Mumbai à Madurai* commence par un véritable coup de théâtre : « Marco Polo, Ibn Battuta, Henri Michaux et Nicolas Bouvier cheminent avec moi sous un soleil mythique » (10) – voici la première phrase, et à ces quatre grands écrivains-voyageurs, témoins et compagnons de route du narrateur comme le sont Basho et Aimé Césaire pour Dany Laferrière, se joignent petit à petit quatre autres, des « romanciers québécois fascinés par l'Inde » (57). Ainsi, Hébert présente *India, India* (2007) de Yolande Villemaire, *Les Silences du corbeau* (1986) d'Yvon Rivard, *Made in Auroville, India* (2004) de Monique Patenaude et *Voyage en Inde avec un grand détour* (2005) de Louis Gauthier, en esquisant chaque fois – de manière éclectique et fragmentaire – les grandes lignes de l'intrigue et en en tirant des conclusions très personnelles. À propos de Gauthier, par exemple, il constate : « Je lis comme Gauthier voyage. *J'essaie de comprendre comment j'ai pu me retrouver ici* » (63). Puis passent en revue Ilija Trojanow avec *Le Long du Gange* (2010) et Pier Paolo Pasolini avec *L'Odeur de l'Inde* (1962 ; 1984), de même qu'Elsa Morante et Alberto Moravia, dont curieusement le récit *Un'Idée dell'India* (1962), qui évoque la même expérience de voyage que celui de Pasolini, n'est pas cité. À maintes reprises, leurs descriptions, en italique, semblent se substituer à ce que l'auteur-narrateur aurait voulu ou pu dire lui-même, comme si ces citations lui venaient tout simplement à l'esprit, ou bien il essaie de rapprocher ces « voix étrangères », fascinées par l'Inde, les unes des autres. Dans les deux cas, son récit se fait polyphonique. Mais Hébert accorde aussi une attention toute particulière à André Malraux, écrivain auquel il a consacré sa thèse de doctorat : Malraux incarne une autorité lorsqu'il s'agit de juger une statue de Shiva ; dans son roman *L'Espoir* (1937), Hébert croit découvrir le motif du conflit entre « la méditation du brahmane et l'art du guerrier » (81) ; il se souvient d'une interview avec le grand maître en 1974 ; bref, il le « sort », comme beaucoup d'autres, de son « sac de voyage » littéraire, qui l'accompagne partout et qui, contrairement à sa valise, ne peut pas se perdre : « Je pige dans mon attaché-case de littéraire, je ne m'en sépare jamais » (16).

L'Inde de François Hébert est un objet littéraire médiatisé, avec mille miroirs autour qui reflètent sa lumière. C'est d'autant plus évident lorsqu'on ajoute aux œuvres et auteurs cités le « miroir » d'ouvrages scientifiques à teneur ethnographique, religieuse ou philosophique,

comme *Hindu India: From Khajuraho to the Temple City of Madura* (1998) de Henri Stierlin ou *Bharata: l'origine du théâtre. La poésie et la musique en Inde* (2009) de René Daumal. Ou lorsqu'on s'aperçoit en fin de compte que l'immense savoir que François Hébert a accumulé sur les divinités indiennes, le système des castes et la culture au sens le plus large du terme, se répercute sur le plan de la narration et sur celui du discours. Les dieux sont omniprésents dans cette histoire, que ce soit sous forme de porte-clés ou de mascottes, dans les taxis et les boutiques, à l'aéroport, sous forme de statues multicolores et de temples et, avant tout, dans la conscience de l'auteur qui, tout en transmettant au lecteur un savoir objectif et factuel, intègre les divinités indiennes tout naturellement dans le trajet de sa vie en Inde. Ce faisant, il adopte souvent un regard transculturel lui permettant de comparer les mythologies indienne et grecque, de rapprocher Jacques Cartier s'installant en Gaspésie et les Portugais prenant possession des « eaux portuaires de Bombay » (31), ou encore de juxtaposer les « gopurams » (70) de la déesse Minakshi et les pavillons de Disneyland. Sur le plan du discours, par contre, son Inde se reflète dans une foule d'expressions en hindi touchant tous les domaines de la vie et créant une hybridité langagière qui risque de provoquer, auprès du lecteur, le fameux *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht. Car il est rare que l'auteur explique ses choix, comme il le fait au début du récit avec la fameuse formule de courtoisie, « Namasté » (22)...

Mais revenons-en à la littérature, puisque François Hébert se rend en Inde justement pour parler de littérature, et ce, dans le cadre d'un congrès sur la francophonie. En fait, la francophonie, terme dont il voit la signification varier selon la perspective du « francophone », est l'occasion de considérations sur la lutte de la langue française contre l'anglais tout comme d'un questionnement sur l'identité québécoise, qui va jusqu'à la plaisanterie sur le statut de pays : si Gilles Vigneault veut que le pays ne soit que l'hiver, le consul du Québec en Inde ne sera qu'un « consul d'aucun pays » (121).

Tout cela, cependant, ne change rien au fait que ce « non-pays » jouit d'une scène littéraire extrêmement active, avec « un sujet qui tient le haut du pavé » (46) : « la question des déplacements, forcés ou choisis, de l'exil ou des voyages, avec la nostalgie et les espérances » (46). Il s'agit là de thèmes qui caractérisent l'écriture des écrivains « migrants » tout comme celle de François Hébert lui-même. En fait, l'auteur-narrateur nous parle de voyages, de départs, d'arrivées et de retours, d'errance

et de nomadisme, sur le plan de l'histoire racontée comme sur le plan mental du récit. Rien d'étonnant donc qu'il désire présenter « [c]es romanciers nouvellement arrivés à Montréal » (73) : Régine Robin et *La Québécoise* (1983), Ying Chen et *Les Lettres chinoises* (1993), Kim Thúy et *Ru* (2009), et finalement – plus important que tous – Dany Laferrière avec *L'Énigme du retour* (2009). Puis, un peu plus loin, il sera question aussi de Mauricio Segura et son roman *Côte-des-Nègres* (2003) et de *La Fiancée libanaise* (2011) de Richard Millet. De nouveau, Hébert présente ces écrivains en évoquant en parallèle d'autres noms qui, à leur tour, provoquent des chaînes d'associations : Frantz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Anthony Phelps, Rodney Saint-Éloi, Basho, Tanizaki, Wislawa Szymborska, de même que Gaston Miron ou Patrice Desbiens, sur lequel Nathalie fait son exposé. Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est que dans cette deuxième partie du livre, « Mumbai », la notion d'arrivée – la grande « énigme » du sous-titre hébertien – se déplace de plus en plus vers un niveau existentiel. Car si la naissance « est le premier exil » (113), l'arrivée est ou bien « l'arrivée à soi-même par d'obscurs départs, cheminements, écarts et retournements » (112), ou bien la mort. Cette mort que l'Inde « fait ressortir, comme un abcès » (39), il la poursuit dans son exposé, il la retrouve dans *L'Énigme du retour* et l'évoque à la toute fin de son récit :

Arrivés à ce point, nous ne sommes plus confrontés aux seuls et relativement prosaïques problèmes de l'émigration et de l'immigration, de la migrance en un mot, mais plutôt aux aléas mystérieux de la fin du voyage terrestre et du commencement du grand voyage, pour ne pas dire la transmigration, résurrection ou réincarnation, dont les religions s'occupent. (120)

Vu sous cet angle, et sans avoir le sentiment d'avoir rendu justice à ce récit de voyage postmoderne si riche, on pourrait lire *De Mumbai à Madurai* comme une immense méditation sur la condition humaine. Mais ce ne serait pas François Hébert s'il ne se mettait pas alors à chasser tout soupçon de profondeur. Il redevient enfant au moment de rentrer au pays avec son amoureuse. Sa dernière phrase « se doit » d'être formulée ainsi : « Nathalie et moi nous chamaillons pour savoir qui aura le hublot » (127). Bon voyage, cher ami.



BIBLIOGRAPHIE

- Collectif, « Qu'est-ce qu'une image? », *Surlimage*, n. d., <http://surlimage.info/ecrits/image.html#A>.
- Desmeules, Christian, « Littérature québécoise – Montréal-Madurai Express », *Le Devoir*, 23 février 2013, <https://www.ledevoir.com/lire/371515/monreal-madurai-express>.
- Ette, Ottmar, *ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*, Berlin, De Gruyter, 2020, 236 p.
- Héroux, Sylvie Marie, « François Hébert, *De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* », *Sylvie's World is a Library*, 1^{er} décembre 2014, <https://sylviemheroux.wordpress.com/2014/12/01/1309/>.
- Humboldt, Alexander von, *De l'Orénoque au Cajamarca*, présenté par Gilles Fumey et Jérôme Gaillardet, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, 405 p.
- Jung, Carl Gustav, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Aniëla Jaffé, traduit de l'allemand (Suisse) par Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 528 p.
- Korte, Barbara, *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, 236 p.
- Laferrière, Dany, *Le Charme des après-midi sans fin*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, 208 p.
- Laferrière, Dany, *Je suis fatigué*, Chaumont, Initiales, 2000, 144 p.
- Laferrière, Dany, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, 2008, 272 p.
- Laferrière, Dany, *L'Énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, 296 p.
- Lemieux, Catherine, *Lourdes*, Montréal, Boréal, 2023, 368 p.
- Lord, Michel, « Compte rendu de François Hébert, Martine Latulippe, Morgan Le Thiec », *Lettres québécoises*, n° 153, printemps 2014, p. 42-43.
- Mackenzie, Alexander, *Voyages from Montreal, on the River St. Laurence, through the Continent of North America, to the Frozen and Pacific Oceans in the Years 1789 and 1793*, Philadelphie, John Morgan, 1802, 498 p.
- Mathis-Moser, Ursula et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2012, 968 p.
- Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *Giorgio De Chirico. La fabrique des rêves*, exposition du 13 février au 24 mai 2009, <https://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-giorgio-de-chirico>.

Les *Miniatures indiennes* ou l'aventure du récit

Lise Gauvin

CRILCQ-Université de Montréal

Ce n'est pas sans émotion que je lis les *Miniatures indiennes* de François Hébert. J'y reconnais le collègue fréquenté durant plusieurs années à l'Université de Montréal, dont le bureau était juste en face du mien, et également à l'émission *Book-Club* de Radio-Canada, consacrée aux nouvelles parutions québécoises et réalisée par André Major, aussi exemplaire dans ce métier que dans celui d'écrivain. J'y retrouvais un esprit vif, toujours en éveil, attentif au moindre détail de son environnement, mais aussi son humour souvent caustique, sa façon de feindre le détachement pour mieux se protéger de sa profonde sensibilité et, j'oserais dire, de sa vulnérabilité.

C'est tout cela que je revois dans les *Miniatures indiennes*, roman publié en 2019 chez Leméac à la suite de plusieurs voyages en Inde. Jean-Paul Riopelle me confiait, au moment où il préparait des gravures à partir de mouches artificielles créées par un ami : « Ce qui m'intéresse dans certains éléments – papillons, mouches – de la nature, c'est la symétrie, qui est toujours une asymétrie. Il n'y a pas de véritable symétrie dans la nature. Quant à la miniature, elle est en dehors, hors de l'échelle¹. » Comme l'œil de la mouche, capable d'embrasser plusieurs points à la fois, les brefs récits qui constituent le livre de François Hébert forment une sorte d'autoportrait qu'il appartient au lecteur de reconstituer. Ces miniatures sont en dehors de l'échelle, chacune s'offrant comme une portion de réel asymétrique, autonome et pourtant reliée l'une à l'autre par d'invisibles fils.

1. Voir « Jean-Paul Riopelle. Un merveilleux personnage » dans Lise Gauvin, *Créer, écouter. Portraits d'artistes et d'écrivains-es*, Mémoire d'encrier, 2024, p. 22.

L'image de la mouche n'est pas fortuite. C'est sous ce titre que l'une des miniatures résume le projet du livre: « Ta philosophie de la mort, autant dire de la vie, est en souffrance, parce que de la mort il n'y a pas grand-chose à dire en définitive. Et de la vie, on peut dire tout ce que l'on veut » (*MI*: 140). De cette vie, Hébert choisit de rendre compte en superposant plusieurs temporalités, celle du voyage et celle de l'écriture au présent, rythmée par des allers-retours entre l'ordinateur et la machine à café. Temporalités elles-mêmes traversées par les souvenirs d'enfance et les confidences du professeur de création littéraire, tout cela sous l'œil vigilant – et critique – de sa compagne, Nathalie. Aventure d'une écriture plus qu'écriture d'une aventure, pour reprendre l'expression de Jean Ricardou, le roman par miniatures est aussi un jeu de pistes qu'il appartient au lecteur de parcourir et de déchiffrer à sa guise, selon sa curiosité ou son instinct.

On y passe de la description de la gestuelle forcée des voyageurs coincés dans un avion au repérage d'une odeur particulière: « Tu l'as encore aujourd'hui dans le nez, l'Inde, et jusque dans la gorge: c'est un mélange de métal chaud, de caoutchouc brûlé, de cambouis et de suie, de relents de cuisine et de fleurs fanées, de béton humide, de poisson pourri, de poussière aussi » (61). Pays de contrastes et de contradictions, ce « pays des dieux », selon *Le Routard*, est aussi le lieu du dénuement extrême, où les femmes mendient avec dans les bras un enfant sale aux yeux hagards et où, comme à Pondichéry, les animaux se nourrissent de détritrus:

Passé les étals de poissons, quand ils ne sont pas simplement posés sur le sol, et leur pestilence et les mouches, passé les fruits et légumes, les sacoches et les babouches, passé les immenses sacs de piments rouges et les tables couvertes de colliers de tubéreuses, à la sortie du marché, une vache étique fouille dans les détritrus et se régale d'une pelure de banane qu'elle fait tourner autour de sa langue avec laquelle la pelure paraît se confondre. (115)

Le voyage en écriture est aussi un voyage en littérature au cours duquel le professeur retraité, depuis son ancrage au présent, revoit certains de ses étudiants. L'un d'eux en particulier, Georges, à moins que ce ne soit Laurent, voulait à tout prix savoir comment on écrit un roman. Sans lui répondre directement, le narrateur se livre à un petit traité de création qui commence ainsi:

Un roman se doit d'être vivant, peuplé de vivants bien en chair et aux prises avec des problèmes concrets, [...] faire un temps illusion, mais pas trop longtemps, ne doit pas traîner dans le décor, parce qu'il a tout faux, le roman, et ça finit par transparaître. Mais il a un truc, un dispositif: il laisse

entendre que le temps continue après les mésaventures dont il traite en vue cavalière (Cervantès) ou hauturière (Melville). Il fait mine de s'aventurer dans l'illimité de l'ensuite, dans le terrain vague des séquences incontrôlables.

Et l'exposé de se terminer par cette constatation que, à la différence de la vie, dans le roman, « [i]l y a toujours un après » (58-59).

L'interrogation sur la forme se double de nombreuses références littéraires, de Lautréamont et Malraux à Richard Millet, Patrice Desbiens et plusieurs autres. Un étudiant – Georges ou Laurent? – pourrait en faire l'inventaire et reconstituer ainsi la bibliothèque d'un professeur de lettres du xx^e siècle. Un professeur qui regrette que l'usage du passé simple se perde et se souvient avec nostalgie de ses étudiants, parmi lesquels Anne-Marie Alonzo qui se déplaçait en chaise roulante. Les discussions se poursuivent dans les conversations avec Nathalie, première lectrice, qui conseille à l'écrivain de ne pas oublier l'intrigue ni l'émotion indispensables à tout roman.

Mais de quoi s'agit-il exactement?

Le livre est décrit par son auteur/narrateur comme « une sorte de temple aux multiples portes » (165), ou encore un livre dans lequel on peut entrer à n'importe quel moment, comme on peut en sortir. On peut aussi le voir comme un « confessionnal à ciel ouvert », ainsi que le narrateur perçoit à un moment l'Inde. Ou encore comme une « *auto-rickshawfiction* à cinq roues » (67). Mais la tonalité dominante est celle d'une « œuvre au noir », un noir qui, comme dans les toiles de Soulages, n'a pas fini de nous interpeller. Une miniature ayant ce titre raconte le réveil d'un enfant, une nuit où « il faisait si noir qu'il n'y avait plus rien du tout à voir » (152). Et le texte de se terminer par l'observation qu'il « y aurait toujours ensuite ce fond de nuit noire dans ta vie » (152).

« Tu seras passé dans la vie comme un courant d'air », lit-on dans les *Miniatures indiennes*. Un courant d'air fait de tendresse, de lucidité et d'intelligence. Ces textes, dans leur forme exploratoire, éclectique, nous renvoient aux questions fondamentales qui traversent chacune de nos existences. Merci François d'avoir osé cette aventure dans un écrit en prise directe sur l'énigme du vivant.



BIBLIOGRAPHIE

« Jean-Paul Riopelle. Un merveilleux personnage » dans Lise Gauvin, *Créer, écouter. Portraits d'artistes et d'écrivains-es*, Mémoire d'encrier, 2024.



Avec Maria, sa professeure de cuisine indienne à Cochin,
dans l'État du Kerala, avril 2017.
Crédit photo: photographe inconnu.

La littérature est un voyage

Dominique Garand

CRILCQ-Université du Québec à Montréal

Ulysse en personne n'aura pas tant pérégriné.

Frank va parler

Depuis ses tout premiers récits, François Hébert n'a cessé de placer le voyage au cœur de sa démarche d'écrivain. Dans *Miniatures indiennes* (2019), il y va d'une assertion catégorique : « N'écrivons pas en voyage, le voyage est dans l'écriture. » (*MI*: 61) C'est là le précepte qu'il semble déjà appliquer, en 1979, dans *Holyoke*, séjour aux États-Unis qui n'a rien d'un parcours ou d'une visite, mais s'avère une plongée du sujet dans l'écriture, et ce, jusqu'à un éclatement de la forme romanesque traditionnelle qui traduit la division intérieure du protagoniste. Ce récit précède aussi toute une série de romans québécois qui tourneront le dos à la référence française pour engager leurs personnages (et avec eux la culture québécoise) dans une conquête de leur américanité : François Barcelo, Jacques Godbout, Pierre Turgeon, Jacques Poulin, Hélène Monette, Monique La Rue, etc., iront se mesurer au géant américain pour constater leur impuissance à y trouver leur place, voire à s'en approprier les symboles et la puissance de manière convaincante. En revanche, l'aventure américaine aura permis de renouveler le regard sur soi, de redéfinir ainsi le sujet québécois et d'inscrire sa différence face à l'empire voisin. C'est ce que Hébert avait compris dès 1981, comme l'indique un commentaire fait à Jacques Ferron au sujet du roman de Pierre Turgeon, *La Première Personne* : « Il est vrai que sa Californie ne correspond sans doute qu'en partie à la vraie Californie. Elle correspond mieux, n'est-ce pas ? à une idée qu'on s'en fait au Québec : l'or, le luxe, le grandiose, la chaleur, la

vitesse, etc. [...] Une sorte de voyage – via Los Angeles – de Montréal à Saint-Tite¹. »

Au début des années 1980, Hébert n'a pas encore trouvé sa manière propre d'écrire le voyage et de voyager dans l'écriture. Il réfléchit néanmoins à la question. Le 3 novembre 1981, il annonce à Ferron qu'il se rend aux États-Unis pour y prononcer la conférence « Écrire l'Amérique en français: entre réalité et royaume ». Il se pose alors en Don Quichotte venu « leur parler de la notion de réalité² » et leur expliquer, en fait, que le Québec est là pour résister à la version hégémonique de la réalité imposée par les Américains, leur opposant un bric-à-brac de « patenteux ». Ferron réplique que les Canadiens français se sont vengés des Américains en leur fournissant des monstres, tels Lee Oswald, Curtis LeMay et le colonel Rhéaume des bérets verts: « Eux, ils ont fourni aux Américains une notion de la réalité plus tangible que ne sera la vôtre dont je suis quand même curieux³. » Il ajoute néanmoins: « Vos voyages me semblent un rien frivoles. Il faudrait en faire des livres à la façon de nos classiques, Faucher de Saint-Maurice, Arthur Buies, qui redécouvraient le monde pour nous. » Hébert conteste le jugement de Ferron (« frivole? je ne le crois pas ») et l'on peut observer rétrospectivement que loin d'adopter la manière classique, il suivra un modèle bien à lui qui élève l'art brut du « patenteux » aux subtilités d'une mosaïque rassemblant les miniatures dans une forme concertée.

Après tant de voyages

Peut-on lire *Frank va parler* comme un testament? Il est tentant de le faire quand on sait que l'ouvrage sortit de chez l'imprimeur deux mois avant le décès de son auteur. Mais il s'agit là d'une illusion, car rien n'annonçait ce décès subit. D'ailleurs, le titre projectif du livre laisse plutôt présager un changement de cap, un renouvellement, une ouverture à de l'inédit, l'assomption d'une autre manière de s'exprimer: « Frank écrivait tout le temps, maintenant il va parler », est-il spécifié en quatrième de couverture. Mais franchir un seuil peut s'accompagner d'un dernier regard posé sur ce que l'on quitte. Si *Frank va parler* n'a

1. Jacques Ferron et François Hébert, « *Vous blaguez sûrement...* » *Correspondance, 1976-1984*, édition préparée et présentée par François-Simon Labelle, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2000, p. 66.

2. Jacques Ferron et François Hébert, « *Vous blaguez sûrement...* », p. 104.

3. Jacques Ferron et François Hébert, « *Vous blaguez sûrement...* », p. 106.

rien de testamentaire, l'ouvrage se laisse lire malgré tout comme le bilan d'une vie, et cela concerne plus particulièrement les voyages. Sur près de trente pages, en effet, Hébert revisite les pays qu'il a « faits », non sans interroger d'entrée de jeu la justesse de cette expression : « J'ai *fait*, comme on dit sans trop savoir de quoi on parle, les quatre coins de l'Inde, même si la carte nous la montre sous la forme d'un triangle » (FVP : 55 ; c'est l'auteur qui souligne). Dans ces quelques mots, les deux remises en question d'expressions passe-partout témoignent de l'attention portée par Hébert aux pièges du langage, aux effets réducteurs de ce dernier à l'égard de l'expérience vécue. Il insiste : « Le verbe *faire* est surfait » (56 ; c'est l'auteur qui souligne). « Faire » tel ou tel pays est une expression qui participe du discours consumériste transformant le voyage en performance à connotation touristique ou *check list*.

Hébert, pourtant, ne rejette pas l'expression, il la reprend plutôt à son compte et la réactualise en y insufflant, au fil de sa répétition, une réflexion sur ce que ces lieux « faits » ont pu laisser comme traces : ce qu'il a vu, ce qu'il a compris de lui-même et du monde, ce qu'il a vécu. À cet égard, on observe l'insistance portée sur l'accompagnement, comme si l'expérience du voyage prenait tout son sens d'avoir été partagée : « Nous aurons fait Sainte-Lucie, Noémie et moi » (83) ; « J'ai fait Key West avec Noémie [...]. J'ai fait Kyoto et admiré les danseuses aux éventails comme des ailes de papillon. [...] Aux Bahamas, j'avais bourlingué avec Mélanie [...] » (79-80) ; « Si petit est le monde que j'ai pu voyager et prendre un verre de whisky, oui, avec André Malraux au château des Vilmorin, à Verrières-le-Buisson » (61). L'« accompagnement » peut aussi être de l'ordre d'une médiation littéraire : « On a fait Cuba avec Hemingway, vieux loup de mer, et avec une jeunesse du temps jadis, aux plages de sable plus fin encore que celui des sabliers » (76). L'amour et l'amitié se tissent en filigrane de ces pérégrinations, et c'est ainsi qu'à l'évocation des pays visités s'entrelacent des réflexions plus intimes sur le rapport du protagoniste à ses proches. Que reste-t-il de ces voyages ? Cette question conduit le narrateur à se demander aussi ce qu'il reste des amours vécues et ce qu'il retient de son héritage parental. Après le récit de son ascension de la pyramide d'Ek Balam, il écrit : « Je cherche mon père dans la pyramide. [...] Le voilà : il joue avec une corde, on dirait qu'il va danser à la corde, mais il est vieux, voûté. La corde a des nœuds. C'est qu'il veut retrouver les secrets des bâtisseurs de cathédrales et de pyramides, la loi des proportions et mesures divines, le nombre d'or » (60). N'est-ce pas ce que cherche aussi le narrateur ?

Dans les dernières pages du livre, il déclare être « revenu à Montréal, [s]a ville natale, dans le vrac d'une vie en dents de scie, après d'autres villes et des îles » (178). Il se lance alors dans une longue énumération de villes habitées ou visitées. Il serait trop long de citer le passage, mais il suffit de préciser qu'entre la naissance à Montréal et le retour dans cette même ville, il dénombre soixante-trois villes. Dans cette page, encore, c'est le lien d'amitié qui est mis en évidence : « Liège chez Jean-Pierre, mort avant-hier », « Varadero avec la mère de Carl », « Chennai grâce à Mirakamal », « San Francisco avec l'ami Hidehiro, lui aussi mort il y a peu » (179).

Et puis, au bout du parcours, une phrase saisissante en raison du contraste qu'elle révèle entre des amitiés liées à des villes lointaines, et ce point d'origine souvent évoqué, mais inaccessible : « Noémie ne comprenait pas que je ne sois jamais allé me recueillir sur la tombe de ma mère » (181), passage qui fait écho à une déclaration précédente : « Je n'ai pas beaucoup de souvenirs de ma mère, et si j'en avais, je les ai oubliés » (72). Est-ce qu'en définitive l'écriture s'enroulerait autour de cette figure absente qui hante pourtant tout le livre ? Hébert reprendrait à son compte et à sa façon une phrase de *L'Amélanchier* : « Le point de départ, qui devient, après le départ, le point de retour, est demeuré longtemps le seul point fixe du monde⁴. »

Mais ici encore, la plume de Hébert tourne le dos aux conclusions psychologiques convenues. Il importe de suivre attentivement le mouvement de ce roman hétérogène. Frank a beaucoup voyagé. S'il en témoigne, c'est tout de même à partir d'un point fixe, sa demeure depuis laquelle il donne ses cours sur *Zoom*. Dans le présent de l'écriture, la seule personne qui voyage est Noémie, compagne du narrateur : « C'est dans sa nature de ne pas tenir en place. Parce que vivre est repartir toujours, non pas tout à fait de rien, mais presque » (189). Frank l'imagine au loin, jamais certain de l'endroit où elle se trouve (il ne cesse d'évoquer la Finlande, alors qu'elle est en France). Souffrant de leur séparation, il tourne vers elle ses pensées, c'est à elle qu'il écrit, c'est pour l'amour d'elle qu'il s'apprête à parler : « Je projetai de rassembler modestement mes quelques souvenirs d'oiseaux de la Tomifobia dans l'espoir de regagner le cœur fabuleux de ma belle en allée, et de les lancer au vent, à la cantonade » (191). Deux pages plus loin, *Frank va parler* se clôt sur un poème dédié aux oiseaux, écho à la fois à *La Conférence*

4. Jacques Ferron, *L'Amélanchier*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2018, p. 122.

des oiseaux du poète soufi Farid ud-Din Attar, qu'il mentionne explicitement, et au poème de Nathalie Watteyne cité en épigraphe de cette dernière section : « à t'attendre soleil impensable/pour que dans ta chaude lumière/je suive l'envol de mes oiseaux » (169). Pour ajouter à ce réseau intertextuel, les premiers vers ne sont pas sans rappeler « Arbres » de Paul-Marie Lapointe :

j'écris zoiseaux
pour l'âme soyeuse
volatile (193)

Le retour à la terre natale ne s'impose donc pas comme un point d'orgue, car cette projection dans les oiseaux témoigne encore d'un besoin de mouvement et de liberté. Un fort désir de légèreté se dégage de ce poème où sont disséminés des mots et expressions liés au vol : « volatile » (deux fois), « volage », « envolées lyriques », « envolées rythmées », « volants de ta robe », tous ces envols portés par des « courants d'air ». On peut repérer également cette « pie voleuse » qui conjugue les deux sens du mot « vol », car que reste-t-il en nous de ces cultures étrangères sinon ce que nous avons réussi à leur ravir dans le ravissement ? C'est ici qu'il faut parler de l'Inde et de ses divinités dont la force séminale informe en profondeur l'écriture des trois derniers romans de Hébert.

L'appel de l'Inde

J'ai déjà rapporté ce passage de *Frank va parler* où Hébert raconte avoir « fait » les quatre coins de l'Inde. C'est néanmoins dans ses deux romans précédents que cette progressive et extensive découverte est relatée dans le détail.

Quand on passe de *De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* (2013) à *Miniatures indiennes* (2019), on observe un net approfondissement du lien qui s'est développé entre Hébert et « ce lointain pays aux millions de dieux étonnants » (FVP : 55). Les deux titres, déjà, sont révélateurs : le premier emprunte aux récits de voyage conventionnels l'idée d'un trajet, alors que le deuxième signale la transposition littéraire d'un dispositif, d'une forme artistique. J'exposerai plus loin les traits principaux de ce dispositif formel, me penchant en premier lieu sur l'appropriation progressive de cette radicale étrangeté de l'Inde.

On comprend, en lisant *De Mumbai à Madurai*, que François Hébert s'est d'abord rendu en Inde à l'occasion d'un colloque regroupant des

spécialistes de littérature québécoise. Ces indices définissent d'entrée de jeu un créneau très spécifique qui distingue l'aventure indienne de Hébert d'autres approches liées, par exemple, à l'aide humanitaire, au commerce, au reportage journalistique ou à la quête spirituelle. En conformité avec les habitus des intellectuels, Hébert s'envole vers l'Inde nourri de références, de lectures préalables, non pas de guides de voyage, mais d'écrivains, ce qu'il raconte dès l'incipit : « Marco Polo, Ibn Battuta, Henri Michaux et Nicolas Bouvier cheminent avec moi sous un soleil mythique » (*DMM*: 11). D'autres s'ajouteront : Pasolini, Trojanow, Stierlin, Malraux, de nombreux films aussi, mentionnés et cités.

Hébert identifie ensuite des romanciers québécois qui se sont intéressés à l'Inde : « [J]e me suis dit : je vais parler de romanciers québécois fascinés par l'Inde, et j'en avais repéré quatre. // Cela devrait pouvoir intéresser les Indiens de savoir en quoi ils pouvaient nous intéresser » (58). Il mentionne plus particulièrement Yvon Rivard (*Les Silences du corbeau*, Boréal, 1986), Yolande Villemaire (*India, India*, XYZ, 2007), Monique Patenaude (*Made in Auroville, India*, Triptyque, 2004) et Louis Gauthier (*Voyage en Inde avec un grand détour*, Fides, 2005). Bien que Hébert choisisse après réflexion de préparer plutôt une communication sur les écrivains migrants, la comparaison-confrontation avec ses prédécesseurs semble le poursuivre. Les marques d'ironie à l'endroit de ces derniers (Villemaire, en particulier) signalent le désir de l'écrivain de se démarquer, écart qui concerne aussi bien le refus d'exotiser et de spiritualiser l'Inde que le rejet d'une certaine approche romanesque. Hébert tâtonne à la recherche d'une posture adéquate devant un pays aussi déroutant : il se demande non seulement ce qu'il fait en ce lieu, mais plus fondamentalement ce qu'il est. Non sans humour d'ailleurs :

J'ai mauvaise conscience.

Suis-je ici pour vendre le Québec aux Indiens ? [...] Pour les convaincre de la beauté de la langue de Molière et de Michel Tremblay ?

Ne suis-je pas ici tout simplement pour profiter du soleil, des couleurs, des dieux bigarrés et de la pagaille du sud de l'Inde, en touriste ? (101)

Ce constat lucide se double d'une autocritique :

Et que peuvent bien représenter ici, dans un pays si ancien et si diversifié, une poignée de romanciers fraîchement débarqués de Montréal et qui n'ont rien à voir avec l'Inde, si ce n'est qu'une poignée de professeurs indiens de français s'y intéressent ?

Ô ironie : je leur apporterais des éléments exotiques, moi qui baigne depuis quelques jours dans le monde le plus étonnant qui se puisse concevoir sur notre planète!

Après la Suisse, bien entendu. (46)

Autant dire que le Québec ne fait pas le poids. Sur ce point, Hébert s'inscrit dans un topos révélé par l'ensemble du corpus de romans exotopiques : le voyageur québécois à l'étranger fait le plein de sensations et de savoirs nouveaux, mais ne se voit guère comme un agent susceptible de transmettre à l'autre des éléments de sa propre culture, comme si celle-ci s'avérait insignifiante. Hébert ne se distingue pas plus du côté d'un affect partagé par nombre d'écrivains-voyageurs : le sentiment d'un manque est en effet au fondement de l'aventure exotopique. Dans plusieurs cas, le manque est ce qui propulse l'écrivain vers l'ailleurs, alors que chez Hébert, il lui est révélé sur place, au contact du pays étranger : « Ma pauvreté intérieure. // C'est fou ce que l'Inde fait ressortir, comme un abcès » (40). Est-ce la réponse à une question posée préalablement : « Ce que je viens chercher en Inde m'échappe. C'est pour l'échappée, justement, peut-être » (25) ? Avec ceci en plus que cette fuite recherchée si souvent dans le voyage conduit paradoxalement devant le miroir qui révèle le sujet à lui-même ?

C'est donc l'écart culturel qui est d'abord mesuré. Les comparaisons avec soi sont inévitables et donnent lieu par moments à des clins d'œil humoristiques : « Il dodeline de la tête comme s'il disait non. // Ce non est un oui en Inde. // Avec eux, nous aurions gagné haut la main le référendum sur l'indépendance du Québec » (14). Hébert pratique aussi bien la dérision que l'autodérision : « Ça le touchera, le lecteur, le bazar indien, en le sortant de soi et de son petit confort. De nos petites Rocheuses, nos arpents d'épinettes. Ensemble, nous nous délesterons de nos habitudes mesquines » (51). Toutefois, on observe qu'au fil de la narration la tendance à se dévaloriser au contact de l'autre se mue progressivement en intérêt actif pour l'autre. L'écart continue d'être relevé, mais en dehors de tout système de comparaison : il ne s'agit plus de se juger, mais d'accueillir la différence de l'autre et de se laisser redéfinir par lui. Et si l'Inde s'avérait « l'endroit idéal pour venir au monde » (*MI*: 72) ?

Les différentes phases franchies par Hébert dans son rapport à l'altérité correspondent à celles relevées par Jacques Caroux et Pierre Rajotte dans leur lecture des récits des voyageurs et pèlerins québécois

au xx^e siècle en contact avec les cultures asiatiques et africaines⁵. À partir du second conflit mondial, il ne s'agit plus de parcourir ces pays, comme on avait l'habitude de le faire au début du siècle, en soulignant à grands traits à quel point notre civilisation occidentale leur est supérieure. Bien au contraire, il s'installe chez les voyageurs la conviction que nous avons beaucoup à apprendre de ces cultures étrangères et même qu'elles sont, à certains égards, supérieures à la nôtre. En 1995, au cours d'un voyage en Asie, Hervé Dupuis s'exclame : « Je me suis rendu compte de la profondeur de mon ignorance⁶. » Il s'ensuit chez certains, mais non chez Hébert sur ce point, une tendance à idéaliser l'Autre comme s'il était le représentant de valeurs spirituelles que nous aurions perdues. Par la suite, l'idée de se comparer disparaît et fait place à une attitude de réceptivité sans jugement, qui consiste à « s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même », pour reprendre une formule d'Édouard Glissant⁷. Depuis le tournant de l'an 2000, les voyageurs, notent Caroux et Rajotte, font de l'expérience du voyage une occasion de « cheminer en soi loin du "même", c'est-à-dire vivre une expérience où l'identité du soi et l'identité du même peuvent se dissocier⁸ ». Rencontrer l'autre n'est plus orienté vers un jugement sur nos valeurs et vertus réciproques, mais induit plutôt un dessaisissement pouvant conduire à « un jaillissement de sens différent⁹ ». Le fait que François Hébert se soit détaché du récit de voyage pour explorer une forme de narration plus souple et à distance du témoignage direct, donne une dimension performative à cette quête de significations affranchies des conventions, mais aussi des mots d'ordre qui expriment une politique d'écriture sans pour autant l'inscrire dans le geste même.

L'Inde comme question

Une éthique du voyage en pays étranger se dessine chez Hébert et je la résumerais à la formule suivante : comment approcher l'altérité radicale

5. Jacques Caroux et Pierre Rajotte, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre », *@nalyse*, vol. 6, n° 1, hiver 2011, p. 217-247.

6. Cité par Caroux et Rajotte, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre », p. 226.

7. Cité par Caroux et Rajotte, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre », p. 230.

8. Jacques Caroux et Pierre Rajotte, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre », p. 217.

9. Jacques Caroux et Pierre Rajotte, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre », p. 229.

sans l'exotiser? Cette question culmine dans le rapport de l'écrivain à l'Inde, où il s'est rendu à sept reprises, un rapport qui ne cesse de s'approfondir, mais qui emprunte mille détours, tournoyant autour de l'objet sans chercher à en tirer une image fixe. Revenons à ce précepte hébertien posé d'entrée de jeu : le voyage est dans l'écriture. L'Inde fait plus que déstabiliser le sujet, elle pose tout un défi à l'écrivain : comment rendre compte du choc qu'elle provoque en lui?

Malgré le fait qu'il ait beaucoup lu sur l'Inde, Hébert souligne à plusieurs reprises à quel point ce pays résiste à toute saisie conceptuelle : « Nous révisons nos notions » (*DMM*: 14); « Il nous faut assimiler d'autres mots, concepts, sons » (21); « Mais comment savoir ce que les Indiens éprouvent réellement? » (71). Il faut faire l'apprentissage de noms difficiles à retenir et même à prononcer, se retrouver dans la galerie multiforme des dieux et des symboles. Et plus concrètement encore : « Comment composer avec la misère ambiante? » (42) Ces questions posées à l'Inde, toutes soulevées dans *De Mumbai à Madurai*, se déplacent dans *Miniatures indiennes* jusqu'à devenir des questions posées à l'écrivain lui-même qui les réitère de manière insistante : mais pourquoi revenir en Inde? Qu'est-ce que je fais ici équivaut pour Hébert, je le rappelle, à : qui suis-je, ici? En d'autres termes, de quelle expérience intérieure et de quelle écriture l'Inde peut-elle devenir le prétexte, même si la question se pose à tous les touristes, quelle que soit la destination?

Que faisons-nous ici, nous ne le savons pas en définitive [...], de même que les touristes du monde entier ne visitent le monde à répétition que pour savoir pourquoi ils font cela, sans se le demander toutefois, se contentant de l'éblouissement, de se divertir, depuis que les dieux sont rentrés chez eux après nous avoir visités plusieurs fois, fourbus et dépités d'époque en époque. (*MI*: 89)

On peut comprendre qu'il y a chez Hébert une mise en tension de cette paresse inconsciente du touriste, une tentative de dépasser le stade de l'éblouissement. Mais pour accéder à quoi, au juste? Une fois écarté le projet d'apprendre une langue indienne (sanskrit, hindi ou marathi), il reste à se laisser déstabiliser par ce qui nous déborde. Cette abdication de la maîtrise et cette perte des repères, d'abord troublantes, deviennent chez Hébert motif de jouissance. Peut-être s'agit-il d'un apprentissage paradoxal de la mort, car en Inde « la mort n'y existe pas puisqu'on est déjà mort à la naissance. On y est la réincarnation d'on ne sait trop qui ou quoi » (57). Une chose est certaine, l'aventure indienne de Hébert

ne se résout pas dans une conversion : à aucun moment on ne le voit désireux d'accéder à l'illumination, au nirvana ou à quelque autre assumption de son être dans le grand Tout. Au contraire, il en arrive à présenter l'Inde comme « une pelure de banane jetée par des dieux loufoques sur le globe pour que les singes glissent dessus et que la tête leur tourne » (25). La grande leçon de l'Inde ? Elle n'est jamais là où on pense l'avoir trouvée. Ses dieux se moquent de nous et nous poussent à rire de nos prétentions. Ce sont là des traits qui rendent ce pays non seulement fascinant mais inspirant. Entre autres choses pour l'écriture.

Une écriture libérée du temps

« La spécificité de l'art de la miniature indienne réside dans la richesse du chromatisme, le naturalisme poétique et l'amour de la nature, de la flore comme de la faune¹⁰. » C'est ainsi que le site de la Bibliothèque nationale de France définit cet art qui s'est principalement développé en Inde au XVIII^e siècle. François Hébert s'inspire de ce modèle pour désigner une pratique d'écriture qu'il a commencé à mettre au point dans *De Mumbai à Madurai*, pratique que le discours universitaire tendrait plutôt à désigner comme un « art du fragment », expression qui s'avère peu appropriée en ce qui concerne l'art de Hébert qui vise plutôt l'entrelacement et la superposition de fines touches de couleur. Le fait que le voyage en Inde soit au cœur de ce livre et de ce deuxième, précisément intitulé *Miniatures indiennes*, justifie l'emprunt. Mais la correspondance s'arrête là, car de l'écriture de Hébert on ne saurait avancer qu'elle exalte, du moins dans les livres dont il est question ici, « l'amour de la nature, de la flore comme de la faune », ni qu'elle donne dans le « naturalisme poétique ». Reste le chromatisme, notion adéquate si l'on traduit le contraste entre les coloris par celui qui procède par touches et tonalités énonciatives pour nous faire part d'espaces-temps, d'humeurs et de registres variés : chronique, poésie, réflexion philosophique, confession, dialogue, critique.

L'objet principal de ces « miniatures » est, on s'en doute, la vie elle-même, en Inde ou ailleurs : Hébert y va de tableaux sommaires, de visions fugitives, de commentaires érudits sur un mot ou le nom d'un

10. [Anonyme], « Techniques de la miniature indienne », *BNF. Les Essentiels*, [s. d.], <https://essentiels.bnf.fr/fr/arts/arts-graphiques/6dc7308a-ec16-4683-a692-a0c412285171-peinture-en-inde/article/e6f5da2c-ad4b-426f-962f-a09537ea7721-techniques-la-miniature-indienne>.

dieu, de dialogues rapportés, d'impressions qui le gagnent à la vue d'une scène, d'un paysage, d'un édifice. Mais alors qu'une miniature picturale isole un moment, une scène, un paysage, dans les livres de Hébert chacune se trouve à dialoguer avec les autres jusqu'à former une trame organique où s'entrecroisent divers espaces-temps, qui le ramènent à son passé, à son présent, voire à l'art, par exemple la peinture dans les musées.

Les trois derniers romans de Hébert présentent donc une structure kaléidoscopique. La succession de formes brèves n'est pas pour autant aléatoire: une progression s'y dessine, en effet, mais elle est faite de ruptures, de sauts, de retours en arrière, de bifurcations. Les temps se mélangent aussi, même si des repères se font voir qui encadrent le tout: départ pour l'Inde et retour à la fin, dans *De Mumbai à Madurai*, amorce d'un roman et sa fin dans *Miniatures indiennes*, récit des origines s'ouvrant en bout de course sur une perspective à venir dans *Frank va parler*. On a dit de cette forme qu'elle était baroque. Sans doute, si l'on entend par là une matière hétérogène dont le centre, fuyant, échapperait à toute prise. J'aurais tendance pour ma part à comparer l'écriture hébertienne à la maison du facteur Cheval, construite à partir d'objets divers glanés au hasard des circonstances. Hasard? Pas tant que ça, finalement. Et c'est ici qu'on peut reconnaître dans cette écriture un autre aspect traditionnellement attribué au baroque (surtout dans le domaine de la peinture), le trompe-l'œil. Car une combinatoire s'installe entre les différentes situations d'énonciation qui se succèdent dans un désordre savamment calculé. Situations qui, mine de rien, se répondent les unes les autres.

Elles sont à peu près les mêmes dans les trois romans: l'écriture en cours, le voyage (en Inde ou ailleurs), la relation à la femme aimée, l'enseignement de la création, la mémoire intime, la quête de soi. La quête de soi (non seulement qui suis-je?, mais aussi: où vis-je? où aller?) passe par le travail de la mémoire au fil duquel se dessine un parcours. Au cœur, je l'ai déjà noté, une figure à peu près intouchée: la mère trop tôt disparue. Mais c'est un «soi» peut-être plus essentiel, plus vital, qui est visé dans l'écriture: Hébert, tendu vers la vérité de son énonciation, relate le projet d'écriture (sans cesse redéfini), signale ses embûches comme ses avancées. Ici comme pour la mémoire, quelque chose fuit sans cesse, la fuite étant en même temps un point, une évasion et un écoulement ou un débordement, cela pour suggérer que l'essence de l'écriture est insaisissable.

Ce dernier problème est rejoué dans les pages consacrées à l'enseignement, dont plusieurs nous montrent un professeur de création littéraire confronté à la difficulté de répondre aux demandes étudiantes, si ce n'est à l'impossibilité de transmettre le secret de la création. D'où, ici encore, dérives, détournements et échappées dans l'humour, le sarcasme, les facéties, les provocations, les digressions et les détours qui ont pour but de secouer chez ses jeunes interlocuteurs les idées reçues et autres réflexes conditionnés. Dans ces digressions, l'Inde intervient à maintes reprises, Hébert la mettant au service d'une critique de la théogonie occidentale devenue trop simpliste et univoque. Le professeur se lance dans des exposés sur les dieux qui apostrophent les apprentis écrivains, mais lui-même tout aussi bien : « Prenez garde, monsieur l'auteur, dit une voix mâle et forte venant du plus haut de l'Himalaya et froide comme une bière Coors à la télé [...]. C'était Çiva, le *nataraja* » (*MI* : 70). Mais de tels passages mettant en scène les étudiants et étudiantes quelque peu déconcertés devant cet hurluberlu de professeur, laissent transparaître une tension constante entre l'enseignement et l'écriture de création. Le professeur, visiblement, s'ennuie et voudrait être ailleurs, et pour cette raison même s'efforce d'entraîner ailleurs ceux qui attendent de lui une révélation, ailleurs que dans une classe ou que dans la fenêtre d'un écran sur *Zoom*. En 1981, déjà, dans un court texte de la revue *Liberté*, Hébert avait exposé la difficulté qu'il éprouvait à réconcilier ses statuts :

Je me suis souvent et longuement interrogé sur ma double nature de professeur (car il faut bien gagner sa vie) et d'écrivain (car il faut bien la racheter), et en général il y eut hiatus : bien mis et ordonné, le professeur contemplait avec un vague sourire condescendant l'écrivain en jeans, avec son vieux pull sans boutons, suant sur ses bribes, ses textes informes ; ou alors, inspiré, fouetté par les dieux, l'écrivain fustigeait l'autre, le croquemort bien astiqué, le vautour au bec crochu qui attendait que le premier ait fini pour ramasser les restes, *ses* restes, et les distribuer aux étudiants comme à des asticots ; ou bien, un autre jour, c'était l'écrivain qui était le vautour, guettant la mort du professeur, embaumé avant l'heure, affirmant que celui-ci n'avait rien à apprendre à personne, n'ayant lui-même jamais rien su, et tenté parfois de hâter la disparition de son funeste double, tandis que ce dernier, résigné à son rôle de second violon, meublait tant bien que mal les heures de cours, broyait du noir, considérait ses collègues tantôt avec l'envie de qui n'avait pas leur talent ni leur érudition, tantôt avec la béate satisfaction de les savoir aussi nuls, aussi fats, aussi dérisoires que lui, ou presque ; oh, que la marmite bouillait ! (*LH* : 43)

Un jour, quelqu'un fera l'histoire de ce conflit, apparu au Québec au tournant des années 1980, entre l'écrivain et le professeur (de cégep ou d'université, mais surtout d'université), conflit que viendra apaiser l'inauguration de programmes de création littéraire. Dans cette histoire, François Hébert occupera une place de choix, sans oublier le troisième larron de cet antagonisme, le critique, rôle qu'il a également assumé.

J'aimerais suggérer enfin que cette tension chez Hébert a trouvé un début de résolution dans ses trois derniers romans, en raison précisément de cette forme dialogique qu'il a mise en place, capable d'accueillir l'hétérogène. Il faut en effet prendre la mesure de la place de l'Autre dans ses livres, Autre qui ne se limite pas à cette Inde désirée mais néanmoins infigurable. Sont tout autant des figures de l'altérité les étudiants et étudiantes, ainsi que la femme aimée (Nathalie ou Noémie, selon les récits), femme qui échappe au contrôle et intervient à maintes reprises comme une instance à la fois complice et critique, affichant des goûts différents des siens, le taquinant, le raillant même, ou lui intimant de creuser des questions que l'écrivain préfère ou feint de vouloir éviter. D'accompagnatrice qu'elle est dans *De Mumbai à Madurai*, la compagne de l'écrivain devient dans *Frank va parler* le principal point de fuite de sa narration et, de ce fait, le moteur de son écriture, celle qui lui donne son dynamisme et la prévient contre la complaisance.

Par ce constant dialogue avec tous ces Autres (les dieux, les morts, les étudiants, la femme aimée), Frank se découvre soi-même comme un autre et emprunte la voie inédite d'une parole ailée.



BIBLIOGRAPHIE

- [Anonyme], « Techniques de la miniature indienne », *BNF. Les Essentiels*, [s. d.], <https://essentiels.bnf.fr/fr/arts/arts-graphiques/6dc7308a-ec16-4683-a692-a0c412285171-peinture-en-inde/article/e6f5da2c-ad4b-426f-962f-a09537ea7721-techniques-la-miniature-indienne>.
- Caroux, Jacques et Pierre Rajotte, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre », *@nahyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011, p. 217-247.
- Ferron, Jacques, *L'Amélanchier*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2018, 192 p.
- Ferron, Jacques et François Hébert, « Vous blaguez sûrement... ». *Correspondance, 1976-1984*, édition préparée et présentée par Francis-Simon Labelle, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2000, 154 p.



Le premier oiseau, son premier collage, 1993.

Une lecture de *Frank va parler*

Stéphanie Kaufmann

CRILCQ-Université de Sherbrooke

Il y a de cela une vingtaine d'années, j'ai eu le bonheur d'être dirigée dans la rédaction de mon mémoire de maîtrise par François Hébert, alors professeur de littérature à l'Université de Montréal, et je dois plus que je ne saurais dire à sa patience, à sa rigueur et à sa bonté dans l'achèvement de ce premier projet d'écriture. Bien petites armes que j'ai acquises là, cependant, pour participer à ce recueil d'études et offrir une lecture à la mesure de son flamboyant roman *Frank va parler*, le dernier livre qu'il a vu paraître de son vivant, au printemps 2023. La même année, un recueil de poèmes intitulé *Si affinités*, déjà terminé, paraissait en septembre aux Éditions de l'Hexagone, et l'exposition qu'il peaufinait avec l'énergie et l'enthousiasme dont peuvent témoigner ceux qui l'ont connu, était présentée sans lui, en décembre.

Il s'agissait d'une suite de quatre-vingt-deux collages et assemblages, pour une grande part récents, qu'il avait réunis sous le titre *Faut voir : breloques & reliques*, et si je souligne d'emblée cette facette de l'écrivain, c'est non seulement parce qu'elle m'est précieuse et familière, mais surtout parce que ce nouveau cycle de travail poétique avec la matière, à partir de petits objets trouvés au cours de ses promenades et voyages, avait succédé, une fois encore mais sans doute avec une intensité accrue, à la rédaction et au parachèvement d'un manuscrit – celui de *Frank va parler*; roman imprégné en retour, comme on le verra, de cette pratique du collage, de la récupération et de la juxtaposition insolite des matériaux, amorcée en 1993 avec *Le premier oiseau*, un délicat assemblage dédié à son père et offert à sa compagne.

Né en 1946, François Hébert est décédé à l'âge de soixante-dix-sept ans, plein de vitalité et de projets. Très actif dans la sphère littéraire au Québec à partir des années 1970, il le fut à titre de professeur, de

critique littéraire et de chroniqueur, notamment à la revue *Liberté*, et la triple parution en 1978 et 1979 du recueil *Barbarie*, de l'essai *Triptyque de la mort : une lecture des romans de Malraux*, puis d'un premier roman, *Holyoke*, inaugure une ample succession de titres publiés chez divers éditeurs, soit plus d'une trentaine de livres où l'auteur s'offre tour à tour en romancier, poète ou essayiste, voire en écrivain polymorphe explorant et jouant simultanément de ses multiples identités. *Frank va parler*, paru chez Leméac, n'est pas son dernier écrit, mais c'est une œuvre de maturité, portée par l'expérience et offrant en quelque sorte au lecteur une somme de cette expérience, sous la forme d'un roman dense, rythmé, baroque et finement tissé que Frank, le narrateur, qualifie lui-même d'« odysée » – en référence au voyage de retour d'Ulysse vers son île, Ithaque, où l'attend Pénélope qui, entretemps, tisse et défait en alternance les fils de sa tapisserie. Vers la fin de son récit, dans un chapitre (ou morceau) intitulé « Avec Homère », Frank avance, mi-grave, mi-moqueur, qu'« Ulysse en personne n'aura pas tant pérégriné » (*FVP*: 180) que lui.

Si l'on inclut la dédicace, les remerciements, les notes et les sources, *Frank va parler* compte près de deux cents pages, et l'on constate que la table des matières est bien sobre en comparaison des multiples divisions qui, comme autant de repères, structurent le roman. Celui-ci se déploie d'abord en trois parties, chacune signalée par une page distincte qui la nomme et intègre, en complément, une citation en exergue. La première partie, intitulée « Songeries », est introduite par un extrait des *Dialogues des morts* du philosophe et rhéteur Lucien de Samosate, laissant présager une dimension cosmologique et l'un des fils conducteurs du roman, la danse ; la seconde, « Isfet », une notion associée au chaos dans la mythologie égyptienne, est amenée quant à elle par une variante non publiée d'un récit de Gabrielle Roy, *Le Temps qui m'a manqué*, variante où il est question des parents de l'écrivaine, de leur chagrin et des misères éprouvées ; et pour finir, « Capistrano » s'accompagne de trois vers de Nathalie Watteyne, tirés de son récent recueil, *Le Sourire des fantômes*, et faisant résonner un autre fil conducteur du roman, celui des oiseaux – leur envol et l'espoir, solaire, du retour des beaux jours. Capistrano renvoie à un sanctuaire naturel en Californie où reviennent, au printemps, des volées d'hirondelles, ce qu'évoque la chanson d'amour *When the Swallows Come Back to Capistrano* que Frank écoute en boucle et qui s'ajoute à la trame sonore dont s'enrichit l'écriture. Cette troisième partie est beaucoup plus courte que les pré-

cédentes, lesquelles font respectivement quatre-vingts et soixante-dix-sept pages, alors que « Capistrano » en compte moins d'une trentaine. Sans qu'il y ait rupture dans la voix du narrateur ni dans le tissage des matières travaillées jusque-là, les morceaux-chapitres y sont généralement plus longs, les lieux et humeurs convoqués, plus posés, faute d'un meilleur mot pour le moment, et le glissement assumé vers la poésie pour couronner la fin du roman, dans cette suite de missives-poèmes où Frank a « rassembl[é] modestement, nous fait-il savoir deux pages auparavant, [s]es quelques souvenirs d'oiseaux de la Tomifobia dans l'espoir de regagner le cœur fabuleux de [sa] belle en allée » (191) – non sans rappeler le poème « Arbres » de Paul-Marie Lapointe –, m'a fait percevoir « Capistrano » davantage comme l'épilogue d'une structure romanesque en deux parties miroirs.

À l'intérieur de cette charpente, on dénombre cent quatre-vingt-dix-huit morceaux qui s'entrecroisent, se développent de l'un à l'autre, se répondent et se réfractent en créant un effet d'avancée par ressassement, chaque petit chapitre ou miniature arborant un titre en lettres majuscules, dans la foulée de *Miniatures indiennes*, paru en 2019. Presque tous sont portés par une narration au « je », soit la voix de Frank, à l'exception de quelques occurrences où cette voix omniprésente se distancie de son récit et devient un double observateur qui commente ou anticipe les péripéties de Frank, et s'interroge sur la destinée de ce dernier en tant que personnage. Le style demeure cependant fidèle à la voix de Frank dans cette mise à distance ironique. C'est le cas par exemple dans le tout dernier paragraphe des « Songeries », qui emprunte au ton des romans d'apprentissage et qui ferait à lui seul un sujet de dissertation, sorte de mise en abyme condensant en quelques mots, avec autodérision, le tour de force pourtant déployé avec une proliférante et réjouissante ampleur dans l'ensemble du projet romanesque :

Nous terminerons ici la première partie de la vie de Frank, sa jeunesse en somme dont nous avons relaté quelques-uns des hauts faits, selon notre comput subjectif aux azimuts hasardeux et aux heures les plus intenses, nous entrerons ensuite dans son adolescence qui comprend des phases de son âge mûr et de son éducation sentimentale aux ratés notoires, pour régresser avec lui jusque dans sa vieillesse prématurée et l'abandonnerons sur le pas de la porte de la sérénité, sinon sur le trottoir de la sénilité et d'une certaine mendicité, sinon lucidité et repentance.

Au mieux, me suggère l'ami Artémidore qui a pris des cours d'anglais, sur le chemin de la *serendipity*.

Reste à voir si Noémie lui reviendra, à notre Frank.

Les inscriptions sont libres. (89)

L'allusion aux « inscriptions libres » nous rappelle que nous assistons, entre autres formes que prend la narration, à un *Zoom* présenté dès la cinquième miniature par le garant du récit, qui est notamment professeur et qui offre des « entretiens à la demande », « en toute simplicité et complicité », promet-il (14). Cette première leçon se conclut par le parti que prend le narrateur pour l'ensemble de l'écriture de son roman, à savoir qu'« en littérature, il faut partir de soi, vous n'irez nulle part ailleurs » (15). Aussi, malgré l'irruption de voix diverses tout au long de la narration, que ce soient celles d'étudiants déroutés par le contenu des *Zoom*, les interventions de l'amoureuse Noémie ou d'une confidente, Jenny, ou encore les voix des petits-enfants de Frank alias « Papif », et j'en passe : toutes sont à la fois différenciées dans le style mais systématiquement intériorisées par le narrateur ; à part l'usage abondant du retour à la ligne, aucun tiret, ni annonce directe ou guillemets ne viennent rompre le caractère fictionnel, dépendant du narrateur, de ces multiples discours avec lesquels Frank entre en dialogue.

L'injonction de partir de soi en littérature, le garant y plonge dès le début du roman, se situant dans cet espace double, presque concomitant, entre la vie et la mort, qu'il va explorer tout au long de la narration et qu'il inaugure avec, tout à la fois, la mort et le sourire du père racontant la légende, enchâssée ici, d'un homme impie dont les dieux avaient changé le champ de patates en pierres. Ce texte d'ouverture témoigne par ailleurs du processus de constante réécriture à l'œuvre chez François Hébert, qui reprend, en le retouchant légèrement, le premier de huit textes d'une grande sobriété, accompagnés d'autant de collages et parus aux éditions du Temps volé en 2020 sous le titre *Comment naître*. Ce n'est qu'un exemple des nombreux liens intertextuels que l'écrivain fait résonner à l'intérieur de son œuvre, entre les divers moments de sa production littéraire. On peut aussi mentionner la voix de l'essayiste qui se colle au romancier dans ces passages de *Frank va parler* qui réactivent, en les abrégant et en réorientant leur visée, des propos sur l'écriture tenus ailleurs, sur celle de Dany Laferrière, entre autres, explorée finement dans une conférence incorporée au récit de voyage *De Mumbai à Madurai* (2013) – propos qui refont surface dans la deuxième miniature de la seconde partie « Isfet », intitulée « Romancier ? » (93-95) ; ou encore, dans le magnifique passage des « Songeries » qui fait

se côtoyer amitié, analyse littéraire et complicité entre deux pères, et prenant pour titre un vers de Gaston Miron, « Je suis un homme simple avec des mots qui peinent » (45-47) – François Hébert ayant fait une lecture de son œuvre dans l'essai *Miron l'égarouillé*, paru chez Hurtubise en 2011. Les écrivains et écrivaines conviés dans *Frank va parler* sont très nombreux, mais choisis : le professeur-écrivain Frank, au seuil de la maturité, installe dans son roman une communauté élective des influences qui l'ont traversé, touché et modelé tout au long de sa pratique et de sa fréquentation de la littérature. Ces frères ou sœurs en littérature sont parfois introduits dans les titres par la conjonction récurrente « avec... », et contaminent discrètement la voix de Frank et le style des leçons qui leur sont consacrées. Baudelaire, Nerval, Malraux, Shakespeare, Homère, Cervantès, Dante, Arundhati Subramaniam, Jacques Brault, parmi quelques-uns, contribuent ainsi à l'autoportrait fictif qui s'élabore au fil de la lecture, et font pendant aux liens intimes et familiaux qui réseautent, dans une égale mesure, le roman.

Dans le tissage hétérogène mais puissamment cohérent de *Frank va parler*, on trouve encore mille choses réjouissantes, érudites et émouvantes offertes au lecteur ou à la lectrice qui s'aventure dans ce beau livre, où l'on navigue entre les extrêmes – du panthéon des dieux égyptiens de la haute Antiquité aux discours de Donald Trump ; de la danse sacrée aux danseuses nues du Néfertiti en passant par le *krump* ; de la songerie fantaisiste menant à la pesée du cœur par la déesse Maât qui jugera de la valeur de Frank, au parfum, bien actuel, de Jugement dernier que fait planer la pandémie de Covid-19 ; du pont de Rome qu'il faut protéger des Étrusques au *road-movie* à la Jack Kerouac sur la 132, direction motel Caroline ; de l'esthétique du cinéaste David Lynch au traité d'Artémidore sur l'interprétation des rêves, tous deux plus sûrs que les clés de la psychanalyse – et où divers rythmes, registres et formes, en s'entrelaçant, surprennent et créent de l'étonnement par leur cohabitation incongrue. Je pense au rythme de la phrase de François Hébert dans ce roman, laquelle procède dans une large mesure par accumulation, avec beaucoup de souffle, souffle qui culmine dans un morceau de bravoure intitulé, tel un médaillon de la partie du livre qui le contient, « Isfet » (le chaos, rappelons-le), et déferlant sur deux pages et demie pour faire le conte échevelé d'une déconvenue sentimentale vécue par Frank, doublée de déplacements rocambolesques ; tandis qu'à l'autre bout du spectre on découvre un tercet, « La nuit venue » (37), à la manière du poète de *L'Élan de l'écrevisse*, ou plus loin, un haïku intitulé

« Autre feuille tombant » (103). Un autre contraste rythmique étonnant s'exprime dans deux des nombreux récits de voyage que comprend le roman, aux antipodes l'un de l'autre, c'est-à-dire d'une part le bref récit dressant l'inventaire des villes parcourues par Frank au cours de sa vie, dans la dernière partie « Capistrano », et qui tient en une page environ (179), opposé d'autre part à l'interminable traversée de la rue et remontée sur le trottoir par ce couple provisoire et titubant formé de Frank et de la Swarovski, au terme de la deuxième partie du roman, cet « Isfet » dont on ne finit plus de revenir, comme s'il s'agissait de gravir l'abrupte pyramide maya que l'on trouve plus tôt, dans la miniature intitulée « À Cancún chez le dieu Kukulkan ».

De prime abord, on pourrait se sentir parfois perdus comme les étudiants du narrateur-professeur et se laisser prendre à qualifier cette œuvre de « bric-à-brac », Frank nous menant lui-même en bateau (en felouque, même !) par le biais de commentaires réflexifs et iconoclastes sur sa pratique, comme cette description qu'il fait du livre que nous sommes en train de lire, composé « d'abord, dit-il, sous la forme d'une pyramide, puis d'un *Zoom* et de blogues hétéroclites, de notes religio-logiques, de rêves et de souvenirs d'amours et de voyages, de lectures et de promenades, d'exercices de style, de scolies spinozignonantes et de pronostications artémidorubuesques » (188). Il est vrai que *Frank va parler* offre un autoportrait déroutant, alliant dans un même élan érudition surannée et appropriation de l'extrême contemporain ; langage soutenu et néologismes, calembours ou expressions populaires ; manuel d'égyptologie hérité du père et *Tintin et les cigares du pharaon* ; la reine-mère Isis avec son trône sur la tête, et le souffle obsédant de Kira, la danseuse nue de la jeunesse de Frank, elle-même parodiée par la Swarovski d'allure égyptienne, danseuse à la retraite apparaissant vers la fin du roman. Rien que le décalage entre le nom et la réalité de ce personnage de femme – le bijou de cristal Swarovski, l'article « la » mimant l'expression « la Callas », une diva – porte une tension partout présente dans le texte, tension qui suscite à la fois sourire narquois et compassion. Frank emporté comme le capitaine Haddock dans des élans intempestifs, ou prenant les traits de l'inventeur Tryphon Tournesol, dur d'oreille, qui ne peut se passer de sa conque pour mieux entendre Noémie, ou encore arborant le double visage de Thot, dieu lunaire de la sagesse et de l'écriture, tantôt ibis, tantôt babouin. Frank à la fois frère jumeau de Marcel dans sa naissance dite « héroïque » (12) puis l'aîné de ce frère, historien de profession, avec qui il échange à propos des journaux intimes du

père et des lettres de la mère. Les masques et tonalités que prend le narrateur pour nous raconter son histoire – voire ses *Antimémoires*, pour reprendre le titre d'André Malraux – sont riches et nombreux, autant qu'ils supportent un *ethos* cependant unifié, apaisé lorsque l'écriture du roman parvient à son terme et s'ouvre, dans les dernières pages, sur *Bird on a Wire* de Leonard Cohen et sur cette envolée d'oiseaux-poèmes adressés à l'amoureuse, inspirée de *La Conférence des oiseaux* du poète soufi Farid ud-Din Attar.

Frank a parlé.

« Capistrano » : l'envolée d'une parole consolatrice

Daniel Marcheix

Université de Limoges

Rencontré à Limoges lors d'un colloque consacré à la littérature québécoise, François Hébert est devenu un ami avec la complicité active de Nathalie Watteyne. Nous avons partagé ensuite, ici ou là, au Québec ou en France, en Estrie ou au pays de Champlain, des moments pleins d'échanges et de rires. Ses multiples talents, sa chaleur humaine, son humour et parfois son ironie bienveillante rendaient agréable et profond son commerce, qui laissait transparaître une sensibilité vive non dépourvue de quelques nuages.

En première intention, il m'est apparu que pour rendre hommage à son œuvre, il était souhaitable d'en proposer une étude transversale, seule capable de rendre justice à sa diversité, à sa complexité, à sa cohérence. Cependant, après réflexion, j'ai préféré plus modestement adopter une approche à la fois plus circonscrite et plus rigoureusement textuelle afin d'entrer, autant que faire se peut, dans les ressorts d'une écriture singulière. C'est pourquoi j'ai choisi de m'intéresser à un seul extrait de l'œuvre, la dernière partie de *Frank va parler*, publié en 2023, intitulée « Capistrano ». La date de parution du livre, quelques semaines seulement avant le décès de François, fait que la voix de Frank-François y reste comme suspendue dans l'éternité de son advenue.

« La poète Anne Hébert écrit de l'éveil qu'il a eu lieu *au seuil d'une fontaine*. Je suis poète aussi, pour ma part plus porté sur les feuilles mortes » (FVP: 20), note le narrateur de *Frank va parler* dans les toutes premières pages du récit. Cette revendication métaphorique d'une propension mélancolique dépasse le simple penchant de la sensibilité. Elle détermine ce que Jean-Pierre Richard appelle une « position

d'existence», c'est-à-dire un rapport original d'une conscience au monde. «Capistrano» permet d'en saisir le point de départ, les termes du conflit qui l'anime, ainsi que les moyens de sa résolution par l'écriture.

Géographie de la mélancolie

«[J]e m'intéresse à la mort en tant que cobaye virtuel» (186), note Frank, qui a une conscience aiguë de la précarité de la vie et du temps qui passe ou, plutôt, du temps qui a passé, comme le suggère l'aspect accompli de la forme verbale: «Un jour, j'ai eu soixante-quinze ans» (174). La pirouette du mot «Toudelou!» (190) et ses allures de comptine enfantine ne sauraient cacher la référence à l'anglais «*toodeloo*», qui signifie «adieu». L'omniprésence de la mort prend ainsi la forme d'une rêverie nostalgique sur le motif de l'*ubi sunt* avec les nombreuses évocations des amis disparus, de la famille engloutie, des souvenirs de l'enfance envolée, les descriptions crues de la tombe maternelle ou de la maladie (192). L'obsession du révolu met la conscience aux prises avec une spatio-temporalité circulaire dont le texte porte la trace et qui bat en brèche l'organisation référentielle du monde. Le cadre énonciatif de «Capistrano», entre les bords de la Tomifobia et le quartier Angus de Montréal, est ainsi débordé par une spatialité sous-jacente de type odysséen. À l'instar d'Ulysse, explicitement évoqué dans le texte, et dans une forme de surenchère (179), Frank est revenu au pays natal après avoir parcouru le monde: «Je suis donc revenu à Montréal, ma ville natale, dans le vrac d'une vie en dents de scie» (178). Mais la longue énumération des lieux parcourus, bien plus qu'une topologie de voyage, jalonne en vérité une géographie intime de la perte. Les rares moments de plénitude sensible lors desquels Frank s'emploie à «tendre l'oreille, sentir les parfums de la pluie de la veille», «en forêt» (179), ne semblent y avoir d'autre but que de rehausser par contraste la douleur des disparitions qui se répètent: «Saint-Martin quand Miron mourut, Liège chez Jean-Pierre, mort avant-hier, [...] San Francisco avec l'ami Hidehiro, lui aussi mort il y a peu» (179). Chaque perte réactualise en vérité le manque premier, celui de la mère, anéantie dans sa fonction matricielle protectrice, exposant ainsi aux périls d'une éternelle insécurité: «mais mon premier abri fut chez ma mère, en elle, au chaud comme un poisson tropical» (172). Là est sans aucun doute la source profonde de la conscience mélancolique chez François Hébert, cette absence originelle dont l'écho se laisse également deviner dans les

tourments des éclipses amoureuses : « Noémie va repartir, je la connais » (187). Et plus loin :

Noémie repart aujourd'hui dans les vieux pays [...] Sa beauté crève les yeux de mes phrases, c'est assez dire à quel point elle me manque. Parce qu'elle est repartie. C'est dans sa nature de ne pas tenir en place. Parce que vivre est repartir toujours, non pas tout à fait de rien, mais presque. (188-189)

Au commencement, donc, est la souffrance. Une souffrance qui finit par échapper aux contingences individuelles et circonstancielles pour s'établir en principe universel :

Le monde se fait, se défait et se refait comme une tapisserie qui de jour en jour se tisse et s'effiloche comme d'un même mouvement [...] dans la sara-bande des saisons et des raisons de désespérer de la fatalité et de l'humanité besogneuse et fragile et toujours menacée d'*inexistence*, dont la mort n'est qu'un épiphénomène passager. (181 ; c'est l'auteur qui souligne)

La souffrance et le manque agissent au cœur du texte comme une puissance magnétique qui crée ces courts-circuits à l'origine même de la circularité spatio-temporelle observée précédemment et dont la paronomase du titre du premier tableau de « Capistrano » est un exemple éloquent : « De Rosemère à Rosemont ». Rosemont est une allusion directe au moment de l'écriture, avec le spectacle « du clocher de l'église du Saint-Esprit de Rosemont » (171), alors que Rosemère, où Frank « [a] été conçu » (172), est le lieu des origines. Le cercle que dessine ainsi la nostalgie mélancolique convoque souvenirs et réminiscences, à la manière des « pavés inégaux dont Proust a fait une montagne » (171). L'expression familière, « faire une montagne », déboulonne la statue et démythifie une puissance tutélaire afin de s'émanciper de son ombre portée pour trouver son propre cheminement. Mais que l'on ne s'y trompe pas : le texte de François Hébert se souvient de la lecture de Proust. Quelque part dans *Le Temps retrouvé*, Proust écrit que « [l]es idées sont des succédanés des chagrins ». L'on retrouve chez François Hébert la même quête d'une substitution au chagrin pour en atténuer les effets, mais en lieu et place des « idées » ce sont l'humour, l'espièglerie, l'ironie, la moquerie, qui sont d'ailleurs et comme de juste inscrits dans l'étymologie même du mot « chagrin » :

Le mot *chagrin*, nous apprend le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey est issu du francique *grīnan*, correspondant à l'ancien haut-allemand *grennan*, moyen haut-allemand *grennen*, ancien norrois *grenja*, vieil anglais *grennian*, anglais *to grin*.

Je traduis: faire une moue, une grimace, un rictus, un sourire narquois, moqueur, ironique, gêné [...]. (192)

Cette étude étymologique souriante ouvre l'une des voies de la conscience hébertienne face à la douleur en fondant une esthétique du télescope: «un sourire narquois, moqueur, [...] rabelaisien ou celui du chat d'Alice ou d'un démarcheur à votre porte...» (192). Assidument cultivés, les décalages créés par ces télescopes et l'humour induit ont le pouvoir de désamorcer les évocations douloureuses. Ainsi, au bien-être matriciel dans le ventre maternel, «au chaud comme un poisson tropical» (172), répondent dans un rapport fantaisiste de cause à effet les séjours populaires sous les tropiques. Loin d'être un jeu gratuit, l'humour est donc au cœur d'une attitude existentielle face au réel, un antidote aux chagrins: «L'humour est le remontant de l'âme» (172).

La deuxième penchant proustien de François Hébert est à rechercher dans les origines sensibles de la réminiscence: «De fois en fois, le monde m'entre dans l'oreille par la musique, étant un système des sons, une sensualité, avant de faire sens ou date, et encore aujourd'hui, rien ne m'émeut davantage que les vocalises des langues» (175). Et effectivement, grande est la place accordée aux chansons populaires qui font renaître l'enfance et l'adolescence dans un dialogue retrouvé: «Admettons que le *crooner* Perry Como était d'un optimisme béat quand il me proposa une tâche. C'était d'attraper une étoile et de la fourrer dans ma poche» (174). Ou encore un peu plus loin: «Nina Simone m'assure que le monde entier peut tenir dans ma main. Je lui fais confiance» (174). Point de cathédrale à construire chez François Hébert, juste le resurgissement nostalgique des moments d'autrefois dans la simplicité de leur quotidienneté la plus prosaïque, comme cette «poche, déjà pleine toutefois d'une liasse de cartes de joueurs de hockey» (174). Et ces moments, frappés du sceau de la perte et du manque, vont trouver dans la phrase hébertienne, grâce à son souffle, à sa pulsation interne, à son ampleur rythmique, un écrin vivant et hospitalier, capable de les magnifier et de conjurer par cette sublimation l'angoisse de la mort et la mélancolie.

Sublimier la mélancolie : le chant de l'écriture heureuse

De la phrase au tableau : l'antidote de l'art

« Je cherche la phrase par quoi commencer ce matin » (171), tels sont les premiers mots de « Capistrano », lesquels installent l'instance d'énonciation et le lecteur dans l'inchoativité d'une seule et même attente. La mise en scène de l'acte d'écriture est récurrente dans l'ensemble du texte et le choix exclusif du présent de l'indicatif lui donne une sorte d'intemporalité qui gomme la linéarité du temps fictif pour instaurer un espace-temps partagé entre l'auteur et son lecteur. Suspendue dans cet éternel présent, prégnante par sa quotidienneté affichée, l'écriture est évoquée dans sa dimension la plus prosaïque : « Tandis que j'écris ces lignes, parfois les roulettes de mon fauteuil ou le frottement de mon corps sur le cuir du dossier apportent des variations au morceau du jour qui se joue dans ma tête » (177). Ainsi le voit-on encore en Estrie dans le petit bureau que lui a prêté Noémie,

dans le sous-sol [...] où [il] écri[t] le présent livre, d'abord sous la forme d'une pyramide, puis d'un *Zoom* et de blogues hétéroclites, de notes religieuses, de rêves et de souvenirs d'amours et de voyages, de lectures et de promenades, d'exercices de style, de scolies spinozigozonnantes et de pronostications artémidorubuesques, d'une chaise hiéroglyphique et de quelques portes et fenêtres, et de la souris dans son grenier aux grattements nocturnes. (188)

Parfaites expressions de l'élégance de l'humilité, la légèreté de ton et l'humour s'accompagnent ici d'une extrême jubilation qui sourd de l'inventivité et de l'abondance des jeux lexicaux. Cette jubilation est une invitation à aller au-delà du topos de la mise en abyme romanesque de l'écrivain en train d'écrire, que la littérature contemporaine, depuis Doubrovsky, a maintes fois exploité pour jouer sur les marges poreuses de l'autofictif et du biographique. S'interrogeant sur sa vie à venir, « Que ferai-je encore de ma vie ? » (173), Frank convoque un interlocuteur imaginaire : « Je me mets à votre place et me demande ce que vous faites, vous, dans la vie », avant de conclure : « Moi, des phrases » (173). Le caractère incongru et hétéroclite de l'ensemble des activités humaines dans lequel s'insère l'écriture, passant de la fabrication des « ascenseurs » (173) aux « conneries », de « l'*arte povera* » à des « cages à homards » (173), relève de la même autodérision déjà notée et corroborée ici par l'absence de finalité avérée d'une pratique perçue comme mécanique.

Et cependant, l'emploi clivé de la forme tonique du pronom personnel « moi », tout comme le caractère elliptique et laconique de la phrase mise en relief par une disposition typographique isolée, contribuent à suggérer le caractère à la fois obsédant et exigeant du travail d'écriture.

Revenons, à titre de premier exemple, à la phrase qui ouvre « Capistrano ». Elle met en scène l'écrivain, sur la terrasse de son nouvel appartement, en train d'attendre la survenue de la phrase qui va ouvrir sa journée. Son regard flotte sur son environnement et donne lieu à une seule et longue phrase descriptive qui court sur neuf lignes. Cette phrase, constituée de trois segments séparés par des virgules, repose sur une distribution syllabique croissante, dans laquelle on reconnaît aisément une période dont les trois composantes, la protase, l'antapodose et l'apodose, se succèdent en une ample progression rythmique. L'écriture de François Hébert conjugue ici les effets d'un rythme ternaire, la dilatation perceptive et affective, et ceux de la cadence majeure qui magnifie le contenu de la phrase, à savoir, ici, le réel, tout le réel, même le plus prosaïque, comme les travaux et la grue. Il arrive même qu'au-delà du prosaïque et du banal, la phrase accueille, par « le choix d'un *éthos* bas¹ », le rebut, le trivial :

Plus haut, parfois un avion amorce sa descente sur Dorval ou un goéland aux larges ailes passe au-dessus de l'île, désirant changer de plan d'eau par besoin d'amour, si le mot convient à l'espèce, ou d'alimentation, et peut-être fera-t-il escale dans le parking du McDo qu'il repèrera vite grâce au M jaune immense, zieutera le parking et piquera sur des cartons gluants, déjà colonisés par des mouches, des bouts de frites. (171)

Comme d'ailleurs dans les très beaux collages de François Hébert, le prosaïque, le trivial et le rebut ressortissent ici à une augmentation lyrique de l'être par la « vision totalisante » du monde et « l'épiphanie du "tout"² » qu'ils induisent.

La période retrouve donc dans l'écriture de François Hébert son sens étymologique, *peri-odos*, le chemin autour, tourner autour. Elle est une manière d'accueillir, d'envelopper le réel, le vivant. Si l'on poursuit l'analyse de la première phrase de « Capistrano », on pourra observer que sa progression thématique corrobore et renforce son organisation

1. Laurent Jenny, « La vulgarisation du sujet lyrique », Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 62. C'est l'auteur qui souligne.

2. Laurent Jenny, « La vulgarisation du sujet lyrique », p. 60.

rythmique. Constituée de juxtapositions, elle se structure en effet selon une progression thématique linéaire. Contrairement à la progression à thème constant qui cherche à épuiser son thème, ou encore à la progression à thème dérivé qui décompose son objet, la progression thématique linéaire court d'un thème à l'autre pour embrasser le réel dans le plus large empan possible. D'où, dans notre exemple, la préférence accordée à la proposition subordonnée relative qui permet de passer de la « terrasse » au « double alignement des maisons de ville nouvelles », au « clocher de l'église du Saint-Esprit » et enfin à la « grue des travaux ». Par l'amplitude de son souffle, par sa manière d'envelopper le réel dans sa plus large étendue et sa plus vaste diversité, la période hébertienne exprime une manière d'être au monde, une épiphanie de la présence vivante à laquelle le présent d'énonciation qui ouvre le passage donne des couleurs d'éternité.

Même si l'analyse de cette première phrase ne rend pas complètement justice à la richesse de la phrase dans l'écriture de François Hébert, elle permet néanmoins d'en mesurer la portée. La phrase, sa rythmique, son organisation syntaxique et thématique, sont sans aucun doute des éléments majeurs de la résolution du conflit inhérent à la position d'existence hébertienne. Face à la mélancolie nostalgique, elle est une dynamique, une force de vie qui peut engager tout le corps dans, par exemple, la déambulation créatrice : « d'autant que tu fais souvent les cent pas dans l'appartement avec les mains dans le dos et dans tes pensées en même temps, d'où tes longues phrases » (176). Parfois, il est aisé de retrouver dans la succession des phrases une rythmique dans laquelle succède au gonflement d'un ample développement une phrase courte, comme si diastole et systole alternaient dans le battement sinusal de la vie même. Aux pages 177-178, après le souffle quasi épique d'une phrase de quinze lignes qui évoque les bruits de l'industrialisation et les misères cosmiques, une très courte phrase clôt le paragraphe qui se rétracte dans la simplicité d'une notation dont le minimalisme est conforté par l'onomatopée : « Un cardinal s'est juché sur le poteau électrique et chante son tziou-tziou matinal » (178).

La période hébertienne concourt donc à la reconstitution du puzzle de la vie, avec la complicité paradoxale d'une architexture qui privilégie la brièveté. « Capistrano » est en effet composé sous la forme d'un décalogue en dix mouvements en prose auxquels est adjoint un poème, avec titre et unité thématique : « Au sujet de la Tomifobia » (186), ou encore « Un monsieur » (185). Ces dix passages en prose, cette « parole

en archipel» pour reprendre le mot de René Char, qui voient cohabiter l'anecdote et l'aphorisme, la réflexion et la description, constituent autant de tableaux, au sens pictural du terme, de «miniatures», qui relèvent d'une conception plastique de l'écriture. Les comparaisons que l'on trouve au hasard de quelques descriptions en témoignent, à l'instar de ce «point de fuite de la perspective» (171), «exactement comme dans les photos d'époque, dans les tableaux, les lithos, les aquarelles et la littérature» (174). L'œuvre d'art, ainsi mise en abyme, prend parfois un tour imagé plus monumental, avec les «labyrinthes», les «étages», les «cryptes» et les «impasses» (186) de la parole littéraire. L'image de la «pyramide», récurrente dans le texte, prend très probablement sa source dans *Le Tombeau des rois* d'Anne Hébert: «On croise parfois dans la pyramide son aimable spectre vêtu pour la convenance d'une longue robe blanche» (20). Mais, comme on peut s'y attendre, la pyramide est chez François Hébert une pyramide iconoclaste, une pyramide éboulée: «Dans les éboulements de ma pyramide en somme» (180). Le souffle et la musicalité de la phrase, les ruptures de ton, la plasticité de la composition font de l'art non pas un mausolée mais une sorte de reliquaire vivant, si l'on ose l'oxymore, susceptible d'enchâsser et de magnifier les tourments de la vie dans la subtile alchimie de l'émotion artistique.

Vaincre la pesanteur de la mort: l'envol du poème

«Noémie ne comprenait pas que je ne sois jamais allé me recueillir sur la tombe de ma mère» (181), note Frank. La visite «Au cimetière Notre-Dame-des-Neiges» (181) constitue un tableau qui occupe une place quasi centrale dans «Capistrano». Dépouillée en apparence de toute émotion personnelle, la visite convoque un imaginaire de la mort placé sous le signe d'un réalisme cru, à la manière de Villon, avec presque d'emblée l'évocation de cet «invraisemblable corbeau dont aucune dépouille ne titille l'odorat» (181). Les premiers mots, «[s]ous les grands arbres» (181), suscitent un effet d'engloutissement que vient confirmer le champ lexical de l'enfoncement et de la chute: «se creuse», «s'inclinent», «penchent assez pour faire tomber», «descendent lentement» (181-182). Et, au-delà d'un descriptif étroitement circonstanciel, l'isotopie convoque même la profondeur tellurique des «plaques tectoniques» (182). L'effacement des noms sur les pierres tombales relève de la même isotopie en actualisant le sémantisme de la disparition. Dans cet espace «gris-noir», décoloré, où les fleurs sont absentes, réduites

à de vagues formes suggérées par les « lichens » et les « champignons » (181), tout semble placé sous le signe d'une pesanteur aux accents baudelairiens : « le bois du cercueil n'ayant pas réussi, même bombé le cas échéant, à soutenir le poids du monde au-dessus du transi » (181). Point de spiritualité ni de transcendance, puisque « l'ordre métaphysique et moral du monde » que « régulaient » la messe autrefois (182) a changé, mais une distanciation lucide et sombre face à une pesanteur contagieuse qui affecte le monde des vivants comme celui des morts : les morts échouent « à porter dessus le pas daté des vivants » (181) qui, eux-mêmes, sont livrés à « la pression des planètes et de la neige de nos lourds hivers », « si pesants » (181). Mais la face hideuse de la mort que nous offre la description du cimetière n'est en vérité qu'une déclinaison de ce « rictus » (192), établi par l'étymologie en hypostase du chagrin, et dont l'expression la plus touchante se trouve dans la clause du tableau. La lente conjonction des « plaques commémoratives » et de « leurs répondants muets, dans l'inaudible fracas des plaques tectoniques de l'amour » (182), y euphémise l'imaginaire de la chute et de l'engloutissement, et donne rétrospectivement au passage les couleurs élégiaques de la tristesse liée à une inépuisable tendresse.

Si dans la position d'existence de François Hébert l'art peut être un puissant antidote à l'obsession de la mort, c'est parce qu'il est habité par un humanisme souriant aux antipodes des préoccupations esthétisantes de l'art pour l'art. La mesure de cette osmose nous est donnée par la scène de la partie de boules qui, au-delà d'une anecdote familiale nostalgique, crée des échos hautement significants. Le narrateur est en compagnie de son fils et de son « beau-père atteint de la maladie de Parkinson » (184) :

Sa maladie le bloquait, pas moyen de faire le premier pas, de soulever un pied et de le faire avancer. Sa fille plaçait un pied en perpendiculaire devant le sien et cela allumait, comment expliquer le miracle en termes moins explosifs, l'étincelle dans la bougie de son cerveau qui captait le signal pour obtempérer, cela lui permettant de faire faire à son pied le saut en hauteur au-dessus de celui de sa fille, et d'enclencher la marche en répétant le mouvement. (184)

La phrase offre un nouvel exemple de la forte convergence entre le travail de la phrase et la portée thématique de son contenu, l'un et l'autre concourant à cette quête miraculeuse d'une légèreté susceptible de faire pièce à la pesanteur de la maladie et de la mort. La période se développe d'abord en une cadence majeure, puis avec un rythme toujours ample

mais tempéré par l'hésitation quasi mimétique apportée par l'incidente, « comment [...] explosifs », et par la relative brièveté de la clause, « et d'enclencher [...] mouvement », qui crée un effet sémantique de pointe dans laquelle se condensent euphoriquement les tâtonnements de la phrase. « [L]e saut en hauteur » de ce pied malade agit comme une allégorie humaniste de l'envol dont la phrase est capable, à l'instar de ces « belles phrases porteuses, ailées, telles des hirondelles comme il y en a dans la Californie de la chanson des Ink Spots à la voix fluette, *When the swallows come back to Capistrano...* » (189). L'aphorisme qui clôt l'anecdote vaut règle de vie et foi en une espérance fondée sur une éthique de la bonté : « Le pas gagné l'emportera toujours sur les mille pas perdus » (184).

Directement inspiré par la chanson populaire des Ink Spots, le poème sur lequel s'achève le récit fait fi des frontières génériques et en joue même pour se démarquer explicitement de ce qui est attendu dans le roman : « il est bien vu, quand on termine un roman, d'annoncer l'avenir des personnages principaux, mais ce n'est pas toujours possible. Pour ce qui est de Frank, on pense qu'il s'essaiera à des poèmes » (191). François Hébert se plaît ici à brouiller les pistes aussi bien du point de vue de la technique romanesque que de l'osmose entre le biographique et l'autofiction. Frank redevient en effet un personnage à la troisième personne du singulier, comme pour donner à l'instance d'énonciation du poème la riche incertitude de l'aporie. Mais, plus fondamentalement, ce qui semble en jeu dans ce métissage générique, c'est la cohérence de la quête existentielle que programme l'attente créée par le futur proche du titre du récit, *Frank va parler*. Dans le poème, François Hébert s'emploie en effet à « trouver une langue », comme dirait Rimbaud, une voix plus qu'une écriture, sensitive et charnelle, musicale et imagée, pour une réinterprétation de soi et du monde. Par la structure syntaxique de son titre, « Aux oiseaux », qui associe au nom la préposition « à », par sa composition anaphorique, le poème retrouve le sens initial de la dédicace, c'est-à-dire le don, l'hommage. Il est ainsi une célébration cathartique et musicale, aux accents éluardiens, de l'oiseau et de son envol qui allégorisent la victoire sur la pesanteur de la mélancolie et de la mort. D'emblée, avec le jeu sur la liaison, « j'écris zoiseaux » (193), le poète renoue avec une drôlerie et une fraîcheur enfantines pour s'abandonner à la musicalité jubilatoire des assonances, des allitérations et des onomatopées : « dans la taxinomie/dans son tuxedo », « qui tchirpent tchirpent/comme les âmes décolorées/d'Aztèques égarés », « à l'outarde

au long cours/et au cou long», « sautillant dans les branchages/et babillant et jasant en fillettes à l'école», « en ses tzioutzioutziours », « de ressort rouillé/de hoquet mouillé », « au cricri du grillon secret ». Écrit au présent, sans ponctuation et rythmé comme une litanie, le poème célèbre l'éternel présent de la poésie et du chant, renouant ainsi avec la signification de l'expression biblique, « parler en langue » : « au petit pipit non moins/qu'au poète parlant en langue/aux envolées rythmées/sans les couacs du cœur/arythmique » (195). La parole poétique est ainsi cette autre langue qui met en symbiose la quête littéraire et l'amour, dans ce que ce dernier a de plus spirituel et même mystique, pour un même envol inspiré « du soufi médiéval persan [...] Farid ud-Din Attar » (190) : « L'oiseau de la littérature aussi bien, et le secret peut-être de l'amour » (191). Elle est un cri aérien, un appel au secours, « à la poésie/au secours » (196), qui trouve son acmé dans l'apostrophe finale, « amour », qui désigne autant la femme aimée que le sentiment lui-même, établi à la fois comme transcendance et force de vie : « comme aux volants de ta robe/amour/celle aux froufrous » (197).

Dans *Hier régnant désert*, Yves Bonnefoy écrit : « Il semble que tu connaisses les deux rives/L'extrême joie et l'extrême douleur³ ». Voilà sans doute une manière condensée d'exprimer la difficulté à être de François Hébert, pris entre le poids de la mélancolie, l'obsession de la mort et l'aspiration à l'élan vital, entre l'abandon à la pesanteur nostalgique des regrets et l'envie d'aimer. Dans l'instabilité de cette position d'existence s'ouvre néanmoins le chemin d'une sorte d'odyssée qui, bien plus que géographique, vise à faire retour sur soi et le monde, à en réinterpréter la teneur par l'invention d'une langue à soi, d'une langue sensible et charnelle, musicale et légère. Habitée par le souffle de la vie, accueillante au réel dans toute sa richesse et sa diversité, vibrante de la jubilation enfantine d'un humour bienveillant, la langue de François Hébert, travaillée avec obstination, conjure l'angoisse de la mort par l'affirmation d'une présence poétique intensément humaniste.

3. Yves Bonnefoy, « Le chant de sauvegarde », *Hier régnant désert, Poèmes*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 159.



BIBLIOGRAPHIE

- Bonnefoy, Yves, *Hier régnant désert, Poèmes*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, 352 p.
- Jenny, Laurent, « La vulgarisation du sujet lyrique », Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 53-77.

François Hébert, poète lyrique ?

Louise Dupré

Université du Québec à Montréal

Si, au Québec, François Hébert est reconnu comme écrivain, on le connaît moins comme plasticien. On lui doit pourtant de nombreux collages, réalisés à partir d'objets trouvés, collages qui ont donné lieu à plusieurs livres, tel *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon*, publié aux Heures bleues en 2014, comme à des expositions tenues de son vivant ou après son décès. Ainsi l'exposition *Faut voir: breloques & reliques*, regroupant quatre-vingt-deux collages, exposition préparée par François Hébert lui-même avant son décès, qui s'est tenue à Montréal à l'automne 2023 et a été reprise en partie à l'automne 2024 au Centre Anne-Hébert de l'Université de Sherbrooke.

Il n'est pas le seul poète à pratiquer deux arts : on pense évidemment à Jacques Brault, cet ami avec qui François Hébert a collaboré à plusieurs reprises, mais aussi à leur prédécesseur Saint-Denys Garneau. Comme chez ce dernier, la pratique artistique est restée chez François Hébert en marge de son œuvre. Mais contrairement à l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace*, où l'on voit clairement s'opposer le côté sombre de la poésie à la lumière de la peinture, la démarche scripturale et le parcours artistique hébertiens se rejoignent et s'éclairent par une même recherche de fantaisie et de liberté, tout comme par le pied de nez que fait le poète à l'*establishment* littéraire et artistique.

À ces écrivains artistes, il faut bien sûr ajouter Réjean Ducharme, qui lui aussi nous a donné, sous le pseudonyme de Roch Plante, une magnifique collection de collages. François Hébert lui consacre d'ailleurs un poème, « L'odyssée de Roch Plante », dans son recueil *Les Pommes les plus hautes*, en 1997. Et tout au début de son dernier roman, *Frank va parler*, publié en 2023, il rappelle la relation personnelle qu'il a eue avec Ducharme. Dans son recueil posthume, *Si affinités*, paru à l'Hexagone

en septembre 2023, il rend d'ailleurs hommage au célèbre romancier en présentant, sur la page couverture, un très beau collage réalisé quelques mois avant sa mort : *Ducharme à bicyclette*. À ce collage correspond dans le recueil un poème de deux vers, dédié à Réjean Ducharme, et intitulé, avec l'humour coutumier de Hébert, « Bref poème » : « monté au ciel/à vélo » (SA : 44). J'y reviendrai.

Car c'est sur *Si affinités* que je me pencherai ici, recueil-synthèse qui, par le dernier poème au titre suggestif, « Salut », nous interpelle. Après avoir rappelé la singularité de chaque poème, de chaque personne, de chaque chose, et même de chaque moment – « pas deux poèmes pas deux crapauds/pas deux orteils/pareils//pareillement pas deux personnes/pas deux moments//pas deux ciels/pas deux étoiles » –, il finit en s'adressant au lecteur et à la lectrice : « ô lecteur on t'aime pareil/ô lectrice pareillement sœur » (90). Ne peut-on pas lire, dans cette adresse sibylline succédant aux vers précédents, que l'auteur, qui a été lui-même critique littéraire, sait que les lecteurs et lectrices donneront à sa poésie un sens forcément personnel ? Qu'il les y encourage, en somme ? Ne pourrait-on pas avancer que François Hébert lègue son œuvre au lecteur et à la lectrice en leur demandant subtilement de faire preuve d'originalité dans l'interprétation qu'ils en feront ?

Je suivrai donc ses dernières volontés en proposant ma propre interprétation, comme le suggère François Hébert. Sœur d'écriture et de cœur, je partagerai avec vous ma propre vision de cette poésie apparemment éclectique, marquée pourtant par une étonnante unité, et cela depuis *Les Pommes les plus hautes* jusqu'à *Si affinités*.

Les affinités

Le titre *Si affinités* met en évidence les liens qu'a voulu établir François Hébert avec d'autres écrivains tout au long de son parcours : des auteurs et des autrices de toutes époques et de toutes tendances qu'il a accueillis dans sa communauté littéraire. Ainsi Réjean Ducharme, dont on connaît la passion pour les jeux de langage, passion omniprésente aussi dans la poésie hébertienne. En plaçant sur la couverture de son recueil posthume un collage fantaisiste représentant le romancier le bras droit levé, debout sur une bicyclette sur le point de s'envoler dans l'espace, François Hébert nous le montre comme un homme prêt à s'affranchir du monde réel et de ses contraintes pour accéder à un autre monde, irréel, poétique. Mais cette ascension, contrairement à celle du Christ, se veut humoristique.

Ce collage ne témoigne-t-il pas aussi, chez l'auteur, d'un désir d'élévation, de spiritualité, comme le laisse entendre Nathalie Watteyne dans la postface du recueil quand elle aborde chez lui « l'amour du sacré » (97)? Bien que le recueil ait été écrit entre 2019 et 2021, puis retouché en 2022, serait-il exagéré de supposer, chez François Hébert, une intuition de sa propre mort, lui qui décédera en mai 2023, intuition qu'on aura l'impression de retrouver dans certains poèmes du recueil? Si le poète était encore vivant, il ne me répondrait pas, il me ferait plutôt un sourire amusé, lui qui préférerait laisser les questions ouvertes plutôt que d'apporter des réponses. Ceux et celles qui l'ont connu se souviendront d'ailleurs qu'il résistait farouchement à toute interprétation rigide des textes : il avait enseigné au « temps où le structuralisme/structurait les esprits la société l'université » (37), comme il l'écrit avec une ironie certaine dans son poème « L'exposé » (37-43), et il en était resté marqué.

Car l'écriture de François Hébert cherche constamment à défier les interprétations claires, rassurantes, susceptibles de s'ériger en système. Voilà d'ailleurs ce que montrent ses recueils par leur composition même : *Si affinités*, par exemple, regroupe des poèmes sans liens apparents les uns avec les autres, contrairement à la tendance actuelle qui privilégie les livres formant un tout cohérent autour d'une même thématique, d'une forme et d'un ton semblables. Pied de nez aux us et coutumes littéraires, encore une fois. Alternent, sans regroupement thématique, poèmes brefs et poèmes longs traitant de métaphysique (« L'échange », 10), de mélancolie (« Voyez le cardinal », 14), de souvenirs d'adolescence (« Cape Cod 1960 », 26), d'actualités télévisées (« Les actualités », 27), de poésie (« Chouette », 37), du sentiment amoureux (« Amore », 88), avec des poèmes inspirés par des écrivains : Shakespeare (« L'étrange Shakespeare », 12), Anne Hébert (« Pour dérouler un songe d'Anne Hébert », 16-17), Kafka (« Avec Kafka », 48), etc. Le tout épousant une variété de tonalités – tons lyrique, humoristique, narratif – et des registres langagiers fort divers – langue châtiée, érudite, familière, populaire, mots anglais, québécois, etc.

Pourtant, et c'est là l'art du poète, on a bel et bien l'impression, en refermant *Si affinités*, qu'il ne s'agit pas d'une collection de poèmes disparates, mais d'un livre, où l'on entend une voix affirmée, celle d'un écrivain qui veut rester au plus près d'une parole reflétant l'émotion et la pensée du moment présent. Comme si les poèmes étaient des instantanés qui suivaient le fil des heures et des jours, se conformant au flux de la pensée, nous présentant différentes facettes d'un sujet qu'on reconnaît

d'un poème à l'autre. Recueil kaléidoscopique et pourtant unifié par cette construction, *Si affinités* correspond bien à la démarche de son auteur, explicitée dans le poème « Chouette », qui constitue un véritable art poétique : « la poésie me vient [...] // comme on respire / la poésie me va / en rêve ou dans la déprime / s'en va et me revient // m'emporte comme on soupire » (49). Et cette posture est aussi celle des recueils précédents. *Des conditions s'appliquent* (2019), *Où aller* (2013), *Poèmes de cirque et circonstance* (2009), *Comment serrer la main de ce mort-là* (2007) et *Les Pommes les plus hautes* (1997) se présentent aussi comme une succession de poèmes variés tournant autour d'un sujet cherchant à se définir.

Une quête subjective

Déjà, dans *Comment serrer la main de ce mort-là*, le poème « Rembrandt et moi » commençait par cette strophe : « certains matins je me regarde dans la glace / et je ne me vois plus mais lui / distinctement / pantois m'observe dévisage même » (CSMML : 62). Cette quête subjective passe souvent par l'autre – le peintre, le poète, l'écrivain – chez qui il voit un complice lui permettant d'esquisser en toute liberté des portraits changeants, en mouvement, mais qui aident l'énonciateur à mieux se voir ou percevoir. Car il s'agit bien de complices, et non d'alter ego susceptibles de représenter l'auteur. D'ailleurs, ces complices ne le conduiraient-ils pas au lecteur, celui à qui appartient le texte, selon ce que soutient Roland Barthes dans son article « La mort de l'auteur », celui qui, en dernier lieu, « observe dévisage même » le poète dans les mots de ses recueils comme dans une glace ? Il ne serait pas faux de le penser. Même si François Hébert se montre critique face à la théorie littéraire, il n'en reste pas moins qu'il possède une solide formation universitaire. Et qu'il prend plaisir à jouer sur les contradictions.

Ce jeu de miroirs et d'autoportraits correspond à une énonciation lyrique, mais indirecte, sobre. Il peut ainsi éviter un « je » insistant, trop près de l'autobiographique. Ce lyrisme discret, tenu sans cesse à distance des élans en mode majeur et soutenu par un humour s'appuyant sur les jeux langagiers, permet à l'écriture de conserver une grande pudeur. Discretion, oui, réserve, retenue : l'écriture n'aborde que de façon voilée la vie personnelle, ses espoirs, ses joies et ses chagrins. En témoigne, dans *Si affinités*, la fin du magnifique poème « Voyez le cardinal » : « s'y refléterait à l'instant le cardinal / passant en rase-mottes / dans mes yeux // rougis par la lecture / l'âge // cernés / par les chagrins » (SA : 14) ;

ou encore ce poème de quatre vers intitulé « Où nous retrouver » : « si je fuis la solitude/en ton absence//si tu me cherches/dans mes manques » (77). Ces allusions passent comme le vol d'un oiseau, d'un papillon ou d'un insecte, images significatives qui reviennent fréquemment dans le recueil. Nulle insistance sur la vie personnelle chez François Hébert, nulle confidence. Souvent d'ailleurs, les poèmes qui évoquent les sentiments de l'auteur sont suivis de poèmes plus légers, qui atténuent l'émotion, la détournent. « Voyez le cardinal » précède un poème incisif à l'égard de la société, « Soyons sérieux » (15), et « Nous promenant dans le bas du fleuve » (78-79), qui porte sur une promenade avec Jacques Brault sur la grève de Saint-Siméon, vient après « Où nous retrouver ».

Les constantes fluctuations de tonalités et de contenus, non seulement dans le recueil posthume de l'auteur mais dans toute son œuvre poétique, esquissent le portrait changeant, mouvant, d'un « je » qui, paradoxalement, trouve une certaine unité dans ses multiples apparitions. Car l'auteur privilégie les contrastes et les renversements, il aime produire des effets d'ombre et de lumière, comme on le voit dans le poème « Éclaircissement » : « l'obscurité s'épaissit/à la clarté du soleil// la vie est lourde/et la cendre légère//sans la mort dans l'âme/la vie n'est pas drôle et l'espérance/est vaine » (29). Ainsi le psychisme apparaît-il dans toute sa complexité : c'est la lumière qui donne de l'épaisseur à la noirceur, c'est la perspective de la mort qui donne à l'être humain un sens, une espérance.

Car toute l'œuvre du poète tourne autour du pivot vie-mort. La mort, on le sait, est l'une des grandes thématiques de sa poésie. Un de ses recueils s'intitule, rappelons-le, *Comment serrer la main de ce mort-là* (2007). Le poète a même consacré en 2009, aux Éditions du passage, une anthologie de cent poèmes québécois sur la mort, intitulée *J'partirai*. La mort, dans l'œuvre de François Hébert, c'est d'abord et avant tout celle de sa mère, décédée quand il était adolescent, et qu'il rappelle dans une très belle chute du poème « Déconstruction de l'humour de mon père » : « jeune je voulais être architecte/j'aligne des phrases comme des planches//entrez maman » (62). Ne peut-on pas lire, dans ces vers poignants et pourtant marqués par une grande pudeur, que la démarche du poète se veut un tombeau érigé à sa mère ? La présence-absence de la mère est d'ailleurs inscrite dans ses recueils précédents : par exemple, dans le poème « Au cimetière Notre-Dame-des-Neiges » du recueil *Où aller* et dans « Le post-it jaune » du recueil *Des conditions s'appliquent*. « Le post-it jaune » se termine par des vers

très émouvants : « ne sais comment vous joindre/Louise//sinon comme on écrirait à une reine/sur une feuille morte » (*DCS* : 58).

À cette adresse rappelant le portrait de la Dame dont le poète lyrique rappelle la mémoire s'ajoutent tous les autres décès qui se sont accumulés au fil de la vie. Par exemple, celui de la mère de son fils Stéphane, Carol Dunlop, à qui il consacre le poème « Métamorphose de Carol Dunlop » dans le recueil *Les Pommes les plus hautes*, la mort de Gaston Miron et celle d'Hubert Aquin dans *Comment serrer la main de ce mort-là*, celle de l'oncle Marcel dans *Poèmes de cirque et circonstance*. Mais la mort n'est pas que pour les autres : le poète la ressent de plus en plus à mesure que le temps passe. Déjà, dans *Poèmes de cirque et circonstance*, il nous donne un « Blues du blanc de mémoire », dans lequel il écrit : « bientôt pour t'éblouir/n'aurai plus de bluettes/[...]ni voix ni langue ni/luette » (*PCC* : 89). Le constat du vieillissement se fait particulièrement insistant dans *Si affinités*, par le biais de la fragilité, de la solitude et de la peur de la maladie. Pensons à ces vers où le poète se voit comme « papillon/dont ne protège ses ailes/qu'une brise parfumée » (*SA* : 10), au poème « L'échange » ou à « L'avenir », qui se termine sur une strophe terrible : « le vieillard scrute/la texture et la couleur/de ses selles » (73).

Le très haut et le très bas

À l'extrême pudeur qu'on remarque dans les poèmes consacrés à sa mère correspond, dans le dernier poème cité, une fin non seulement triviale, mais tragique : le vieillard lit son avenir dans ses excréments. La dévotion du fils orphelin dans le premier cas a fait place à une fin impitoyable dans le deuxième cas. Ce n'est nullement le sujet abordé qui fonde la tonalité ou le registre du poème, mais l'effet que veut faire ressentir l'auteur : l'émotion en ce qui concerne ses sentiments envers sa mère, l'angoisse en ce qui concerne le dépérissement de l'être humain. Mais parfois aussi, on voit un humour passant par les jeux de langage, comme la rime « bluettes » « luette », dans « Blues du blanc de mémoire ». Car le poète, rappelons-le, se permet tous les tons, tous les styles. De même que pour les artistes visuels qu'il convoque dans sa poésie, il en appelle aussi à des écrivains de tous les siècles et de tous les pays, de Ronsard à Jacques Brault, de Dante à Saint-Denys Garneau, de Lu You à Mallarmé et Raymond Queneau, de Wislawa Szymborska à Anne Hébert. Cet éclectique de grande érudition refuse de s'engager dans une seule mouvance, de correspondre à un courant précis. Considéré

comme marginal dans la poésie québécoise, il l'assumera, le revendiquera même.

Et pourtant, il ne faudrait pas prendre cet éclectisme pour un manque de rigueur. Régulièrement, il revient, dans son œuvre, sur sa conception esthétique en affirmant que sa démarche répond à l'impulsion, à l'émotion du moment, et non à une construction programmatique¹. Rappelons le poème « Chouette », dans *Si affinités*, cité plus haut, dans lequel il confesse que la poésie se donne « comme on respire », qu'elle l'« emporte comme on soupire » (SA: 49). Il se laisse aller au flot de son inspiration personnelle, ce que confirme clairement « Secret partagé », où il écrit : « la poésie est le sixième sens/que les dieux magnanimes confèrent/aux parfaits idiots » (61). Si la dédicace du poème à Buster Keaton nous intime de prendre cet énoncé avec humour, il n'en reste pas moins qu'on se trouve devant une vision où la poésie est donnée par les dieux.

Se laisser toute liberté, aussi bien sur le plan du contenu que sur le plan formel, est donc ce que revendique François Hébert. Mais, s'il a une conception sacrée de la création, il est loin de présenter le poète comme un mage : déjà, dans le recueil *Les Pommes les plus hautes*, le poème « Vie du poète » le montre comme un homme modeste qui, après sa journée bien remplie, s'endort et rêve, « pêle-mêle facteur médecin cadenas/verchère architecte et cornichon » (PPH: 38). Tout en proposant une vision idéalisée de l'artiste, il la déconstruit. S'il est inspiré, c'est par le petit, le quotidien, les problèmes factuels de « factures » (35) à payer, de construction d'une maison à superviser, d'actualités télévisées qui annoncent une « récession » (37) et d'« ordures » (37) à sortir. Dans le poème « Dans le parking du Mac Do » du recueil *Si affinités*, il observe un « goéland la frite au bec » (SA: 28).

Lyrisme en mode mineur que celui de François Hébert ? C'est plus que cela, selon moi. Le sujet lyrique est déchu de sa grandeur, il a les deux pieds dans un monde rongé par la pollution et les changements climatiques et se demande : « avec le spin des ouragans/feux de forêts fonte des glaciers/où filer » (15). Mais le poète « en bobettes » (32), « aux jambes poilues/faute d'iambes épilés » (32), assume son rôle et l'écriture nous convie à le « remerci(er) » (33).

1. Les théoriciens de la création littéraire ont montré que les écrivains élaborent une œuvre soit de façon programmatique, c'est-à-dire selon un plan préétabli, soit de façon processuelle, c'est-à-dire petit à petit, en suivant les méandres du processus créateur. François Hébert appartient sans contredit à ce deuxième courant.

Avancer les yeux rivés au sol n'empêche nullement de les lever vers le ciel. Chez François Hébert, rien n'est donné une fois pour toutes : le très bas et le très haut se côtoient et s'interpellent. *Le Très-Bas*, c'est d'ailleurs le titre du livre de Christian Bobin consacré à François d'Assise, un auteur particulièrement apprécié de François Hébert, lui qui porte un « prénom franciscain » (98), comme le rappelle Nathalie Watteyne dans sa postface. L'intérêt pour le divin est omniprésent non seulement dans sa poésie, mais dans toute son œuvre. À l'exemple du saint dont il porte le prénom, il ne cherche pas la grandeur : c'est la fraternité humaine dans sa pauvreté, son humilité, son dénuement, qui suscite sa compassion.

Nul mysticisme pourtant chez le poète. Il s'interroge sur l'univers sans apporter de réponse, comme c'est le cas dans « Une théorie (assez simple) de l'arbre » : « veut (je veux) Dieu pour m'expliquer que/le big bang (son shrapnel)/se soit éclaté pour faire la lumière/sur rien (ni personne) » (13). Cette question revient sans cesse et les divinités prennent différents visages selon les recueils. Qu'on pense à la fascination du poète pour l'Inde et ses divinités dans les romans *De Mumbai à Madurai* et *Miniatures indiennes*. Dans *Si affinités*, il évoque aussi les dieux et souverains égyptiens, Amon-Ré, Ptah, Isis, Ramsès et Néfertiti, pour en venir au *Tombeau des rois* d'Anne Hébert, donnant à la grande poète québécoise une généalogie divine, dans « Pour dérouler un songe d'Anne Hébert » (16-17). Car il s'agit peut-être moins de croire que de rattacher le présent au passé par des fils rappelant la recherche de verticalité chez l'être humain, son besoin de transcendance malgré une civilisation tournée vers le matérialisme, comme dans « Oraison fenêtre » : « quand tu n'as plus rien/pour le voyage/que de l'âge//[...] garde l'œil sur/la lueur à la croisée/de l'âme » (87).

La recherche de spiritualité

Toute cette œuvre assume une recherche de spiritualité, spiritualité qui se détourne de la croyance en une religion précise et en ses dogmes. Vision du poète lyrique, encore une fois, qui cherche à faire corps avec le monde, ce qui se concrétise par l'amour de la nature – arbres, fleurs, oiseaux, animaux, paysages – évoquée avec délicatesse, et même avec tendresse, ce dont témoigne le poème suivant :

DES SIGNES

l'insigne soleil
s'amuse des clins d'œil
de la lune
nœud dans le bois
foie de poulet
perle à l'oreille
ne fatiguez pas vos ménages
les signes travaillent à votre place
quand les anges passent
dans le bleu de la neige
là où les mésanges
pépient (54).

Se rencontrent, à la faveur d'un moment de paix et d'élévation, les astres du ciel et la terre recouverte de neige, les anges et les oiseaux, l'ordre surnaturel et l'ordre naturel, le grand et le petit. « La nature est un temple », aurait pu écrire le poète à l'instar de Baudelaire. Mais, comme souvent chez Hébert, ce rapprochement ne se fait pas sans la médiation de l'art : « la perle à l'oreille » renvoie au célèbre tableau *La Jeune Fille à la perle* de Vermeer, à qui l'auteur fait un clin d'œil en évoquant « le bleu de la neige ». Tels les écrivains, les artistes nous rappellent, comme dans « Pochade », qu'il ne faut pas « s'enfarge(r)/dans les fleurs du tapis des apparences » (60). L'écriture, l'art nous font signe. Le poème « L'horizon est une corde à danser » se termine d'ailleurs sur « ohé Baudelaire/vous portez le ciel sur vos ailes/fantastiques » (11). Si François Hébert dénonce et décrie le matérialisme et la mesquinerie des êtres humains, s'il se demande « qu'est l'homme devenu sinon/ti-Joe crawlant/dans les microplastiques » (18), il y a chez lui une quête réelle d'élévation qui passe par le rapprochement avec l'autre et la célébration du lien : celui de l'amour.

C'est en effet par le biais de l'autre qu'on peut aller vers le Tout, aspiration chère aux poètes soufis, puis lyriques. Car toute la poésie de François Hébert est sous-tendue par une vision où le désir de fusion tient un rôle central. Et c'est l'amour qui lui permet de sortir de la séparation et de la solitude. Substitut de sa mère, Louise, à qui il érige un tombeau poétique, elle-même substitut de la mère archaïque, que Julia Kristeva appelle la « Chose² », l'amoureuse tient une place primordiale

2. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 22.

dans cette œuvre comme passeuse, comme trait d'union lui permettant de sortir de l'horizontalité et d'avoir accès à un absolu. En témoigne ce vers du poème au titre évocateur, « Quelques raisons d'espérer », dans *Des conditions s'appliquent* : « ma blonde ton sourire absolu » (DCA : 42), qui annonce « Comme je t'aime » dans *Si affinités*. Mais il ne faudrait pas en conclure que l'énonciateur est dupe : il reconnaît que la fusion parfaite n'existe pas lorsqu'il affirme : « quand l'humour/sauve l'amour// quand tu souris/je ne suis pas loin/de nous » (SA : 59). Être « pas loin », ce n'est pas se sentir en symbiose avec l'amoureuse, mais le poète tend à l'union parfaite en sachant qu'il n'y parviendra pas.

Il n'en reste pas moins que la poésie est portée par une mélancolie qu'il rappelle subtilement dans le dernier poème de *Des conditions s'appliquent*, « Mouche gothique » : « aujourd'hui est le poème/du soleil et de la mélancolie » (DCA : 70). Ce n'est plus le « *Soleil noir* de la *Mélancolie*³ » nervalien en majuscules, ce sont tour à tour, en minuscules, « le soleil et la mélancolie ». Mais il n'empêche que le poète se voit comme « le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,⁴ » dont l'écriture restera toujours inconsolable. Il a abandonné aujourd'hui son « luth constellé⁵ » au profit d'un « carnet », inscrivant « ses pattes de mouche gothique/dans la ténèbre des jours//qui s'envolent » (70). Mais son rêve d'élévation est toujours bien présent.

En guise de conclusion

La poésie de François Hébert se situe dans la lignée des poètes lyriques par l'espoir d'atteindre à un absolu. Sa recherche de subjectivité, sa vision de la poésie répondant à l'inspiration, sa quête de spiritualité, les thèmes de la mort et de l'amour qui témoignent de tristesse, voire de mélancolie, tout cela nous montre son inscription dans la mouvance de célèbres prédécesseurs qui ont marqué son écriture. Et pourtant. Le poète n'est plus un mage, il le sait, et sa poésie sait aussi qu'elle n'atteindra jamais le Grand Tout. Mais elle étend quand même les ailes, s'envole un moment, se rend compte qu'elle n'est portée ni par un oiseau ni par un ange, mais par un poète moderne, qui se voit déchu, sans aura.

3. Gérard de Nerval, « El Desdichado », *Les Chimères, Œuvres*, tome 1, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 3.

4. Gérard de Nerval, « El Desdichado ».

5. Gérard de Nerval, « El Desdichado ».

S'inscrivant dans la tradition baudelairienne, François Hébert est un « homme de la double postulation⁶ ». Il est « un être double, et il faut toujours penser à son sujet le thème et l'antithème⁷ ». Seulement, cette dualité est exacerbée chez lui par une conscience aiguë de l'état actuel du monde, qui frôle la catastrophe. D'où les allers et retours constants entre le haut et le bas, les renversements, l'irrésolution qu'on trouve dans cette œuvre qui connaît à la fois l'ascension et la chute, le sublime et la déchéance. Ces changements incessants ne sont pas des variations d'attitude. Même si la poésie de François Hébert se veut sous le signe de l'inspiration et, par là, de la spontanéité, elle répond à une vision esthétique assumée, cohérente.

Cette vision esthétique me paraît expliquer aussi les multiples variations des registres langagiers qu'on trouve dans cette poésie. Car « [l']effort de la poésie consiste à vouloir prendre langue, avec le monde, avec autrui, avec soi-même, voire plus précisément avec la quantité d'altérité que l'on porte en soi⁸ », affirme Jean-Michel Maulpoix dans son article « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne ». Ces passages constants d'une langue épurée à une langue familière ou populaire, allant parfois jusqu'à la trivialité, montrent bien les oscillations d'un sujet qui est « voué à une indéfinie mobilité⁹ », autrement dit « un sujet nomade¹⁰ », qui adapte le niveau de langue au territoire qu'il explore, en dehors ou en dedans de soi.

Car le rapport à l'altérité est primordial chez François Hébert, non seulement dans son écriture mais aussi dans ses collages, dont plusieurs portent d'ailleurs des titres renvoyant à des personnes : par exemple, *Le professeur*, *Julio Cortázar*, *Sainte Nelly de l'abîme* pour Nelly Arcan, *Le marabout*, sans oublier *Ducharme à bicyclette*. Si tous sont à leur façon des complices, le Ducharme du dernier collage représente particulièrement le désir qu'a le poète d'échapper à la pesanteur, de monter lui aussi « au ciel/à vélo ». Désir dérisoire, voué à l'échec. Mais l'humour sauve le sujet du désespoir qui le guette, lui permet de relancer indéfiniment

6. Martine Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « en lisant, en écrivant », 1997, p. 247.

7. Martine Broda, *L'Amour du nom*.

8. Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 155.

9. Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier ».

10. Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier ».

sa quête, d'acquérir la persévérance de Sisyphe, devenant ainsi un personnage mythique, non pas héroïque certes, mais modeste, mobile, et moderne. Absolument moderne.



BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.
- Broda, Martine, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « en lisant, en écrivant », 1997, 264 p.
- Collectif, *J'partirai. 100 poèmes québécois sur la mort choisis et présentés par François Hébert*, Montréal, Éditions du passage, 2009, 248 p.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 272 p.
- Maulpoix, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 147-160.
- Nerval, Gérard de, « El Desdichado », *Les Chimères, Œuvres*, tome 1, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 1533 p.



Avec Jacques Brault, décembre 2016.

Crédit photo: Nathalie Warteyne

Le rien de tout ça

Vincent Lambert

Écrivain

Il y a quelques années, adorateur et confus, j'ai eu Jacques Brault au téléphone. Je voulais monter le voir, l'écouter, le filmer chez lui, près de sa fenêtre. Il a accepté, puis la pandémie nous est tombée dessus. De notre conversation, je retiens deux choses : 1) qu'il suspectait la jeune poésie d'être un peu narcissique, et 2) que sa voix ralentissait, un peu grave, prudente, aux abords de ce qui formait pour lui le cœur de la grande affaire, l'essentiel. J'ai remarqué aussi qu'il répétait souvent les mots « *et ainsi de suite* ». J'ai donc souri en les retrouvant dans *Si affinités*, le dernier livre d'un autre grand disparu, François Hébert.

Le poème se nomme « Nous promenant dans le bas du fleuve ». Les deux amis marchent sur la grève, à Saint-Siméon. Brault cherche « des bois flottés pour ses sculptures ». Ils ont la même affection pour ce que Hébert, dans le catalogue de l'exposition *Faut voir*, nomme des « breloques & reliques », trouvées dans les ruelles, les forêts, les poubelles, ramenées dans une « réserve de *brimborions*, comme disait l'ami Jacques, le plus souvent innommables car fragmentés et de provenance ou de fonction inconnues¹ », pierres en plastique, étoiles de fer-blanc, lacets, des matériaux pauvres, les fragments de la grande civilisation des objets. Brault préfère les ramasser dans la nature : pierres, mousses, bois de mer (tous ces rebus qu'on n'oserait pas jeter aux vidanges). On entend les cargos au loin. Ils s'arrêtent parfois pour jaser de tout et de rien : « *et ainsi de suite* / aime-t-il à dire » (SA : 78). Leurs paroles se mêlent aux « galets tapotés par le clapotis de l'eau ». Des choses légères, légères et profondes, pour nos âmes lourdes et superficielles.

1. *Faut voir : breloques & reliques, collages et assemblages (1993-2023)* [Livre d'accompagnement de l'exposition de François Hébert], Montréal, s. é., 2023, p. [1].

En ouverture de *Si affinités*, Hébert cite Pessoa : « Tout est si peu. » Ce serait ça, le paradoxe ultime, le constat final de toute existence ? La fin du poème sur la grève en éclaire le sens, l'un des sens possibles :

il a les doigts longs comme ça
pour saisir
ne serait-ce que le rien
de tout ça (79)

Le précieux rien... du latin «*res*», chose : belle contradiction. On désignerait ainsi l'objet au bord de l'inexistence. En lui, nous touchons au point d'apparition (et de disparition) d'une chose en ce monde. C'est pourquoi un tel objet est si difficile à appréhender malgré son évidence. Il nous renvoie à la globalité dont il est issu, témoignant d'un accord tacite entre le peu, le presque rien, et le Tout.

C'est beau et porteur, et pourtant c'est un lieu commun, n'est-ce pas, cette attention portée aux riens (surtout quand on met un « petit » devant). Regardez en librairie : *Ces petits riens qui font tout*, *Ces petits riens qui changent tout : comment vivre mieux au travail, à la maison, dans son corps et dans sa tête*, ou encore *Les petits riens de la vie*, un classique. Tout l'art de vivre réduit à un art des petites choses, une pauvre antithèse, qui prétend me redonner le goût du monde en me montrant un cheveu sur mon clavier. Mais de quoi s'agit-il vraiment, à quel rendez-vous est-on appelé, on ne sait pas trop. Dans son livre posthume, *À jamais*, Brault parle « des petites choses qui exhaussent/la vie quotidienne² ». Le choix de verbe est intrigant. À l'origine, le mot signifie « donner de la dignité », ou « louer, glorifier », ou simplement « hausser ». Le paradoxe est que cette vie quotidienne, la poésie la hausse, l'illumine, en enluminant le moins du monde, en nous tournant le cœur vers la chose anodine, tout en bas, dans la prose indéfinie du « ça ». C'est à ce niveau-là qu'elle se trouve, la porte d'entrée de l'intimité mondiale.

De l'extérieur, on dirait des clochards, on n'est pas certain de vouloir errer comme ça dans l'impestif, dans l'incertain, à « râcler le vide vainement », dit Brault, et pour une raison obscure. Drôle de façon de vivre, en consumant sa vie dans une telle prospection, en quête de miettes tombées d'une table immense, en découvrant ce monde par

2. Jacques Brault, *À jamais*, *Œuvres IV (2006-2022)*, édition préparée, présentée et annotée par François Dumont, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2023, p. 551.

la fin, à travers tout ce qu'il abandonne derrière lui. Des signes? De quoi au juste? Brault s'aventure parfois à nommer ce qu'il pressent: ses poèmes sont «les rengaines d'une félicité/chantante tout bas tout bas³». À travers leur ressassement, leurs trous, quelque chose murmure que tout est admirable, qu'il ne manque rien «au bonheur/d'être là comme ici d'être⁴». Brault devine là, malgré tout, même dans ces pauvres objets qui témoignent exemplairement du passage du temps, ce qu'il appelle l'«intuable» (le mot revient deux fois dans *À jamais*): «La vie intuable se réfugie en son secret vital et attend⁵.»

Ce n'est probablement pas le genre de propos qu'on échangeait sur la grève. Le secret vital, ils l'évoquent à peine dans leurs poèmes, même s'il est toujours là, comme une arrière-pensée. De son côté, Hébert met bien rarement des mots sur l'innommable. Ses poèmes sont un peu *trickster*: ils adorent se jouer de nous, nous déjouer, se risquant librement dans la trivialité, l'énigmatique, l'esquive, sans forcément dire, encore moins révéler quoi que ce soit. À propos des signes, mieux vaut ne pas se prononcer: «ne fatiguez pas vos méninges/les signes travaillent à votre place» (*SA*: 54). Qu'est-ce que ça veut dire? Qu'une conspiration est à l'œuvre dans ce monde et qu'elle nous échappe complètement? On sent chez lui que le secret des choses restera un mystère. Si la «vérité en personne» essaie de nous rejoindre, dit-il plus loin, c'est pour «nous apprendre à chacun/à n'y rien comprendre» (89). Telle est l'ampleur de notre ignorance: si tout s'élucidait, le monde apparaîtrait comme un autre monde, une chose inconcevable. On est à ce point dans le champ, oui. Et c'est un point commun, il me semble, avec les derniers poèmes de Gilles Cyr: on a l'impression d'entendre la voix d'une conscience double, parfaitement claire-obscur, la voix d'un être décalé et maladroit qui, en même temps, est porteur de clairvoyance. La poésie, Hébert la voit comme un «sixième sens» que les dieux auraient offert aux «parfaits idiots» (61) que nous sommes, et celui qui en écrit ressemble à ce professeur qui, nerveusement, parle de la nature de Dieu à des étudiants blasés, dans un autre poème («Gagner sa croûte»). Elle bafouille dans l'essentiel, entre l'indigence et la merveille. Par moments plus fragile, et sincère (semble-t-il): «Dieu/vous m'avez donné le monde/la vie/et une voix» (10). Mais encore ici, elle a

3. Jacques Brault, *À jamais*.

4. Jacques Brault, *À jamais*, p. 553.

5. Jacques Brault, *À jamais*, p. 605.

quelque chose d'emprunté, cette voix, elle parle à Dieu en chuchotant presque, avec la déférence d'un autre temps. Une voix sortie de l'enfance ou d'un vieux collègue. Et pourtant sa puissance est là, dans son côté un peu anachronique, assumé ici comme l'expression la plus nette de la modicité humaine devant l'absolu. Nous sommes peu, et ce peu a l'étrangeté d'être fait pour le Tout.

C'est de là, d'en dessous, dans la « plus petite maison du temps », comme dit Kabir, qu'ils nous parlent à jamais de la puissance du rien, ceux qui passent leur vie à disparaître en beauté.



BIBLIOGRAPHIE

Brault, Jacques, *À jamais, Œuvres IV (2006-2022)*, édition préparée, présentée et annotée par François Dumont, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2023, 688 p.

Faut voir: breloques & reliques, collages et assemblages (1993-2023) [Livre d'accompagnement de l'exposition de François Hébert], Montréal, s. é., 2023, [4] p.

François Hébert, quelques bribes en guise de salut

Judith Elaine Cowan

Écrivaine et traductrice

En marchant dans la rue, n'importe où dans le monde (car c'était un grand voyageur), François Hébert avait l'habitude de regarder sous ses pieds et un peu partout aux alentours. Rien n'était insignifiant, tout avait un message à délivrer. Ainsi, pour ne rien perdre, il ramassait et rapportait chez lui une foule de petits objets disparates, parfois intacts mais souvent cassés, ou totalement inidentifiables. Le morceau était-il brisé, abandonné, ou simplement perdu ? À quel usage cette pièce avait-elle servi dans une vie antérieure ? François se donnait pour mission de déceler en eux de multiples vérités, et de leur prêter de nouveaux sens. Chaque élément pouvait receler une histoire secrète, ou même évidente, et il les entreposait dans son atelier en attendant de leur confier un sens plus large.

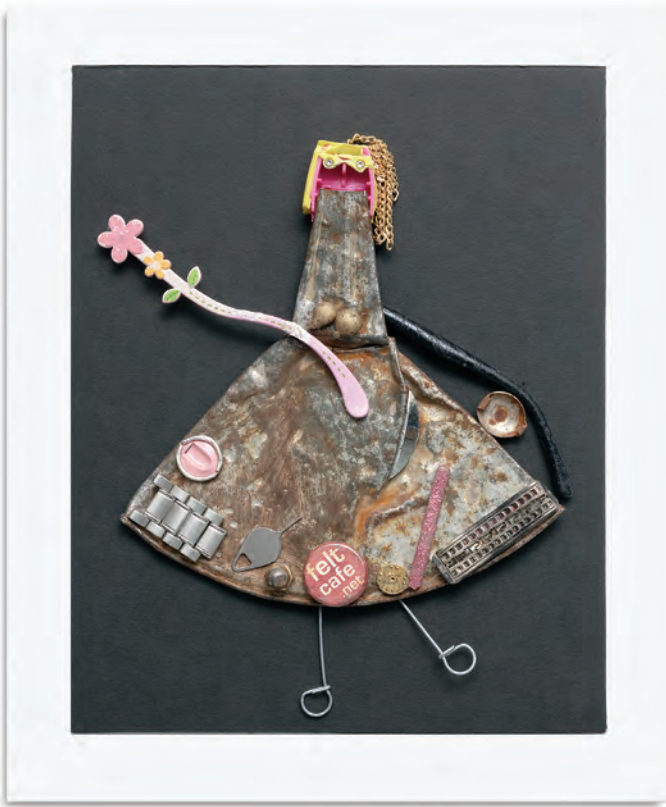
Au début, il présentait ses collages comme des illustrations pour les couvertures de ses livres. Par la suite, en les photographiant pour un tel usage, il a reconnu une autre façon d'exploiter leur intérêt visuel. Envisageait-il déjà de pousser l'interprétation un peu plus loin ? Ses créations ont évolué. En 2011, avec Jacques Brault, il fait paraître *L'Usure des choses*. Ensemble, les deux artistes cherchent à dévoiler la signification de tout ce que nous laissons sur notre passage en ce monde, objet ou personnage. Et la toute première image que François nous offre dans ce livre est poignante dans son élégance même. Intitulé *L'Âme de Carol Dunlop*, c'est un hommage à sa première femme, décédée en décembre 1982. La petite figure, très simple, est rendue avec une évidente sympathie. Sa tête est un bouton métallique dont les deux trous deviennent deux grands yeux. On découvre ensuite une robe verte faite d'un fragment de métal peint, avec, par-dessus, des ailes rouillées. Elle

n'a pas de bras, et ses jambes, également rouillées, ne touchent pas terre, sont bien plus petites que ses ailes.

Plus loin, dans le catalogue de 2011, nous pouvons voir des inventions dont le message est plus complexe, et par la suite l'artiste commence à les appeler aussi des assemblages. Cette nouvelle liberté rend possible une composition plus dense et souvent plus variée. Pour le choix des titres, il laisse aller son imagination poétique. Une pièce qui semble avoir été quelque chose comme un loquet rouillé, placé avec des fragments de porcelaine cassée, devient *Vieux clown*. Après, une paire de lunettes tordue et cassée, juxtaposée à d'autres morceaux non identifiables, est intitulée, impitoyablement, *Joseph Philippe Pierre Yves Elliott Trudeau*. En arrière-plan figure ce qui pourrait être un rayon de bibliothèque ou une ligne d'édifices à l'horizon.

Puis, en 2019, avec *Est-ce qu'on s'égare?*, un autre livre créé en collaboration avec Jacques Brault, il nous livre de nouvelles compositions à la fois insolites et subtiles. On y retrouve ce qui serait possiblement le même morceau de loquet, mais posé cette fois sur une section de casse-tête organisée pour ressembler à un immeuble. Jacques Brault, qui commente brièvement chaque composition, demande: «Karma, vraiment?» Il ne dispose pas des titres, ne sait pas que François a nommé tout simplement ce collage: *Ainsi*. Leurs échanges sont remplis d'un humour sous-tendu par un certain désespoir. Présentant des débris de notre civilisation, les créations de François évoquent une variété de sens possibles et impossibles, nous laissant le privilège de trouver les interprétations qui en dérivent, selon les fragments hétéroclites que, normalement, nous ignorerions, même après avoir trébuché sur ces restes de notre civilisation dans la rue. François a qualifié ce livre de «guide pour égarés, où que vous soyez».

Avec son exposition *Faut voir: breloques & reliques, collages et assemblages (1993-2023)*, conçue par François lui-même mais organisée après son décès par sa dernière compagne Nathalie Watteyne et son ancienne étudiante Stéphanie Kaufmann, il pousse l'exploration plus loin, en ajoutant des commentaires ironiques aux éléments visuels. Dans ce qui suit, les italiques sont de lui.



MÉNINE PUNK. *L'entonnoir de fer-blanc écrasé dans une rue de Zürich m'a fait penser aux dames de Velasquez. Il ne leur manquait que des breloques.* [2017]

En fait, dans le tableau *Les Ménines*, on voit la pauvre petite infante Margarita Teresa, âgée de cinq ans en 1656, entourée de ses bonnes, de ses nains et de son grand chien. Vêtue d'une robe splendide, avec corset et crinoline, elle est placée entre le roi et la reine, ses parents, par leur portrait au mur, et le peintre, qui est tout près d'elle dans l'atelier, mais qu'on aperçoit plus loin aussi, dans un miroir au bout du passage. Donc, on la voit figée dans le temps, déjà prise dans le tunnel (ou l'entonnoir) de l'histoire. François connaissait sûrement la tragédie de sa courte vie. Pour les fins de succession royale, Margarita Teresa a été mariée à seize ans à Léopold 1^{er}, Saint Empereur romain germanique. Elle subira par la suite six grossesses, desquelles une seule fille survivra ;

elle-même mourra au cours de sa septième grossesse, à l'âge de vingt et un ans. François aura saisi tout le pathétique de sa situation quand il la représente dans sa parure faite d'un vieil entonnoir de fer-blanc. Aplati par les aléas de la circulation, le morceau a la même forme que la robe de l'infante, mais ici la robe n'est qu'un objet trouvé, attifé de quelques débris trouvés dans la rue. Ses breloques sont des déchets, mais qui comprennent des éléments roses. La petite figure possède même des seins, à la différence de l'infante, faits de simili-perles d'une dorure suspecte. Et, du haut de sa désolation, elle nous salue courageusement, avec un grand bras fait d'une branche de lunettes rose pourvue de fleurs également de plastique. Son autre bras, si c'en est un, n'est qu'une tige noire. Ses jambes sont minuscules, une paire de pauvres petits fils de fer, tournés au bout pour faire des ronds qui ne touchent pas terre, un peu comme le collage *L'Âme de Carol Dunlop*. Et sa tête? Faite d'un reste non identifiable, en plastique jaune et rose, avec des chaînettes en toc pour représenter ses cheveux blonds.



CHASSEUR. *La moustache est postiche, étant du poil de coyote.* [2015]

Ce collage est possiblement un autoportrait ironique, le chasseur qui se pavane dans toute sa gloire et la tendresse de son obsession, qu'il révèle en arborant les restes de ses proies, une variété de plumes (toujours si attirantes pour les humains), des griffes d'ours en guise de cornes, et ces moustaches qui, il le confesse, sont en poil de coyote. Le plus laid, cependant, est le nez indescriptible. Plus ou moins végétal, il est hideusement moche, presque obscène. La lèvre inférieure, relativement innocente parce que cachée sous ces poils de coyote, est une vieille rondelle de métal. Deux autres rondelles, plus visibles, représentent une paire d'yeux intenses, presque délirants. Tout est folie et fantaisie, à la fois burlesque et romantique, l'antihéros trahissant un mélange excitant d'intensité et de gêne, voire de culpabilité. On se trouve face à un tueur d'animaux et à ses contradictions.



MONSIEUR RAUSCHENBERG. *Néo-dadaïste américain né d'un père allemand et d'une mère cherokee, c'est dire la tête qu'il fait... mais quoi donc...* [2017]

Certes, Monsieur Rauschenberg n'est qu'un désordre de fragments de métal pliés, déchirés, dispersés sur le fond partiellement décollé d'une autre œuvre. Est-ce le résultat d'un accident, d'une attaque, ou

un geste de dédain ? Même la peinture sur les pièces est marquée par la saleté, la rouille, et des taches de peinture. Tout est renversé et vaincu, a l'air d'avoir été lancé là et abandonné. Pourtant, entre ces morceaux de désastre ou de défaite, on discerne une pièce de casse-tête qui révèle un œil, et cet œil nous regarde timidement. D'où vient-il ? Plus bas se trouve une simili-mâchoire de métal rouge, ayant servi peut-être à ouvrir des bouteilles. Puis cet objet nous fait un sourire dentu, nous renvoie une image de méchanceté confuse et agressive. Il paraît que Robert Rauschenberg était l'une des voix de l'anti-art, et le premier artiste à décider d'appeler certaines de ses créations des « assemblages ». Mais si, à l'origine, les dadaïstes s'appelaient de ce nom doublement affirmatif (*da, da*, en russe), ils sont également connus pour leur refus de se battre durant la Première Guerre mondiale. Pourtant, ce néo-dadaïste n'a pas l'air convaincu. En le montrant comme un tas de métal cassé, François en donne l'image d'un fasciste renversé.



PAUL KLEE. EN LIBÉRATION CONDITIONNELLE [2017]

Ce personnage en libération conditionnelle titube et semble prêt à tomber en bas de son cadre. Il ne sait où aller, ni comment. Avec sa tête carrée, mal attachée, ses membres constitués de misérables étiquettes de plastique jaune numérotées, et son corps qui n'est qu'un restant de fer coupé, la partie principale ayant servi ailleurs, il est toujours en prison, enfermé en cette lisière entrecroisée de barreaux diagonaux. Son problème, c'est qu'il est inutile, coincé bêtement dans le coin inférieur de son espace. Cherchant en vain par où s'évader, il n'est pas libre. Il agite ses petits membres rectangulaires, dont les numéros n'ont aucun sens, en vain. N'avons-nous pas tous, face à la bureaucratie, vécu des moments semblables? Il paraît évident que ce personnage est la victime d'un système qui le dépasse. Il n'a jamais compris les conditions de sa soi-disant libération, et il semble bien que celle-ci ne soit qu'une illusion de toute façon.



*CHAMANE. Ou marabout, psy, Saint Pierre, voyant, rabbin,
vieux sage, inukshuk... [2019]*

Ce chamane trône sur une roche dont la forme suggère, vaguement, un crâne, n'importe quel crâne, et, par sa déformation, certainement lointain. Cependant, le chamane possède aussi une énorme clé, cassée et pliée à angle droit, dont la brisure est camouflée par d'autres poils de coyote. À moins que ce ne soit le même coyote déjà pris par le chasseur ? Du poil, c'est du poil, un élément fauve pour escamoter les prétentions non fondées. Mais quelle est cette chose qui pend au nez du chamane, devant sa clé rompue, juste au-dessus des poils ? Est-ce la pièce qui trahit le fond pseudo-religieux de ses croyances ? En plastique rose, encore, l'objet de provenance inconnue véhicule un relent d'obscénité. Alors que nous offre donc le chamane ? Il semblerait qu'un déchet récupéré dans une poubelle, pour des raisons inavouées, puisse servir de pièce à conviction.



LE SOURIRE. De Christian Bobin, lui qui a écrit les différentes régions du ciel (Quarto, Gallimard, 2022). [2023]

Ce sourire, indulgent mais détaché, est une réponse qui s'est révélée après que François eut pelé la surface d'un collage. Donc, il l'appelle,

logiquement, un décollage. Et, en découvrant un sourire dans celui-ci, il pense à Christian Bobin, qui ausculte le ciel. Est-ce qu'il y trouve un message? Ce qu'on voit parmi les trous et les déchirures, ce sont des fragments épars qui pourraient ressembler à un sou noir et à un plectre fondu, accompagnés d'une petite tige de fer pliée en courbe. C'est elle qui définit le sourire, et c'en est un de fer. Est-ce donc que la matière obsolète a quelque chose à nous dire de l'état de notre civilisation? Les déchirures sont-elles prémonitoires de l'épuisement de nos systèmes économiques, culturels et industriels? Malheureusement, par ces ruptures dans un petit firmament, le poète de la transcendance ne découvre, venant de l'au-delà, qu'un sourire ironique.



MADAME CHOSE [2019]

Alors voilà, Madame est une chose. Ce n'est pas un secret que les « Madame Chose » sont partout présentes. Elles courent les rues. Mais de quoi celle-ci est-elle faite? Sa tête, d'une substance difforme et dégoûtante, grattée peut-être sur le trottoir, est remplie de graines et de cailloux – pour représenter son cerveau? En bas, son torse est une crous-

tille gaufrée avec des rayures. La révélation qui s'ensuit, évidemment, c'est que Madame semble être faite en croustilles. C'est fréquemment le cas. Plus bas, cependant, le reste de son corps, qui pourrait venir d'une « chips » de maïs bleu, n'est pas du tout cela. Sa jupe émane plutôt d'un fragment de coquillage, ce qui ferait d'elle ou un fruit de mer, ou une représentation d'Aphrodite. Et pour sortir de la mer, elle a des jambes dépareillées, la plus longue vient peut-être d'un éplucheur de pommes de terre. Et l'autre? Mystère, si ce n'est une autre sorte d'éplucheur. Enfin, il ne reste que les fils turquoise des deux côtés, minces et enchevêtrés. Pour symboliser son aura, son système nerveux? Ou alors ces fils fous seraient-ils une figuration de gouttes d'eau? Ou même de sa voix aiguë? De toute façon, ces fils frénétiques font d'elle l'essentielle Madame Chose.



LE POÈTE. *Immortalisé dans le béton du Castorama de Montpellier
St-Clément de Rivière en 1993. [1993]*

Si le poète, « immortalisé » sur un fond de ciment bleu, est présenté avec grand sérieux, il n'en est pas moins composé de morceaux brisés et désorganisés. Si sa base est le fragment d'un pot de fleurs cassé, à la

main il tient un autre tesson, venant de la même sorte de pot, mais plus petit. Tire-t-il ses origines de ce grand pot cassé? Et le petit pot, serait-il sa tentative de création? Du fragment de petit pot s'élève un élément jaune et reluisant, une flamme ou peut-être de l'or. En l'examinant de plus près, on y discerne ce qui pourrait être une fleur ou même une étoile. Avec l'arrière-plan bleu, comme une conscience de base, le corps de ce poète est un tube de peinture vidé, et le visage, un désordre d'éléments qui le font regarder dans plusieurs directions. Sur la base de cette composition, il semble chercher une inspiration plus précieuse que toutes ces pièces écrasées, dépareillées, dont son identité serait faite. Troublé, il n'est pas convaincu de sa propre valeur, mais, avec un air de résignation, il accomplit son devoir en nous offrant sa flamme d'or, si c'en est une, nous fait une fleur.



JE MARCHE SUR LA LUNE [2023]

Est-ce qu'on est censé comprendre que la petite boule qu'on voit à droite sur la roche représente la lune? Le poète imagine-t-il qu'il va trébucher sur cette minuscule boule? Non, non. Ça doit être tout le morceau de roche, avec sa bulle inexplicable, qui provient de la vraie lune et qu'on pourrait déposer sur la moquette pour le piétiner. Ce qui n'aide pas à interpréter la forme plus ou moins animale qui grimpe dessus, parce que cette partie-là paraît être en métal, et même du métal

fondu. Est-ce la dépouille d'un malheureux astronaute, cuit dans sa combinaison spatiale, pour avoir voulu marcher sur la lune?



AUTO PORTRAIT [2023]

Et puis, encore un décollage. François l'identifie comme un autoportrait, sans autre explication. On pourrait imaginer des yeux et un nez, mais à peine. La pièce n'est qu'une distribution de taches noires sur un canevas blanc, où des morceaux de toile ont été arrachés, laissant certains endroits beige pâle, et non pas blancs. Entremêlées à ces zones beiges, où la surface a été carrément arrachée, les taches suggèrent, à la limite, les traits d'une figure. C'est très modeste comme autoportrait, une histoire de déchirures et de vides laissés derrière, mais c'est peut-être cela l'intention. Est-ce le jugement de François sur sa propre vie? Rempli d'humour et de tendresse peut-être, mais aussi de peine et d'indignation, et certainement de compassion. Est-ce l'identité qu'il essaie de cerner tout au long de ses créations? Cet autoportrait pourrait être interprété comme un questionnement, la figuration d'un « qui suis-je? ». Une question qu'il poserait à sa propre personne, mais également à nous tous.

Assis avec François

Laurier Lacroix

CRILCQ-Université du Québec à Montréal

Il y a un proverbe, sans doute chinois, comme tous les proverbes dont on ne peut identifier l'auteur, qui dit quelque chose comme : « Pour apprécier une œuvre d'art, il faut une chaise¹. » C'est cette chaise (ou ces chaises), occupée par François Hébert, que j'aimerais convoquer aujourd'hui, afin que nous prenions le temps de nous asseoir avec lui.

Je convie cette chaise pour des raisons généalogiques, génétiques même, et pour des motifs d'ordre artistique ou esthétique. J'aurais aimé que, m'asseyant si près de sa place, les idées se soient faites aussi virulentes, l'expression aussi claire, les mots aussi vibrants que les siens. À défaut de telles aptitudes, j'espère que mon propos aura la qualité d'être subjectif et qu'il suscitera le doute, comme doit le faire tout commentaire, toute critique, ainsi qu'il nous le recommande (*DNP*: 19, 208). « N'y aurait-il donc de lecture que singulière et hasardeuse ? » en vient-il à se demander (213). Ailleurs, sous forme de conseil aux étudiantes et étudiants en création littéraire, il précise : « En littérature, il faut partir de soi, vous n'irez nulle part ailleurs » (*FVP*: 12).

« J'ai toujours rêvé d'être le plus grand spécialiste de tous les temps de la chaise d'Hector de Saint-Denys Garneau, placée à la fin du premier vers du poème liminaire de son recueil », annonce-t-il en 2007 (*DNP*: 211), avant de s'accorder un satisfecit : « J'y suis parvenu en partie, je crois. Bien menée, l'étude d'un détail permet d'aboutir à l'appréciation globale d'une œuvre, c'est ma méthode. Et même d'aller plus loin : jusqu'à l'origine du signe » (211). Retenons son approche si féconde, loin

1. Proverbe souvent cité par l'artiste Paul Lacroix qui le tenait de son ami Michel Philippon, connaisseur de l'art du Laos. Je remercie Nathalie Watteyne pour ses généreux commentaires sur une première version de ce texte.

des généralités et des essences. « De la critique avant toute chose et pour cela préfère le détail² », aurait-il pu écrire.

Pourquoi le plus gigoteux de nos essayistes, le plus exotique de nos romanciers et le plus remuant de nos poètes, ce cher François, préférerait-il la chaise qui, à l'instar de son sujet Saint-Denys Garneau, le mal-assis, « rêve de s'envoler et de faire du surplace dans l'espace comme un hélicoptère ou un ange » (*FVP*: 78)? Il s'agit non pas de la chaise droite et sédentaire, mais des morceaux éparpillés du meuble qu'il faut imaginer ou assembler, la chaise berçante, toujours réinventée, celle qui danse comme dans la ronde que forment les humains dans le symbole de l'Exposition universelle de Montréal en 1967, conçu par son père Julien Hébert. « On peut comparer ma vie au balancier d'une horloge grand-père aux heures qu'on avance et qu'on recule dans un souvenir, de même qu'à la balance de mon cœur, systole et diastole » (50).

Parce qu'avec les jeux il y a aussi les regards, et les nombreuses admirations de François Hébert passent par l'exploration, l'auscultation des œuvres, comme pour écouter leur voix, les découvrir, dialoguer avec elles, leur prêter une sonorité, faire entendre leur silence.

Cette attitude face aux œuvres littéraires comme aux œuvres peintes, il l'a reçue en héritage de son père Julien Hébert (1917-1994), immense créateur de chaises, géant discret, modèle à émuler. La caution du père, détenteur de l'autorité (III), le seul véritable lecteur critique de ses textes (81), traverse l'œuvre de François Hébert, ce père d'invention qui a fait le Québec moderne, qui, à sa manière, a façonné, a rêvé son pays.

Pour rappel, Julien Hébert crée en 1953, François a alors sept ans, la chaise « Contour » qui connaît un immense succès et sera analysée comme un des signes avant-coureurs de la modernité dans le design au Québec. Elle vaudra à son créateur une reconnaissance canadienne et internationale. C'est ce géant fragile et oublié que François Hébert rétablit en associant la chaise ricaneuse du père avec celle, mélancolique, du poète.

Son apprentissage du regard, son initiation aux œuvres d'art, François Hébert les doit à son père. Un voyage à New York s'inscrit dans la

2. Hébert, cette fois sur Fernand Ouellette: « On lit comme on peut, moi j'aime méditer devant les détails, au risque de m'appesantir, de délirer, de m'endormir ou de m'en aller. Les ensembles m'échappent, les essences, les généralités, les lois, les certitudes, les articles définis. Pour moi, chaque fragment est beau dans son incomplétude, me surprend, donne à penser, à rêver, à désespérer juste assez pour ne pas trop désespérer. » « Le sous-bois de Fernand Ouellette », *Contre-jour, cahiers littéraires*, Montréal, n° 32, hiver 2014, p. 96.

mémoire de l'adolescent qui a une révélation devant un tableau du Greco. Tableau percutant par la couleur fluorescente du manteau de saint Jérôme, par le poil de la barbe du Greco ou du pinceau accolé à la toile. L'œuvre est-elle tributaire de l'artiste ou des outils et matériaux de son art (*MI*: 100; *PCC*: 87, 88)? Le poil serait un autre détail par lequel relire les textes de François Hébert et sa curiosité devant les miniatures indiennes comme devant *L'Origine du monde* de Courbet (*MI*: 71).

Quant au Jérôme à la cape rose fluo du Greco de la Frick Collection à New York, où ton père t'a emmené dans ton adolescence, il a le pouce de la main droite posé dans la marge de la page de droite d'un livre, presque dans le pli, où il n'y a pas de texte. Le détail te paraît significatif, mais c'est peut-être par hasard qu'il a le doigt posé là, encore que le hasard dans la peinture n'existe pas, ni nulle part, même pas chez les surréalistes où le hasard est arrangé, sinon à la Lotto 6/49 pour vous duper d'espoirs. (100)

«Le détail», encore lui, est porteur de signes. Le saint, comme son exégète, pointe la marge, le vide, l'absence de texte qui appelle un commentaire, il faut faire parler le silence de la page. Le dernier mot du premier vers.

Ce ne sont pas tant les nombreuses découvertes que François Hébert a faites dans les musées, œuvres qu'il a dû admirer debout, qui retiennent mon attention, les Giotto, Caravage, de Champaigne, Mondrian, Chagall, de Chirico, Dali, Bacon, et son cher Kurt Schwitters sur lequel François Hébert avait tant à écrire. Les nombreuses références aux artistes organisent une histoire de la peinture selon Hébert, composée lors de ses nombreux voyages et visites dans les musées.

J'aime la peinture, tu vois,
Je sais, dit Nathalie. (28)

Ce qui m'intéresse, ce sont les œuvres que François Hébert possédait, avec lesquelles il avait choisi de vivre, qui habitaient ses lieux de vie et devant lesquelles il pouvait s'asseoir comme il avait l'avantage de le faire. Il faudrait considérer également les collages et assemblages que François Hébert a bricolés dans l'atelier du sous-sol, où il accumulait les rebuts précieusement recueillis dans les rues et qu'il fignolait pour en faire des objets d'émerveillement³.

3. Voir à ce sujet *L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon*, textes et collages de l'auteur, Saint-Lambert, Les Heures bleues, 2014.

Il s'agirait de réconcilier le dernier mot du vers de *Regards et jeux dans l'espace* (1937) de Saint-Denys Garneau, « Je ne suis pas du tout bien assis sur cette chaise », avec une expérience qui permette de valoriser le meuble de son père et son legs pour l'attention aux détails. L'intérêt de François Hébert pour le film de Victor Erice, *Le Songe de la lumière* (1992), qui met en scène le peintre Antonio Lopez Garcia, est éloquent. « Tous les jours, il va voir l'arbre [un cognassier], s'installe devant lui et étudie l'action de la lumière sur sa croissance. C'est là le suspense, la lenteur est étudiée » (*FVP*: 81). Éloge du temps volé. Révéler comment les oscillations de la lumière s'associent à la connaissance qui surgit dans le noir, sans jamais pourtant accéder à la clarté.

La chaise n'est pas un détail dans le regard de François Hébert. La chaise de papier, c'est son métier, son art, sa passion. Celle sur laquelle il travaille, celle que lui a fait connaître son père, celle qu'il étudie et qu'il professe. La chaise, c'est Isis même, la chaise-mère, la déesse assise : « Une autre déesse porte fièrement un siège sur sa tête et dans son nom aussi. Elle est *l'assise* dans tous les sens du mot. Elle est la chaise en personne, le giron de l'humanité. C'est la coutume, les noms sont des dessins, des rébus. Isis est notre mère à tous. Elle veille sur nous, c'est notre *mère veilleuse*, comme aurait dit Sol » (13).

Que voit François Hébert lorsqu'il s'assoit ? Une autre chaise. Celle de Van Gogh, reproduction de la toile de la National Gallery de Londres, une carte postale offerte par son père. « François, tu es François et sur cette chaise tu bâtiras ton œuvre. »

La modeste chaise foncée de paille du peintre dans sa chambre à Arles et dont François remarque non pas la pipe et le tabac, mais le carré rempli d'oignons « bosselés », avec leurs germes « de seize jours » qui pointent comme pour s'extirper de leur condition, comme un appel au père pour venir l'y chercher.

J'ai la chaise de Van Gogh sur une carte que mon père m'a offerte un mois avant sa deuxième mort. Mon père concevait, dessinait, créait des chaises, c'était son métier, son art, sa passion. [...] J'ai ramené l'histoire de la chaise de Garneau à ma propre histoire. N'y aurait-il donc de lecture que singulière et hasardeuse ? (*DNP*: 213)

Quel hasard, quel choix unit le vers de Saint-Denys Garneau dont il propose une lecture à ce meuble fonctionnel et célèbre conçu par le père, mais malséant pour l'essayiste ? Si hasard et singularité il y a, c'est François Hébert qui les unit et leur donne vie en portant une attention toute particulière, en s'appesantissant sur le mot du vers fondateur.

Son programme de devenir « le plus grand spécialiste de tous les temps de la chaise d'Hector de Saint-Denys Garneau », il le réalise ou, à tout le moins, l'évoque de nouveau dans les *Miniatures indiennes* de 2019 :

Certaines personnes sont difficiles à toucher quand on fait référence aux divinités. Sans image, on ne voit pas. Parfois le dieu ne sera qu'une chaise de paille, avec personne dessus. Van Gogh savait désigner l'invisible. Pour le prochain atelier [de création littéraire], tu te mets quelques mots sur un post-it : tu leur liras le poème fameux de Saint-Denys Garneau. Le premier vers suffira ; *je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise*. Tu broderas ensuite. Peut-être avait-il le ver solitaire. (*MI* : 118)

Ne pas être sentencieux, ni se prendre au sérieux, joindre l'humour bon enfant et l'absurde d'une situation donnée à la transcendance, c'est la spécialité de François Hébert et il en use encore une fois par sa remarque sur ce vers sans rime, si ce n'est avec le malaise de l'hémistiche du vers suivant.

Dans tous ses textes, François Hébert démontre son amour de la peinture et sa connaissance tant de l'art occidental et oriental que de l'art moderne au Québec⁴. Il visite les musées lors de ses voyages et note ses observations sur les œuvres qui l'émeuvent. Il investit ses économies et collectionne des œuvres au détriment, parfois, de l'harmonie du couple. Ce qu'il recherche et ce qu'il trouve dans les œuvres qu'il affectionne, c'est l'humilité et l'authenticité. Le mystère de François Hébert est percé. Lui, le farceur impénitent, le facétieux qui se dissimule, admire plus que tout la modestie et la vérité.

Je descends de mon père et remonte à lui en quelque sorte par les sentes étroites et sinueuses de l'humble vision et de la poésie du cœur alliées⁵.

Il détecte cette modestie chez les « petits maîtres » comme Edmond Lemoine, Berthe des Clayes, Rodolphe Duguay, René Richard (ces deux-là « font de l'amour », *FVP* : 98) ou Horace Champagne. De ces artistes, il veut tout connaître de la manière la plus directe possible. Il se rend à la maison de Richard à Baie-Saint-Paul, visite l'atelier de Duguay à Nicolet. Les tableaux dont il s'entoure sont des célébrations de la discrétion et de la retenue.

4. On lira, par exemple, « Le peintre Saint-Denys Garneau », *Liberté*, vol. 40, n° 4 (238), 1998, p. 4-24.

5. *Faut voir : breloques & reliques, collages et assemblages (1993-2023)* [Livre d'accompagnement de l'exposition de François Hébert], Montréal, s. é., 2023, p. [2].

Du pastelliste Horace Champagne, François Hébert possède trois œuvres décrites au moyen d'une désarmante économie.

au salon les trois pastels d'Horace Champagne
presque aveugle aujourd'hui
lac noir
cabane dans un champ
tites fleurs (*DCS*: 42)

La couleur de l'eau, une habitation rustique et des fleurs sont présentées par un mot associé aux lueurs du lac et à la simplicité des fleurs. Trois mots qui nomment une absence et l'on voit, tout autant que leur créateur maintenant atteint de cécité, ce pouvoir imaginaire des aveugles comme l'a célébré Diderot. «Noir, cabane, tites fleurs», peut-on nommer avec plus de parcimonie ce que l'on chérit? Déprécier, tout en le célébrant, ce qui est.

Quelques éléments se retrouvent ainsi d'une œuvre à l'autre, d'abord la raison de s'asseoir et de contempler (réfléchir, remarquer quelque chose de différent), y revoir une couleur chérie, trouver une consolation, accorder de l'attention à ce que l'on affectionne.

LA PETITE MAISON DANS LE TABLEAU

quand j'ai les idées noires
je vais au salon
voir mon tableau de la petite maison
du peintre de la Montée Saint-Michel
pas une gloire mais du baume au cœur
maison bonbon si vous voulez
les arbres sont boules touffues
dont la ramure olive à l'air
de vouloir épousseter la toiture
adoucit la mort dans l'âme
jusque dans le salon de ma propre maison
du rouge ça et là brasille
derrière les perches bariolées de la clôture
que l'on sauterait volontiers
pour atteindre la petite maison
qu'une aubépine embaume (*OA*: 46)

Ce simple morceau de couleurs à parcourir, à respirer, à habiter, a le pouvoir d'atténuer le mal de l'âme. L'art vrai et modeste a la capacité de se démultiplier dans l'espace, de solliciter tous les sens. Hébert se projette dans le tableau, franchit les obstacles pour retrouver la quité-

tude, capter un moment de bonheur. À l'instar de l'exotique Kira, « la beauté malabaraise » qui « s'est assise sur [s]es genoux et dont l'haleine parfumée dans [s]on cou, telle une brise suave, [le] sauva un soir de [son] adolescence » (*FVP*: 23), le tableau, mise en abyme de la maison dans la maison, offre un écran de projection et recrée le bonheur de l'harmonie et la richesse de la vie simple.

Le tableau est riche de la combinaison et de l'harmonie des sentiments.

Tu venais d'acheter [...] une huile du vieux Duguay, le paysagiste de Nicolet, d'une douceur reposante en même temps que d'une profondeur insoupçonnée, mais trouble: du ciel, un bosquet, de l'herbe que l'on devinait grasse, olivâtre. Pas de personnages, la sainte paix. Un champ pentu, des bovins dans le vert olivâtre et des oiseaux dans le ciel, pour la profondeur.

La mort, en même temps.

Désolation, silence.

Personne.

Souvent, tu vois double, ou bien c'est le peintre, va savoir. (*MI*: 51)

Comment tirer parti de la solitude et ne pas glisser vers le néant? Va savoir. Entre la chaise du père et celle du poète, entre l'impossible quiétude et le trépas, l'instant vacille, s'agite et te fait entrer dans le trouble de la mémoire et de l'imaginaire instable, là où le verbe règne et donne cours au plaisir de l'écriture. Récupérer ces miettes de bonheur que procurent les œuvres qui répondent aux impératifs de la sincérité et de l'authenticité. Regarder, c'est rassembler les mots, dans la jouissance de l'expression qui se pointe et qui, pour un trop bref moment de délire, ralentit le temps. Équilibre entre deux chaises rapprochées mais non réconciliées, comme sur un point de bascule, dans la beauté du geste toujours repris de l'œuvre à accomplir, d'un bond à l'autre.



BIBLIOGRAPHIE

- Faut voir: breloques & reliques, collages et assemblages (1993-2023)* [Livre d'accompagnement de l'exposition de François Hébert], Montréal, s. é., 2023, [4] p.
- Hébert, François, « Le sous-bois de Fernand Ouellette », *Contre-jour, cahiers littéraires*, Montréal, n° 32, hiver 2014, p. 96.

LES COLLABORATRICES ET COLLABORATEURS

ANTOINE BOISCLAIR

Antoine Boisclair vit à Montréal, où il enseigne la littérature au Collège Jean-de-Brébeuf. Aux Éditions du Noroît, il a fait paraître deux recueils de poèmes : *Le Bruissement des possibles* (2012) et *Solastalgie* (2019). Il est également l'auteur d'un recueil d'essais intitulé *Un poème au milieu du bruit* (Noroît, 2021) et d'une étude consacrée à la poésie québécoise : *L'École du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon* (Fides, 2009).

EMMANUELLE BRAULT

Emmanuelle Brault, écrivaine, est la fille du poète et essayiste Jacques Brault. Elle est aussi l'amie de Nathalie Watteyne et de François Hébert. Elle a écrit *Le Tigre et le loup* (Boréal, 2004), *Dans les pas de nulle part. Parcours de l'œuvre de Jacques Brault* (Leméac, 2019), dirigé *Amitiés du soir* (Éditions du Silence, 2023), collaboré à *Au bout du chemin. Lettres à Jacques Brault* (Boréal, 2024) et à *Hommages. Martin Dufour, RCA, 1937-2024* (2024).

MICHAEL BROPHY

Michael Brophy est professeur de littérature française à la University College Dublin. Ses recherches portent sur la poésie moderne et contemporaine, l'écriture migrante et l'histoire littéraire. Auteur de nombreux écrits sur Guillevic, il a établi l'édition des *Écrits intimes* du poète (L'Atelier Contemporain, 2019). Il a également dirigé deux numéros spéciaux du *Irish Journal of French Studies: Présence(s) du poème aujourd'hui* (2018) et *Les Vies posthumes de Charles Baudelaire : une immortalité inquiète* (2021). Il dirige la « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine » chez Brill.

JUDITH ELAINE COWAN

Née en Nouvelle-Écosse, Judith Elaine Cowan a fait ses études à Toronto, York et Sherbrooke, puis a été professeure à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Traductrice et écrivaine, elle a publié des romans, des nouvelles et des poèmes. Elle a traduit en anglais plusieurs poètes québécois, dont Gérald Godin, Yves Boisvert et Paul Bélanger. En 2004, elle a remporté le Prix du Gouverneur général pour sa traduction de *Mirabel (Lignes de fuite)* de Pierre Nepveu. Elle travaillait sur son hommage à François, son ami depuis cinquante ans, dans les semaines précédant sa mort.

GILLES CYR

Gilles Cyr a publié des poèmes, notamment *Fruits et frontières* (L'Hexagone, 2006), *Poèmes 1968-1994* (Éditions Typo, 2010), *Huit sorties* (L'Hexagone, 2012), *Voix riches voix sèches* (L'Hexagone, 2022), ainsi qu'un essai, *Carnets 1968-2018* (L'Hexagone, 2021). On dit qu'il a traduit, à la Ezra Pound, des poèmes rédigés en diverses langues étrangères dont il ne connaît pas le premier mot. C'est exact. Il est lauréat du Prix du Gouverneur général (1992) et, avec Han Daekyun, du Prix de l'Institut coréen de traduction littéraire (2001).

NICOLETTA DOLCE

Nicoletta Dolce enseigne la littérature et la culture italiennes au Département de langues et littératures du monde de l'Université de Montréal. Chercheuse et essayiste en poésie francophone, elle poursuit, dans une perspective transculturelle et multidisciplinaire, une réflexion sur les aléas de la mémoire, sur la question du témoignage et sur le féminicide.

FRANÇOIS DUMONT

Professeur émérite de l'Université Laval, François Dumont est auteur de plusieurs essais et recueils de poèmes, et coauteur d'*Histoire de la littérature québécoise* avec Michel Biron et Élisabeth Nardout-Lafarge. Il a édité de nombreux textes importants, dont les œuvres de Jacques Brault et le journal d'Hector de Saint-Denys Garneau.

LOUISE DUPRÉ

Poète, romancière et essayiste, Louise Dupré a publié une trentaine de titres qui lui ont valu de nombreux prix et distinctions. Professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal de 1988 à 2008, elle s'est consacrée à l'étude de la poésie québécoise contemporaine. De 1995 à 1998, elle a dirigé la revue *Voix et images*. Elle est membre de l'Académie des lettres du Québec et de la Société royale du Canada.

GILLES DUPUIS

Gilles Dupuis est professeur honoraire associé au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ). Il a publié plusieurs ouvrages collectifs portant sur la littérature québécoise, dont une série de cinq volumes consacrés au roman québécois contemporain, et une monographie intitulée *Le Cycle des réincarnations. L'œuvre transmigrante de Ying Chen*, parue en 2021 chez Classiques Garnier.

DOMINIQUE GARAND

Dominique Garand est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste du discours polémique, il a publié divers ouvrages sur la question, dont *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics* (Hurtubise, 2014) et *Anthologie du pamphlet et de la polémique au Québec, 1800-2000* (Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2024). Depuis quelques années, il poursuit une recherche sur les représentations de pays étrangers dans le roman québécois.

LISE GAUVIN

Essayiste, critique, romancière et professeure, Lise Gauvin a publié une trentaine d'ouvrages, dont *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme* (Seuil, 2004 et 2011). Elle a reçu le prix Georges-Émile-Lapalme en 2018 et, en 2020, la Grande Médaille de la francophonie. Ses derniers titres sont *Et toi, comment vas-tu?* (Leméac, 2021) et *Des littératures de l'intranquillité* (Karthala, 2023). Elle a publié en 2024 *Si j'étais Dieu* (Fabulla), *Créer, écouter. Portraits d'artistes et d'écrivains.es* (Mémoire d'encrier) et, en codirection avec Fawzia Zouari, *La Francophonie au féminin : un espace à inventer* (Mémoire d'encrier).

DAEKYUN HAN

Daekyun Han est le fondateur et l'ancien président de l'Association coréenne d'études québécoises (ACÉQ). Il a traduit en coréen *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron (2011) et des poèmes choisis d'Anne Hébert (2014). Il a notamment publié « Dix questions à Gaston Miron » (*Liberté*, n° 292, 2011) et « Traduire "Le Tombeau des rois" en langue coréenne » (*Les Cahiers Anne-Hébert*, n° 12, 2012). Avec Gilles Cyr, il a traduit du coréen *Une tombe au sommet* de Cho Jungkwon (Circé, 2000), *Sous un poirier sauvage* de Ko Un (Circé, 2004) et *Douze poètes coréens contemporains* (Noroît, 2005).

PIERRE HÉBERT

Pierre Hébert est professeur émérite à l'Université de Sherbrooke et membre de la Société royale du Canada. Il a publié, seul et en collaboration, de nombreuses études et des ouvrages sur la censure, dont le *Dictionnaire de la censure au Québec*, avec Yves Lever et Kenneth Landry. Il a fait paraître, avec Bernard Andrès et Alex Gagnon, un *Atlas littéraire du Québec* (Fides, 2020) ; *Vie(s) d'Eugène Seers/Louis Dantin* (Presses de l'Université Laval, 2021) ; avec Stéphanie Bernier, *La Correspondance entre Louis Dantin et la « jeunesse littéraire » des années 1930* (Presses de l'Université Laval, 2022) ; enfin, *Faut-il (encore) protéger la fiction ?* (XYZ, 2023).

STÉPHANIE KAUFMANN

Stéphanie Kaufmann a obtenu une maîtrise en création littéraire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, et est l'auteure d'un recueil de récits, *Ici et là*, paru en 2009 aux éditions de L'instant même, pour lequel elle a obtenu le prix littéraire Adrienne-Choquette en 2010. Elle est inscrite au doctorat en recherche-crédation à l'Université de Sherbrooke.

PETER KLAUS

Romaniste et angliciste-américaniste de formation, Peter Klaus est un spécialiste de la littérature québécoise contemporaine, dont il est un ambassadeur chez lui, en Allemagne, et à l'étranger. Proche du Québec, il y a fait de nombreux séjours à divers titres (chercheur, professeur invité et conférencier) et côtoyé plusieurs auteurs, dont François Hébert et Dany Laferrière. Il a été nommé chevalier de l'Ordre national du Québec en 2017.

LAURIER LACROIX

D'une demande pour rédiger un article sur les rapports entre Rodolphe Duguay et Suzor-Coté, à l'invitation pour un repas accompagné d'une présentation de sa collection et de son atelier ; d'une visite à l'archevêché de Sherbrooke pour admirer le décor d'Ozias Leduc, à un colloque ou à une rencontre dans une galerie, mes rapports avec François Hébert ont été en pointillé pendant vingt-cinq ans. Cependant, chaque occasion fut déterminante. J'ai toujours appris de la parole exubérante, de la pensée ouverte, de la présence débordante de ce poète extraterrestre.

VINCENT LAMBERT

Vincent Lambert habite un petit village des Appalaches, Saint-Philémon, depuis vingt ans. Dans les dernières années, il a publié des recueils de poèmes aux éditions Le Quartanier, *Mirabilia* et *La Troisième à partir du soleil*, qui a obtenu le prix Alain-Grandbois en 2023. La même année, il a fait paraître un recueil d'essais chez Boréal, *Introduction à la vie sans fin*, et a remporté le prix Artiste de l'année en Chaudière-Appalaches. Il est professeur au Cégep Limoilou.

DANIEL MARCHEIX

Daniel Marcheix est professeur émérite de l'Université de Limoges. Il a écrit plusieurs ouvrages et articles sur la littérature québécoise contemporaine (notamment sur l'œuvre d'Anne Hébert), ainsi que sur la littérature des périphéries provinciales en France (Pierre Bergounioux, Richard Millet, etc.)

URSULA MATHIS-MOSER

Ursula Mathis-Moser est professeure émérite au Département de philologie romane de l'Université d'Innsbruck. Ses intérêts de recherche sont les littératures française, québécoise et francophone, la transculturalité, les littératures de la migration (France, Québec, Caraïbes), les théories postcoloniales, l'intermédialité, ainsi que les études « textes et musique » (chanson). En plus d'une trentaine de livres édités, elle a traduit en allemand des textes écrits par Aritha van Herk, Nicole Brossard et Louise Dupré.

BENOÎT MELANÇON

Professeur émérite de l'Université de Montréal, Benoît Melançon est essayiste et blogueur (oreilletendue.com). Dix-huitiémiste de formation, il travaille actuellement sur les questions de langue au Québec. Il a reçu les prix André-Laurendeau et Georges-Émile-Lapalme. Plus récent livre paru : *Langue de puck. Abécédaire du hockey. Édition revue et augmentée* (Del Busso, 2024).

ROBERT MELANÇON

Robert Melançon est poète (*Peinture aveugle*, VLB éditeur, 1979 ; *L'Avant-printemps à Montréal*, VLB éditeur, 1994 ; *Le Dessinateur*, Noroît, 2001 ; et *Le Paradis des apparences*, Noroît, 2004) et essayiste (*Paul-Marie Lapointe*, Seghers, 1987 ; *Exercices de désœuvrement*, Noroît, 2002 ; et *Pour une poésie impure*, Boréal, 2015). Il a été professeur de littérature au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal au cours des mêmes années que François Hébert, de 1972 à 2007.

PIERRE POPOVIC

Pierre Popovic est professeur émérite de l'Université de Montréal. Sociocriticien reconnu, essayiste, il a dirigé ou codirigé de nombreux ouvrages collectifs et a publié de nombreux articles dans des revues québécoises et internationales. On lui doit aussi de la théorie-fiction, des nouvelles et une collaboration régulière à la revue *Spirale*. Il a fondé en 2008 le Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST).

YVON RIVARD

Yvon Rivard est né au Québec en 1945. Il a enseigné à l'Université McGill, a été membre de la revue *Liberté* et chroniqueur littéraire à Radio-Canada. Conseiller littéraire et cinématographique, romancier et essayiste, il a reçu deux fois le Prix du Gouverneur général, deux fois le Grand Prix du livre de Montréal, ainsi que les prix Gabrielle-Roy et Jean-Éthier-Blais. Son dernier roman, *Le dernier chalet*, a paru en 2018 aux éditions Leméac. Son dernier essai intitulé *Le Chemin de l'école* (2019) a reçu le prix Pierre-Vadeboncœur.

ANNIE TANGUAY

Annie Tanguay est, depuis 2020, coordonnatrice scientifique du CRILCQ à l'Université de Montréal. De 2016 à 2019, elle a fait un stage postdoctoral à l'Université du Québec à Montréal sur les pratiques d'écriture d'Anne Hébert et de Louise Dupré. Récipiendaire du prix scientifique Anne-Hébert 2018 pour sa thèse de doctorat (Université de Sherbrooke, 2015), elle a publié plusieurs articles et a préparé l'édition critique du recueil de nouvelles *Le Torrent* et des pièces de théâtre de la période 1945 à 1967, qui a paru dans le cinquième tome des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* (Les Presses de l'Université de Montréal, 2015).

NATHALIE WATTEYNE

Nathalie Watteyne enseigne la littérature et la création littéraire. Elle a publié plusieurs livres, dont quatre de création. Son plus récent recueil est *Le Sourire des fantômes* (Noroît, 2021), avec des dessins de Jacques Brault. Elle a beau avoir lu toute l'œuvre complète de François Hébert, l'homme, le partenaire et complice de beauté et bonté partagées, avec sa vivacité d'esprit, son cœur souriant et ses éclats de rire, lui manque.

LIVRES ET TRADUCTIONS DE FRANÇOIS HÉBERT

Livres

- Triptyque de la mort: une lecture des romans de Malraux*, essai, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lectures », 1978.
- Barbarie*, poésie, frontispice de Roland Giguère, Montréal, Estérel, 1978.
- Anthologie de la littérature québécoise. Vaisseau d'or et croix du chemin, 1895-1935*, tome 2, vol. 3, avec Gilles Marcotte, Montréal, L'Hexagone, 1994 [La Presse, 1978] ; prix littéraire de La Presse.
- Holyoke*, roman, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1979.
- Le Rendez-vous*, roman, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1980.
- Histoire de l'impossible pays*, fable, Montréal, Primeur, coll. « L'échiquier », 1984.
- Monsieur Itzago Plouffe*, récit, Québec, Le Beffroi, 1985.
- Le dernier chant de l'avant-dernier dodo*, fables illustrées par Anne-Marie Samson, Montréal, Éditions du Roseau, 1986.
- L'Homme aux maringouins*, poésie, Québec, Le Beffroi, 1986.
- Les Anglais*, théâtre, Québec, Le Beffroi, 1987.
- Homo plasticus*, poésie, Québec, Le Beffroi, 1987.
- Montréal*, essai, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Des villes », 1989.
- Lac noir*, poésie, dessins de Jacques Brault, Québec, Le Beffroi, 1990.
- Les Pommes les plus hautes*, poésie, Montréal, L'Hexagone, 1997.
- « Vous blaguez sûrement... » *Correspondance, 1976-1984*, édition présentée et préparée par François-Simon Labelle, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2000.
- Pour orienter les flèches. Notes sur la langue, la guerre et la forêt*, essai, Montréal, Trait d'Union, coll. « Échappées », 2002 ; finaliste au prix Spirale Eva-Le-Grand.
- Dans le noir du poème. Les aléas de la transcendance*, essai, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2006 ; finaliste au prix Jean-Éthier-Blais.
- L'Universel Miron*, en codirection avec Jean-Pierre Bertrand, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007.
- Comment serrer la main de ce mort-là*, Montréal, L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2007.
- Précarités de Brault*, en codirection avec Nathalie Watteyne, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2008.

- La Danse des lumières*, narration et poèmes pour la Fête des Lumières, Lyon, Arte LIVE WEB, 2009.
- J'partirai. 100 poèmes québécois sur la mort choisis et présentés par François Hébert*, Montréal, Éditions du passage, 2009.
- Poèmes de cirque et circonstance*, poésie, Montréal, L'Hexagone, coll. «L'appel des mots», 2009; prix de l'Académie littéraire au tournant du xxi^e siècle.
- L'Élan de l'écrevisse*, poèmes accompagnés de dessins de Jacques Brault, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, 2010; rééd. avec préface et apostille dans la coll. «À l'escole de l'escriptoire», 2023.
- Signé Montréal*, essai, présentation visuelle de Moment Factory, avec la collaboration de Sylvie Dufresne, Paul-André Linteau et Raymond Montpetit, Montréal, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2010.
- Toute l'œuvre incomplète*, poésie, Montréal, L'Hexagone, coll. «Écritures», 2010.
- L'Usure des choses. Collages de François Hébert/Bois trouvés de Jacques Brault*, catalogue d'exposition, chez les artistes, 2011.
- Miron l'égarouillé*, essai, Montréal, Hurtubise, coll. «Constantes», 2011.
- De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, récit, Montréal, XYZ, coll. «Romanichels», 2013.
- Où aller*, poésie, Montréal, L'Hexagone, coll. «L'appel des mots», 2013.
- L'Abécédaire des demoiselles d'Angrignon*, textes et collages de l'auteur, Saint-Lambert, Les Heures bleues, 2014.
- Faut-il donc offrir des morts aux fleurs*, poèmes accompagnés de dessins de Jacques Brault, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. «À l'escole de l'escriptoire», 2016; rééd. avec préface, coll. «ex libris», 2025.
- Des conditions s'appliquent*, poésie, Montréal, L'Hexagone, 2019.
- Est-ce qu'on s'égare?*, textes et lettrines de Jacques Brault sur des collages de l'auteur, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. «À l'escole de l'escriptoire», 2019.
- Miniatures indiennes*, roman, Montréal, Leméac, 2019; prix Arlette-Cousture.
- Comment naître*, poèmes avec huit collages de l'auteur, Laval-des-Rapides, Le temps volé éditeur, coll. «À l'escole de l'escriptoire», 2020.
- Frank va parler*, roman, Montréal, Leméac, 2023.
- Si affinités*, poésie, postface de Nathalie Watteyne, Montréal, L'Hexagone, 2023.
- Les Maladies bizarres*, chroniques, à paraître.

Traductions

- John C. Gardner, *Morale et fiction* (*On Moral Fiction*, 1978), traduit de l'anglais (États-Unis) avec Marie-Andrée Lamontagne, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998.
- Arundhati Subramaniam, *Quand Dieu voyage* (*When God is A Traveller*, 2014), traduit de l'anglais (Inde), à paraître.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations utilisées	7
L'oiseau rare	11
<i>Nathalie Watteyne</i>	
Éloge d'un écrivain singulier	23
<i>Robert Melançon</i>	
Lettre de Louis Dantin à François Hébert	31
<i>Pierre Hébert</i>	
Facéties sportives, avec et pour François	41
<i>Benoît Melançon</i>	
Le Jeu de François et Montréal. Une balade à travers l'œuvre urbaine de son auteur	49
<i>Gilles Dupuis</i>	
Lettre à un ami québécois	67
<i>Peter Klaus</i>	
Lettre à François	73
<i>Han Daekyun</i>	
<i>Tu reviens d'où ? Vas où ?</i> François Hébert et Gilles Cyr	
Correspondance 2008-2023, extraits	81
<i>François Hébert et Gilles Cyr</i>	
Comment saluer ce mort-là	107
<i>Yvon Rivard</i>	
L'appel du fugitif. « À François, pour l'amour de la poésie »	129
<i>Pierre Popovic</i>	

<i>Toute l'œuvre incomplète</i> ou les rouages d'un voyage dantesque	135
<i>Annie Tanguay</i>	
François Hébert : la main tendue du poème	147
<i>Michael Brophy</i>	
<i>Où aller</i> : l'errance et l'instant suspendu. Entre ironie, hybridation et amour de la langue	153
<i>Nicoletta Dolce</i>	
Un poète sachant chasser	167
<i>Antoine Boisclair</i>	
Poète à l'affût	179
<i>Emmanuelle Brault</i>	
Une amitié joueuse	193
<i>François Dumont</i>	
<i>De Mumbai à Madurai. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi.</i> François Hébert et le récit de voyage à l'ère du postmoderne	203
<i>Ursula Mathis-Moser</i>	
Les <i>Miniatures indiennes</i> ou l'aventure du récit	227
<i>Lise Gauvin</i>	
La littérature est un voyage	231
<i>Dominique Garand</i>	
Une lecture de <i>Frank va parler</i>	245
<i>Stéphanie Kaufmann</i>	
« Capistrano » : l'envolée d'une parole consolatrice	253
<i>Daniel Marcheix</i>	
François Hébert, poète lyrique ?	265
<i>Louise Dupré</i>	
Le rien de tout ça	279
<i>Vincent Lambert</i>	

François Hébert, quelques bribes en guise de salut <i>Judith Elaine Cowan</i>	283
Assis avec François <i>Laurier Lacroix</i>	295
Les collaboratrices et collaborateurs	303
Livres et traductions de François Hébert	311

