

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JOURS BLANCS
SUIVI DE
SENTIERS INCERTAINS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
DAVID COURTEMANCHE

OCTOBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Grand merci à ma directrice, Isabelle Miron, pour sa rigueur et son enthousiasme, mais aussi sa présence chaleureuse.

Merci à ma toute-belle Marie-Pier, pour le partage de nos jours.

Merci à Denise Brassard, Élise Turcotte et André Carpentier pour leur lecture attentive et leurs commentaires.

Merci enfin à mes collègues étudiants rencontrés en cours de route, pour le généreux témoignage de leurs démarches inspirantes.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
JOURS BLANCS.....	1
Chambre.....	3
Rues.....	14
Arbres.....	35
Blanc.....	50
SENTIERS INCERTAINS.....	58
Rêver d'équilibre.....	59
I. Une fidélité à vide.....	61
II. Le malaise du quotidien.....	76
III. L'expérience et sa fin.....	88
Ouvrir les yeux.....	96
BIBLIOGRAPHIE.....	97

RÉSUMÉ

Ce mémoire est constitué de deux parties : le recueil de poèmes *Jours blancs* et l'essai *Sentiers incertains*.

Jours blancs est formé de poèmes courts, longuement distillés, dans lesquels des éléments de la vie quotidienne d'un sujet sont concentrés en visions et en pensées évasives, qui évoquent le plus souvent une hésitation face au réel. S'y mêlent les moindres activités qui ponctuent une journée, les rêves, souvenirs et craintes du sujet, dans une espèce de murmure à soi-même qu'instaure la deuxième personne du singulier. Chaque poème répond à sa manière d'une suspension du déroulement de la vie, où le quotidien est remis en question, et laisse parfois voir sa face cachée, qui ne se prête pas à la compréhension logique. Bien qu'ils soient tous indépendants, les poèmes sont organisés en quatre suites selon une cohérence des lieux évoqués, de même qu'une graduelle transformation du rapport au réel chez le sujet, menant à l'hypothétique disparition au monde de ce dernier, une mort effective ou feinte.

Suit *Sentiers incertains*, développé à partir des questions soulevées par l'écriture de *Jours blancs* : l'origine du désir d'écrire, les apprentissages qu'impliquent le travail des poèmes, l'énigmatique rapport entre leur présence sur la page et ma propre présence au monde.

À partir de l'analyse de mon rapport particulier au poème — la fidélité à vide, c'est-à-dire le consentement à la seule possibilité de sa rencontre, je propose d'abord que son écriture résulte d'un acte de foi. Cette façon d'aborder le poème provient de l'élément déclencheur de mon écriture : l'impression qu'une part du monde m'échappe absolument, se manifestant dans des moments « d'attente à vide » qui ont plusieurs points communs avec le poème vers lequel ils mènent, notamment l'exigence d'une ouverture, d'une attention particulière qui n'offre rien en retour, sinon l'effet d'une rencontre avec une forme de vie.

Ces moments d'attente à vide engendrent aussi une réflexion sur le quotidien, au cœur duquel est découvert un malaise considérable : la présence du plus étrange à même sa réalité familière. La profonde ambiguïté du quotidien provoque une émotion indéfinissable qui menace de laisser le créateur sans voix. Le doute qui découle de cette expérience peut cependant ménager une ouverture et faire du malaise du quotidien un moteur pour l'écriture.

Est finalement abordée la notion d'expérience elle-même, qui englobe toutes les sections de ce mémoire, et dans laquelle est révélé un mouvement sans cesse renouvelé vers l'impossible, qui peut prendre différentes formes dans la vie et l'écriture, mais qui est surtout incarné ici par la mort.

MOTS-CLÉS : CRÉATION LITTÉRAIRE, POÉSIE, POÈME, QUOTIDIEN, DOUTE, CROYANCE, ÉTRANGETÉ, EXPÉRIENCE, POSSIBLE, IMPOSSIBLE

JOURS BLANCS

*et si un jour
le jour passait
sans nous apprendre
rien
que nous ne sachions
déjà*

Michel Beaulieu

Chambre

ne cherche plus
à prendre les chemins
tracés d'une main
morte en plein jour
entre le papier le café froid
la lâche insulte aux membres
qui chôment
l'ennui fraie une voie
t'étrange

reste dans la chambre
chaque geste mis en pièces
chaque ombre qui s'éloigne
et cela qui grandit
au coin de l'œil
parsemé de breloques
cela qui fait
tache d'encre

l'envie de trouer ces murs
persistants cauchemars
aux teintes changeantes
vient comme une nausée
que jamais on ne ravale

bois sec
tes os sur le divan
tordus en serres
s'agrippent aux livres
devenus blancs
à force de regard

les bruits
du dehors font hantise
leurs cris d'enfants joueurs
bondissent comme ballons
lancés de concert
sur fond d'acouphènes

tu pourrais partir
prendre congé des jours
à l'appel sifflant
de bouilloires et tunnels
tu ne manquerais pourtant
en rien

l'attente
devant le cadre
ne règle rien
refais le tour
de la pièce reviens
aux ronronnements
du frigo des chats
laisse s'estomper
le martèlement
de ta cage creuse

qu'est-ce qui vacille
au moment de la course
pas terrible l'épopée
d'une chambre froide
aux cannes de thon
mais l'épreuve a lieu
jambes morcelées
tu reviens blanc
n'arrives plus
à te dévêtir

un rayon traverse
les moments que tu t'aménages
traînée sans source
sans destination la brûlure
s'installe et scinde

sous ces misères
à peindre et placer
sur des cartes postales
un papillon de nuit
fait cent battements n'attend
que ton écoute

Rues

tu portes en toi le tremblement
le train la mendiante le sang
l'écho jusqu'à ces murs
où tu appuies la tête
de peur de perdre l'image
qui traversait tes paumes
alors que rien n'arrivait

déjà
sur ces heures tiennes
et étrangères
lampadaires et immeubles
déposent un souci
poussière

s'égrènent les trottoirs
berçant tes yeux
combien de crevasses se suivent
séparent tes joues
les pigeons
ces doux chants de ruine
au fond de leur gorge

bien minces les fentes
des planchers de brocantes
les théières à ton passage
luisent sans distraire
l'attention à ce qui craque
sous tes pieds

passent les embrasures
le vertige en spirale
d'escaliers innombrables
sur celui-là échoué
l'oreille aux barreaux
tu cherches ce qui parle
en écailles tombées

que dit-il ce dire
qui talonne tes allées
et venues quand le vent
défait les fils noirs
accrochés aux îles
qu'ils croient relier

au carrefour usé
la lumière d'une fenêtre
te saisit
il est onze heures
peut-être
lorsque surgit cette peur
de veiller un songe

ta panique est celle
du chat de gouttière
surpris par chaque
mouvement du monde
qu'il pensait connaître

par les ruelles qu'épargnent
les faisceaux du levant
déplié malgré lui
ce corps grinçant d'habitude
t'emmène jouer aux dés
dans le verre brisé
des coins sombres

quand la fièvre passe
les quartiers déchantent
laissent un goût de métal
à ta bouche desséchée
par cette errance chérie
jusqu'à la feindre

de quelle vieillesse
viennent ces regrets
du trop tôt disparu
coulées de vert-de-gris
sur tes clochers

au tintement rouillé
la rue s'emplit
de tombes flottantes
lisses et nues
tes mains glacées
y posent des fleurs
rentrent peinardes
dans tes poches

l'air se fait rare
entre les nuages de cendre
éclats minuscules du mortier
détruit d'un battement
de tes paupières

que reste-t-il à voir
avant de fermer les yeux
d'entrer dans le ventre vide
qu'exhibent les cheminées
au ciel indifférent

nombreuse
en son murmure
de chuintements
et claquements rieurs
la pluie
fouette tes os
humblement arqués

s'étend comme un crachin
l'air de rien ton quotidien
que crois-tu voir poindre
par temps clair
entre les gouttelettes

vient un temps
puis un autre
il te faut arrêter
sur une flaque attendre
la confusion du haut
et du bas

contre toi entière
ton ombre érigée
en briques noires
dissimule le terreau
qui glissera bientôt
entre tes doigts

le frisson de la descente
parcourt ton corps
est-ce ton instinct
qui pianote en cette cave
où tes mains courbées
râtellent les débris

*I got close enough to the river that I couldn't hear the trucks
But not close enough to stop the roaring of my mind*

Phil Elverum

Arbres

on a tiré ton visage
de la terre trempée
ont suivi en grappes
ces souvenirs évadés
que la lumière dissout

un trou creusé
au fond de la cour
recouvert d'une grande dalle
blanche les mauvaises herbes
poussent tout autour longtemps
tu te penches au-dessus
longtemps tu
tends l'oreille

ta mère
agenouillée dans l'herbe
sent l'orage
dans le bas de son dos
qui la soulève
les brins se déplient lentement
on l'entend à peine
chantonner dans la cuisine

bleue
une ombre s'attarde
déniche ton frère
au creux du vallon
ses pieds couverts de mousse
sortent légèrement du sol
parmi les racines

en terre battue
sous les gales grattées
la vase demeure
douce coulée derrière
les blés griffonnés
où tu entrevois la rive
venue te cueillir

rendues au courant
ces feuilles mugissantes
sans cesse chiffonnées
puis ces bottes rompues
où l'eau s'infiltré
noie tes pas

malgré l'habitude
tu devrais sentir
un léger pincement
de nouveau la branche
venue percer ta peau
bourgeonne

l'arbre
cogne à ta fenêtre
tes mains serrent
les draps défaits tout autour
l'eau ruisselle l'angoisse
n'a ni nom ni visage
mais une lueur ambrée
sous tes paupières

tu ne pourrais être
plus nu devant l'horizon
cisé de dents noires
que révèle la lune

saoulés de noirceur
tes yeux se lèvent
par-delà les cimes
un oiseau de proie
t'encercle

rien n'est plus sûr
à présent que la souche
cette terre
soulevée par la chute
d'un aïeul

lorsque tes genoux
s'y posent tu crois sage
ce pays de feuilles humides
d'épines sous la peau
de silence entêté

branches enchevêtrées
cet univers de gens
passé inaperçu
ton visage fermé
n'en garde qu'égratignures
autant de braille
à déchiffrer

à toujours trouver
refuge dans le murmure
tu t'éveilles rivière
ne connais que pierres froides
et glissements

Blanc

maintenant l'éclat
vient d'en-dessous
frappe enfin cette tête
que tu gardes penchée
sur les nervures du vent

le jour présente
sa plus pâle joue
où disparaissent affolés
les trajets du sang

on croirait au relais
à une main tendue
janvier est autre chose
sous la glace
une forme noire te suit
tout haut tu répètes
ton nom pour mémoire

le froid en parcelles
cherche à entrer
une à une éteintes
au-dedans les chandelles
lui font place

elle est poudreuse
ta mémoire des jours
s'éloigne un grain
et l'autre indistinct
souviens-toi tu dormais
entre les bourrasques

à hauteur de fleuve
ficelé de vent
le gris le blanc te gagnent
décousu le paysage
se fait brûlure
pour qui pense

au loin les silhouettes
font signe et l'hiver
balaie doucement tes traces
au loin tu te reconnais
criblé de balles blanches

SENTIERS INCERTAINS

Plus jeune, je faisais souvent le même rêve. Seul dans ma chambre, j'arrivais, en me concentrant un peu, à graduellement quitter le sol où j'étais accroupi, puis à flotter comme dans l'eau d'une piscine, me laissant dériver longuement en rebondissant sur les murs et le plafond.

Je ne trouvais pas ce phénomène prodigieux. Il suffisait de trouver le bon équilibre, de rester calme, et ça venait tout seul.

Cela avait l'air si réel que j'ai mis un certain temps avant de comprendre que j'avais chaque fois rêvé. J'ai longtemps cru que c'était un véritable souvenir, qu'une telle chose était possible, que j'avais seulement oublié comment faire.

Je n'ai plus jamais fait ce rêve, mais j'en garde une trace, quelque chose comme une croyance archaïque, profondément enfouie.

Il est possible d'entrer dans un autre monde.

Ce n'est qu'une question d'équilibre.

Tout ce que j'espère, c'est de pouvoir parler franchement.

Alors je me porte à l'écoute de mes inquiétudes, de mes doutes, je ne cherche pas à filtrer ce qui vient, je ne mets pas de côté le déraisonnable, le terrifiant, le trivial. Mais tout peut se mettre à tanguer, la charge est dangereuse, et les débordements menacent d'étouffer cela même que j'essaie de mettre de l'avant : une voix.

Parler franchement, cela ne dépend peut-être pas du vrai ou du faux. Qu'y a-t-il à franchir pour arriver à le faire? C'est une mer de silence blanc qui m'attend au détour, je le sens, et trop souvent l'envie de me taire crie victoire.

Je continue pourtant d'espérer. Je porte encore mon rêve d'équilibre.

Écrire, c'est d'abord croire.

I. Une fidélité à vide

*tu n'auras jamais assez de mots, jamais
assez de silence, pour comprendre le vide.*

Patrick Lafontaine

Ce n'est qu'avec une considérable difficulté que j'arrive à parler des véritables raisons qui me poussent à écrire, simplement parce que je me trouve fréquemment démuné au moment de mettre des mots sur celles-ci, et que je voudrais le faire le plus honnêtement possible. L'une d'entre elles se présente sous la forme d'impressions qui surgissent au fil des jours qui passent. Ce premier mot semble tout de même relativement adéquat : c'est bien d'*impressions* dont il est question ici, au sens où elles laissent une trace en moi, que j'essaie ensuite de retrouver par l'écriture. Je sais qu'une fois engagé dans le geste de création, une transformation a lieu, un objet apparaît graduellement et finit par me mener ailleurs, laissant cette trace en retrait, à l'état de souvenir de plus en plus lointain. C'est pourtant à partir d'elle que tout commence, et je sais en tout cas d'où elle vient : de ma vie, tout simplement, qui en des moments particuliers, ironiquement souvent ceux où les choses devraient se dérouler *normalement*, m'échappe absolument. Ce constat ne s'impose pas seulement à la suite d'une longue réflexion, mais aussi dès ce moment où une sensation de vertige me surprend. Tout,

alors, est « à sa place », et pourtant tout semble révéler, sans le montrer directement, une dimension cachée, un envers.

Si j'arrive difficilement à trouver les bons mots pour parler de ces impressions qui déclenchent chez moi le besoin d'écrire, ceux des autres peuvent parfois m'être d'un grand secours. En relisant *Le nez qui voque*, qui m'a si profondément marqué, je me suis arrêté pour noter une phrase, presque machinalement, parce que je sentais qu'elle me plaisait. « Si la vie est monotone et ennuyeuse, qu'est cette mort qui n'en est que le terme? La mort est la fin de la monotonie et de l'ennui, de l'attente à vide, de la platitude, de la pluvitude¹. » De quoi Mille Milles parle-t-il? Suivant la logique du récit, je pourrais répondre que le protagoniste de Ducharme est en train d'opposer à l'idée d'une mort grave ou grandiloquente (pour gens sérieux et respectables) sa propre vision du phénomène. De surcroît, en soulignant le caractère ridicule que peut prendre une approche trop solennelle de la mort, en s'indignant du fait que certains s'en servent « pour faire peur aux autres² », Mille Milles nous remet le nez dans un problème sans doute beaucoup plus important : l'absurdité de la vie. Le lecteur plongé dans ce merveilleux et terrible discours ne peut nier ce qui devient de plus en plus manifeste dans le roman : l'absurdité ne peut servir de refuge, elle ne peut pas faire disparaître le poids de la vie et de la mort, posées sur nos épaules.

Ce poids, je le sens en m'attardant sur cette page, mais au lieu de m'écraser, il me fait l'effet d'une main qui se pose sur moi, me faisant lever les yeux du livre. Je regarde de nouveau la phrase. Elle se clôt sur la mort, qui n'y est qu'un terme à une vie composée de platitude, de pluvitude et d'attente à vide. Dans cette dernière expression, qui me paraît dénuée de l'amertume qui devrait lui convenir, quelque chose semble dépasser amplement le contexte du roman. Le choix de ces mots fait naître chez moi une image qui va au-delà de Mille Milles et de Ducharme. Je ne la vois pas encore clairement, mais ses grands traits la rapprochent déjà de ces impressions qui me mènent inévitablement vers la page blanche. Une attente à vide. Je répète ceci en pensant à la fois au *Nez qui voque* et aux points fuyants de ma propre réalité. La possibilité d'une part cachée du monde m'inquiète, me sort de mes repères

¹ Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 33.

² *Ibid.*, p. 33.

habituels. C'est peut-être la charge de cette inquiétude que je sens dans cette expression qui me hante de plus en plus.

La vision de l'existence qu'elle propose peut sembler désespérante : une attente à laquelle la mort met simplement un terme, sans lui donner un sens. Elle me fait pourtant l'effet d'une grande justesse. La monotonie et l'ennui dont parle Ducharme ne me paraissent pas comme des moments insignifiants de l'existence — des périodes « d'attente », justement, avant que quelque évènement ne survienne — mais comme des manifestations de sa matière première : le cœur de la trame ordinaire des jours³, où les repères habituels, sans disparaître, s'emmêlent, se brouillent. « L'attente à vide », comprise comme cet état au plus près de la simple présence au monde, parfois considérée monotone ou ennuyeuse, est peut-être ce qui permet éventuellement de sentir la radicale étrangeté que recèle ce monde, cette face cachée qui me parvient sous la forme du vertige. C'est bien dans la « pluvitude » que je pressens le plus clairement, pour reprendre une image qu'affectionne Roberto Juarroz, la possibilité d'un éclair. Comme si s'approcher de plus en plus de la vie quotidienne, loin d'en révéler le fonctionnement et de montrer plus précisément son aspect familier, permettait d'y sentir la vibration secrète de l'inconnu. L'éclair correspond alors à la prise de conscience, les deux pieds bien sur terre, de cette étrangeté. Voilà les premiers traits de ce que je considère être le point de départ vers la nécessité du poème.

J'utilise, pour parler de ce qui semble s'agiter au bout de mes pressentiments, le terme « étrangeté ». Ce mot me paraît utile en raison de sa flexibilité et de sa clarté, mais il est aussi miné. Je ne voudrais pas, par exemple, qu'on considère l'étrangeté comme une espèce de catégorie littéraire, qu'on la définisse seulement par « ce qui s'oppose au familier ». Cela fait partie de ce que le mot évoque, bien sûr. Mais sa portée plus grande comprend ce qui me motive et me trouble, et qui situe souvent ma pensée loin des considérations logiques. L'étrangeté, pour moi, est d'abord quelque chose qui se sent. Elle est cet indéniable tremblement intérieur face auquel les foisonnantes explications de ma conscience bégayent, puis disparaissent. C'est pourquoi une grande empathie me saisit devant ce témoignage de

³ Je m'attarde à ce qu'est, ce que pourrait être et ce que représente pour moi cette « matière première » du quotidien à la section suivante, « Le malaise du quotidien ».

Georges Bataille : « Je vis d'expérience sensible et non d'explication logique. J'ai du divin une expérience si folle qu'on rira de moi si j'en parle⁴. » Je n'ai pas été témoin de violents déchirements dans le voile qui se présente à moi chaque jour et chaque nuit, ni été renversé par une brûlure mystique condensée en un moment singulier. Les choses se déroulent normalement. Mais comme les désirs d'écrire, d'aimer, de marcher ou de dormir, je ne peux nier le vertige que je ressens devant l'existence. Il provient de l'impression que cette étrangeté fait partie du monde, qu'elle se cache derrière tout ce que l'on touche, voit, sent. Ma « folie », alors, est de croire qu'elle n'est pas extraordinaire, mais loge, en fait, au centre même de ce que l'on désigne habituellement comme « ordinaire ».

À travers la voix de Jacques Brault, cela pourrait s'appeler « l'impensable et le plus simple⁵ ». Relisant Brault et griffonnant à mon tour, je garde avec moi l'idée que ces deux dimensions sont si près l'une de l'autre qu'elles en viennent parfois à se confondre. La simplicité ne fait pas de l'étrangeté quelque chose de saisissable. Cette dernière appartient bien au domaine de l'impensable, elle est effectivement *radicale* en ce qu'elle nous échappe entièrement, mais il peut lui arriver de rejoindre « le plus simple » en se manifestant dans des moments d'une trivialité désarmante. « L'inconnu n'est qu'un vide insignifiant, s'il n'est pas l'objet d'un désir⁶ », écrit Bataille. Il serait pour ma part tout aussi dénué d'intérêt s'il ne m'enjoignait pas à remettre en question cette circonstance où il se fait sentir, mon environnement direct, ma « vie quotidienne ». A priori, celle-ci ne pose pas problème. Chaque activité qui la ponctue conforte son aspect familier. Et l'attente fait partie de ces activités, pour autant qu'elle soit attente de *quelque chose*. Mais une attente à vide... Ne plus rien attendre, c'est déjà consentir à un état d'ouverture. Il me semble d'ailleurs qu'on aurait tort de reléguer cette situation particulière aux seuls états de monotonie ou d'ennui. Selon mon expérience, elle peut autant faire son apparition entre quatre murs d'une écrasante banalité que devant le plus fabuleux paysage.

⁴ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 45.

⁵ « Mais au retour — par je ne sais quelle alchimie — j'ai vu, j'ai touché l'impensable et le plus simple. Je ne dirai pas son secret; le dirais-je qu'il ne subsisterait plus parmi nous. » Jacques Brault, *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 258.

⁶ Georges Bataille, *L'impossible*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 188.

J'emprunte l'expression « attente à vide » pour nommer ce que je considère comme l'élément déclencheur de mon besoin d'écrire. C'est un premier moyen d'appivoiser cette idée évasive, mais aussi d'aborder celle du poème que j'écris, que je lis, et sur lequel je réfléchis. Je vais vers lui — que ce soit pour le scribouiller naïvement, le fixer avec méfiance ou le travailler comme on sculpte une pièce de bois — parce que je sens que le monde m'échappe. L'attente à vide et le poème sont intimement liés dans ce que je pourrais appeler « ma démarche », un mot qui évoque pour moi une marche hasardeuse où j'avance à tâtons. Leurs points communs font surface dans le trajet qui les sépare. Il y a, dans le poème, quelque chose qui dépasse le seul agencement de mots, d'images, et qui peut se révéler au lecteur attentif. Le témoignage d'un de ces lecteurs, Gilles Marcotte, vient corroborer cette idée :

La poésie est, par excellence, dans le domaine verbal, le lieu de l'attention. *Elle pèse ses mots*. Au premier parcours, elle peut enchanter, éblouir, et sans doute ne peut-on pas y entrer si l'on n'a pas subi, et reconnu, et traversé pour ainsi dire, son pouvoir de séduction. Mais elle n'est vraiment lue que si on y revient, si à son tour la lecture pèse les mots, conduisant à un nouvel enchantement, qui est le vrai⁷.

Ce qui rend possible un contact avec l'étrangeté inhérente du monde ne résulte pas d'un procédé bien différent de celui qu'identifie Gilles Marcotte dans cette remarque à propos de la poésie. Les moments d'attente à vide sont sans importance s'ils ne font qu'éblouir — ou aveugler. Ils deviennent cruciaux, par contre, s'ils sont réellement *traversés*, et par la suite pesés. Ils méritent une attention similaire à celle que l'on retrouve (ou du moins que l'on peut souhaiter) tant au cours de la lecture que de l'écriture d'un poème.

En regard de mes propres tentatives, il me semble que l'écriture du poème nécessite une attention qui ne privilégie pas l'idée ou la sensation à partir de laquelle le désir d'écrire prend forme, mais ce *dire* qui apparaît graduellement au fil des mots. Une impression ou une émotion peut certes constituer le point de départ, mais la langue dont est fait le poème, par sa sonorité et son pouvoir multiple d'évocation, guide aussi ma main et mène l'écriture ailleurs. En ce sens, le travail créateur consiste en la réalisation d'une première lecture du poème, qui est une façon d'aller à sa rencontre. Il est alors presque inévitable de sentir le poids des mots :

⁷ Gilles Marcotte, *Le lecteur de poèmes*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 32. L'auteur souligne.

une trop grande « lourdeur », une trop grande « légèreté », et le fil de lecture que l'on cherche à tendre peut se briser ou s'emmêler. Dans ce lieu de l'attention, l'idée d'écrire un poème est graduellement supplantée par celle, plus imposante, que le poème est aussi « en train de s'écrire », qu'il pose ses propres exigences. Ce qui veut dire, entre autres choses, qu'on ne peut rien attendre du poème, et qu'on ne peut rien lui demander.

Cette dernière formulation peut sembler curieuse : que pourrait-on lui demander, de toute façon? Bien des choses sans doute, dont certaines sont probablement risquées pour sa survie. Je pense par exemple à ce désir, parfois presque inconscient, de vouloir faire correspondre le texte à cette idée du poème que l'on garde avec soi comme une infection en latence. Il est difficile de voir ses propres symptômes quand ils sont déjà acceptés comme une part normale de soi. Ce sont pourtant bien eux que l'on contemple quand l'idée que l'on se fait d'un poème vient contaminer la page et en fait un écran lumineux ou un tableau familier. Je pense également à la tentation de demander au poème d'expliquer quelque chose, de révéler une vérité, d'éliminer une aporie. Le poème est comme nous, est comme tout. Une part de lui demeure toujours inexplicable. En ce sens, on ne peut effectivement « rien lui demander ». On peut simplement accepter de se diriger vers lui, de tendre vers sa possibilité. L'attention est ainsi donnée à quelque chose qui n'existe pas encore, mais qui se laisse pourtant deviner.

Je ne crois pas que la rencontre du poème soit possible en lui forçant la main, dans un acte qui n'impliquerait que la volonté du créateur. Cette dernière, cependant, ne peut être complètement absente : marchant dans la pluvitude ambiante, où chaque gouttelette pose et ne pose pas la question de sa présence en ruisselant sur mon cou, ne me laissant que la certitude du frisson, je *veux* bien sûr l'écrire, ce poème dont j'imagine déjà quelques bribes. Depuis mes premières lectures, les premières fois où j'ai tenté de l'approcher, il m'est devenu d'une grande importance, comme le sont pour bon nombre de gens d'autres formes d'art. Mais quelque chose en lui demeure toujours hors de mon contrôle. Cela ne signifie pas non plus que je devrais seulement attendre la venue du poème. Ce serait là une attente *de quelque chose*, peu compatible avec l'imprévisible attente à vide. L'écriture, lorsqu'elle est liée à cette

dernière, se situe peut-être entre ce désir de créer et l'ouverture d'un espace pour le poème, la capacité de l'accueillir.

La « possibilité d'un éclair » dont j'ai fait mention n'est pas le seul aspect de la pensée de Roberto Juarroz avec lequel je me trouve en filiation. Cette image est tirée d'un livre d'entretiens avec le poète dont le titre attisait ma curiosité dès sa première lecture : *Fidélité à l'éclair*. La « fidélité » à l'égard du poème et de ce qui entoure le processus de son écriture dont témoigne l'auteur rejoint ma réflexion de diverses manières, mais ce que je voudrais d'abord souligner, c'est plus particulièrement cette fidélité que, selon Juarroz, « l'on doit à l'absence du poème⁸ ». Ce qui d'emblée paraît paradoxal dans cette attitude s'apparente à mon inquiétude dans le processus d'écriture. Cette fidélité demande un dévouement non pas à ce qui est déjà là, mais à une possibilité. La simple possibilité du poème. Comment être fidèle dans l'absence, et à cette absence même?

Parmi les propositions de Juarroz se démarque celle-ci, centrale : « quelque chose que l'homme moderne connaît très peu, de moins en moins, la disponibilité. Il s'agit d'ouverture : les scientifiques parlent d'un principe qu'ils ont appelé *Serendipity*⁹ ». Narrant pour son interlocuteur le récit oriental de ces hommes qui, partis en quête d'objets précieux, reviennent avec un butin d'une plus grande valeur trouvé en cours de route, le poète résume ainsi le sens de ce dernier terme : « au cours de leurs recherches ils avaient été si pressés, si désireux, si prêts à trouver quelque chose, qu'ils étaient tombés sur ce qui n'était pas prévu¹⁰ ». Être fidèle dans l'absence, ce serait en quelque sorte savoir que l'imprévu nous attend sur le chemin, et qu'il s'agit alors de s'y engager. En étant pleinement conscient de ceci, l'entreprise peut être troublante : le but du voyage n'est qu'un leurre, mais fermer entièrement les yeux sur celui-ci empêcherait de voir ce qui peut surgir en route. La disponibilité dont parle Juarroz va au-delà des notions de préparation ou de désir, et fragmente l'idée de volonté en morceaux. Cette disponibilité, je la trouve à la frontière entre l'attention et l'ouverture, où se rejoignent l'attente à vide et l'écriture.

⁸ Roberto Juarroz, *Fidélité à l'éclair*, Paris, Éditions Lettres vives, 2001, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

J'arrive rarement à écrire un poème d'un seul trait. Combien de fois faut-il déplacer un mot, inverser des vers, enlever une image de trop pour qu'enfin l'ensemble puisse tenir, et que sa toujours approximative justesse puisse rendre justice à la fois à la nécessité qui l'a fait naître et aux exigences textuelles qui en découlent? Ce qui me frappe alors, c'est sa grande précarité. Il suffit de si peu pour qu'il s'écroule. Mais en même temps, il me semble que c'est ce qui lui donne sa force d'attrait, cette impression d'une véritable rencontre à sa lecture, cet enchantement quand celle-ci « pèse les mots », tel que le comprend Marcotte. La principale caractéristique que j'arrive à reconnaître des moments d'attente à vide est celle de la vie s'y imposant comme simple présence. Alors le sentiment de retrouver dans le poème l'expérience de laquelle il découle s'explique davantage : n'est-il pas lui-même une forme de vie, tout aussi précaire, tout aussi improbable, mais néanmoins possible?

« À partir du moment où se produit l'expérience poétique, elle se confond avec la vie, elle s'y intègre, écrit Juarroz. La poésie est une forme de vie ou elle n'est rien : si elle est une manifestation du langage, elle est par conséquent une manifestation de l'être, non du faire¹¹. » Le poème, comme l'existence, se présente ainsi comme une pure possibilité : celle de l'être. Pour Henri Meschonnic, « il y a un poème seulement si une forme de vie transforme une forme de langage et si réciproquement une forme de langage transforme une forme de vie¹² ». Ce serait là, je crois, la façon la plus convaincante de reconnaître le poème comme forme de vie : le langage qui y est mis en tension en vient à avoir la même capacité de transformation que son créateur et son éventuel lecteur. L'expérience poétique s'intègre à la vie, lui fait signe, se révèle comme présence vivante. Voilà le sens d'une véritable rencontre. On aurait tort de sous-estimer son importance. « Un poème est fait de ce vers quoi on va, qu'on ne connaît pas, et de ce dont on se retire, qu'il est vital de reconnaître¹³ », ajoute Meschonnic avec lucidité. Le retrait dont il fait mention me paraît crucial. La rencontre ne peut avoir lieu si on demeure collé à son objet. Il m'arrive de tout gâcher en observant la page de trop près.

¹¹ *Ibid.*, p. 12-13.

¹² Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2006, p. 292.

¹³ *Ibid.*, p. 299.

Je réalise alors qu'il faut quitter le poème, lui donner la chance de respirer par lui-même, et peut-être même en venir à oublier ma responsabilité dans son souffle initial.

Je me surprends à parler en termes de dévouement au poème. Je ne veux pas dire par là qu'il est quelque chose de supérieur, qu'il supprime d'autres formes d'art, voire d'autres réalités. L'importance que je lui accorde et la notion de fidélité à son absence que je convoque ici ont surtout le rôle de répondre à un souci d'authenticité. Je voudrais simplement donner suite à ce qui surgit de l'attente à vide, écrire à partir de ce phénomène, mais plus je m'attarde à cette idée, plus elle s'avère complexe. Juarroz, à sa manière, parle aussi de la difficulté de cette entreprise. « Il est très difficile d'être fidèle à un éclair, de faire en sorte que le poème s'organise, croisse comme un organisme autour de cet éclair, cette petite illumination initiale. » Écrire à partir du vivant, puis essayer de retrouver le poème comme forme de vie : voilà un parcours où l'égaré est plus que plausible. Ce qui est à investir en chemin ne se laisse pas saisir si facilement. On pourrait parler d'une fragilité dans l'existence, d'une faille. À son approche se fait sentir quelque chose de bref, fuyant, comme l'éclair qui frappe soudain et laisse un instant un tracé laiteux dans l'air.

J'essaie de ne pas oublier que le désir d'honnêteté dans l'écriture demeure, pour reprendre l'expression de Louis Aragon, un *mentir-vrai*¹⁴ : je ne cherche pas à reproduire fidèlement l'éclair, mais bien à être fidèle à l'éclair, écrire le poème en prenant pour point de départ cette trace de l'expérience. Dans le cas de plusieurs des poèmes de *Jours blancs*, je ne crois pas que cette façon de faire ait été pleinement consciente. Elle l'est devenue graduellement lorsque l'origine du texte, à laquelle je me suis mis à songer, m'est apparue, à la fois réelle et imaginaire, toujours fuyante. C'est probablement pour cette raison que l'image de l'éclair de Juarroz m'est aussi fascinante. Les mots des autres, je le répète, peuvent être d'un grand secours. Ils prennent le relais des pensées qui tendent à vagabonder. C'est le cas de cette remarque, tirée des écrits de Simone Weil, qui reprend curieusement le lexique auquel je me suis attardé chez Ducharme : « il était difficile d'être fidèle au Christ. C'était une fidélité à vide. Bien plus facile d'être fidèle jusqu'à la mort à Napoléon. [...] On

¹⁴ Louis Aragon, *Le mentir-vrai*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

meurt pour ce qui est fort, non pour ce qui est faible¹⁵ ». Mourir pour ce qui est faible : une manière d'aller à contre-courant, une forme de dépouillement. La réflexion de Simone Weil met en lumière un principe qui se trouve au cœur de mon approche du poème. Mon éclair est une attente à vide, une brève ouverture dans la vie quotidienne qui fait échec au raisonnement logique. La fidélité au poème et à son absence, qui donne suite à ce phénomène et contribue à en faire le point de départ vers l'écriture, se voit maintenant dotée d'un nom qui lui convient : une fidélité à vide. Elle s'appuie non pas sur ce qui s'établit et s'impose avec force dans le réel, mais sur cette faiblesse, cette fragilité du monde où peut poindre l'art comme forme de vie. Ce faisant, elle peut convoquer non seulement le déjà-là, mais aussi son envers, qui est si près mais que pour peu, on n'aura pas aperçu, à peine entrevu. C'est une fidélité à vide parce qu'elle consent à la seule possibilité du poème, et que même au moment de sa rencontre, elle ne pourra rien lui demander, seulement le reconnaître.

Une idée commence à s'imposer à travers ce raisonnement, et me parvient, je le précise, exempte de toute notion de confession religieuse. Pour quelqu'un de mon âge et, disons, de mon « milieu social », cette condition va presque de soi. Le dogme ne fait tout simplement pas partie des moyens qui m'ont été transmis pour appréhender le monde. Je ne balaierais pourtant pas du revers de la main cette phrase que me chuchote mon instinct depuis un certain temps : écrire un poème est un acte de foi. Un mouvement conscient vers ce que l'on ne connaît pas. « S'il n'y a pas de foi, alors pas de mouvement possible et le discours est enfermé dans la nullité. La réalité coule dans cette nullité comme dans un vortex¹⁶ », laisse tomber Pierre Vadeboncoeur dans ses *Essais sur la croyance et l'incroyance*. Cette affirmation démontre à elle seule le but que se fixe Vadeboncoeur en écrivant ce livre : « Reprendre une liberté. Partir. Rouvrir un territoire¹⁷. » L'idée de me retrouver dans un territoire de cette sorte était bien loin de moi avant d'entreprendre cette réflexion; m'y voici pourtant. Répondre à ce qui fait naître le poème, c'est refuser la disparition de toute une part

¹⁵ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Éditions Plon, 2004, p. 71. L'auteur souligne.

¹⁶ Pierre Vadeboncoeur, *Essais sur la croyance et l'incroyance*, Saint-Laurent, Éditions Bellarmin, 2005, p. 138.

¹⁷ *Ibid.*, p. 149.

du réel, se lancer dans le vide avec confiance. Et, peut-être, réaliser que ce vide n'engendre pas que vacuité, au contraire.

La fidélité à vide sous-tend cette capacité d'accueillir, bras ouverts, ce qui ne peut être saisi par mes bras. Lorsque j'en viens à considérer l'écriture d'un poème comme un acte de foi, j'ouvre une porte vers ce territoire insaisissable, ce lieu où il peut exister. La vision de Vadeboncoeur va en ce sens : « Dans l'expérience esthétique, qui est une expérience de l'être, on disparaît de l'environnement. [...] On passe partiellement dans un autre monde, qui est là pourtant aussi présent que n'importe quoi, proche comme le reste, immédiat sous la connaissance étrange que nous en avons¹⁸. » Le poème a son propre lexique, il a sa manière de parler, et je suis celui qui pousse l'air qui lui donne voix, attentif à chaque inflexion m'indiquant un virage, un écueil, ou je ne sais quoi. J'arpente ainsi le monde où il peut apparaître, et je sens sous chaque enjambée la puissante signifiante du silence. Je reconnais aisément mes traces de pas, mais elles apparaissent dans un paysage qui, malgré sa proximité et son indéniable réalité, demeure absolument *ailleurs*.

« Quel que soit l'objet d'une foi, elle est un accord donné à quelque chose qui n'est pas démontré et ne peut l'être¹⁹ », ajoute l'essayiste. C'est précisément cet accord que je donne au poème. Le rapport que j'entretiens avec lui englobe les différentes significations de ce mot : je fais pacte, « accord » avec ce qu'implique son écriture (l'apprentissage de sa langue, la confrontation au désir qui le fait naître, par exemple), mais je tente également de m'*accorder* à son énonciation, d'harmoniser ma voix intérieure et l'agencement de mots sur la page. Si l'écriture du poème résulte bien d'un acte de foi, cette proposition de Vadeboncoeur m'engage à mettre en question l'idée d'une *démonstration* de sa présence. On peut avoir recours à bon nombre d'éléments de définition afin de cerner ce qu'est un poème, et plusieurs d'entre eux sont probablement valables et d'une aide précieuse pour le reconnaître. L'ensemble de ces éléments me laisse tout de même dubitatif lorsqu'il est question de démontrer, preuve à l'appui, qu'on a bien devant soi un poème.

¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

Ce doute est particulièrement présent dans les travaux de Meschonnic, qui renouvellent la conception du style et font échec à la dualité entre forme et sens : « l'œuvre (au sens absolu : l'œuvre forte, forme-sens) ne "remplit" pas une forme pré-déterminée, préexistante, elle la crée²⁰ ». Démontrer qu'il y a un poème ne peut être fait qu'à l'aide de repères fixes qui détermineraient un certain nombre de ses formes possibles. Ainsi, suivant la conception de l'œuvre comme « forme-sens » proposée par Meschonnic, cette idée de démonstration ne tient pas la route : le poème est ce qui crée la forme; on ne peut entièrement la prévoir. « Pragmatiquement, l'originalité doit être à l'arrivée et non au départ. L'originalité ne peut fonder une méthodologie²¹ », écrit encore Meschonnic. Prouver que la forme « achevée » ou laissée comme telle sur la page est un poème n'a pas ou très peu d'utilité, puisque cette preuve ne pourrait s'appliquer aux multiples formes que le travail de création rend possibles.

Il est en effet difficile, alors, de parler de cette « manifestation de l'être », comme l'appelle Juarroz, à travers une poignée de mots. Et carrément impossible de lui coller une définition stable et concise. Dans un texte daté du milieu des années soixante, Jacques Brault confie, à ce sujet, sa « vérité du moment : j'ignore ce qu'est la poésie, d'où elle vient, où elle va, j'ignore jusqu'à son nom, son visage. Mais je connais à en mourir son absence²² ». L'aveu du poète concerne surtout la grande douleur liée à ce moment de lucidité. Je me permets tout de même d'y voir une approche sensée du poème : au lieu de s'évertuer à lui attribuer une identité, connaître et reconnaître qu'il est d'abord *ce qui manque* lui rend sa qualité de pure possibilité, et de surcroît son indéniable nécessité. Plus encore, cette poésie si évasive, on ne la rejoint peut-être que par le consentement à tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle peut être, consentement que j'ai préalablement nommé la fidélité à vide. On trouve chez Simone Weil une phrase qui révèle la simplicité déconcertante d'une telle démarche : « Est beau le poème qu'on compose en maintenant l'attention orientée vers l'inspiration inexprimable, en tant qu'inexprimable²³ ». Le poème est bien l'objet d'une foi dans le travail

²⁰ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 43.

²² Jacques Brault, *Chemin faisant*, Montréal, Éditions du Boréal, 1995, p. 14.

²³ Simone Weil, *op. cit.*, p. 168.

qu'implique sa réalisation : l'écrire, c'est accorder une attention soutenue à ce qui ne peut être démontré — son existence même.

Le chemin qui mène au poème ne s'emprunte que par le saut : à nu, à vide, mais en essayant d'éviter les dérapages de la naïveté. Un lacher-prise qui peut prendre la forme de ce conseil de René Lapière : « abandonnez. N'essayez même plus d'être seul, de faire le vide. Abandonner ça ne veut pas dire laisser tomber. Ça veut dire faire confiance²⁴ ». Il ne s'agit pas de chercher à tout comprendre au moment de s'engager. Même en observant le poème auquel on choisit de ne plus rien enlever ou ajouter, quelque chose échappe à la compréhension. L'ensemble du parcours ne laisse qu'une relative certitude : la présence de ce poème révèle un aspect du réel qui demeurerait autrement dissimulé.

Il devient clair, alors, que la réalité ne peut se limiter au déjà-là, à ce qui nous paraît accessible. Ce serait sa perte. Ce que l'on considère comme le déjà-là déborde de possibles qui le traversent et le dépassent. C'est pourquoi la réflexion de Pierre Vadeboncoeur me paraît fondée : tout discours dénué de foi est effectivement exclusif en faisant abstraction de ces mouvements créateurs, ces possibilités propres à la réalité où il prend forme. Le poème (de même que le discours, et l'art en général) comme acte de foi fait échec à l'idée d'une réalité limitée, évite qu'elle se perde dans la nullité d'une forme figée — ou du moins qu'on la perçoive ainsi. « Passé notre seuil, dans l'intégralité de l'inconnu, le possible est à perte de vue. Comment lui assigner des bornes²⁵? » écrit Vadeboncoeur. Un des moyens d'oublier ces bornes artificielles auxquelles nous cherchons parfois à nous habituer est peut-être une visite de ce seuil à partir duquel on peut entrevoir l'inconnu. Le langage y obtient sa pleine capacité de transformation, et l'être humain y oublie ses caprices identitaires et ses illusions de contrôle absolu. C'est là, sur cette limite de soi-même et du discours, que peut avoir lieu le saut. L'une des plus belles propositions de Roberto Juarroz est qu'« en assumant la transgression rédemptrice et inévitable du langage, la poésie *crée plus de réalité*, ajoute du

²⁴ René Lapière, *Figures de l'abandon*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2002, p. 12.

²⁵ Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 21.

réel au réel, elle est réalité²⁶ ». L'écriture du poème pourrait être vue comme une façon de déplacer cette limite, ce seuil de nous-mêmes derrière lequel nous attend un autre monde.

Le réel ne cesse de se présenter comme une énigme pour le créateur. Il peut parfois montrer l'effacement de ses bornes, l'ouverture de ses possibilités. Le vide, alors, n'est pas une tragédie. C'est une chance qu'il n'y ait « jamais assez de mots, jamais assez de silence²⁷ » pour le comprendre. Si mon vertige pouvait être saisi et identifié, il n'aurait pas cette capacité de me mettre en mouvement, et la possibilité de poser un geste précieux disparaîtrait. Ce geste est celui de la main, de l'œil, du cœur qui ne demande rien, qui s'ouvre à la rencontre, et se risque à esquisser des contours dans le vide. Mon désir d'écrire, même avec les intentions les plus modestes, me mène inévitablement à ces enjeux.

En ce sens, le poème est une boîte de Pandore, que je ne pourrai jamais refermer. Il me fait cadeau du vertige, donnant couleurs et contours à ce que j'ai peine à m'expliquer. Les mots peuvent avoir ce pouvoir de tirer le tapis sous nos pieds. Je les place devant moi, je choisis de parler. Survient alors un événement fascinant : une autre voix prend le relais, une rencontre a lieu, un dialogue s'installe. Par la lecture, cette voix me parle, et ce faisant, me fait réaliser tout le vide que le poème contient et qui l'entoure. Qu'est-ce qui tient en place ce fil sur lequel cette voix murmurante est tendue? J'ai cru voir, dans un des « Moments fragiles » de Jacques Brault, quelque chose de l'ordre de ce phénomène : « De bon matin j'ai ouvert la porte/à mon ombre elle grelottait d'étrangeté²⁸ ». Cette porte derrière laquelle se trouve le poème, on ne l'ouvre pas dans un espace extraordinaire, mais « de bon matin », sous le même soleil que la veille. Surgit alors cette ombre, qui est nôtre et qui a pourtant son étrangeté propre, son propre frisson d'existence.

Il est considérablement difficile d'accepter que l'écriture du poème soit une fidélité à vide. Cette difficulté n'apparaît pas seulement au cours de l'acte même d'écrire, disons après deux ou trois vers qui semblent mener à un piège, mais aussi et surtout au moment précis où

²⁶ Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, Paris, Éditions Lettres vives, 1987, p. 16. L'auteur souligne.

²⁷ Patrick Lafontaine, *L'ambition du vide*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, 1997, p. 38.

²⁸ Jacques Brault, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 322.

la possibilité d'écrire un poème se fait sentir, mais que, pour différentes raisons, le courage de se lancer vient à manquer. C'est peut-être là que la fidélité à vide est plus clairement perceptible, puisqu'elle peut devenir cruellement douloureuse. Il n'y a aucune garantie dans le travail d'écriture. Rien ne peut m'assurer que j'arriverai à l'écrire, ce poème que je désire. Alors pourquoi chercher à le faire? Pourquoi se faire ainsi violence, et accueillir la honte toute intime de ne pas avoir su parler avec justesse? Je ne trouverai pas de réconfort dans l'acte répété de tracer des lettres et les biffer aussitôt, d'appeler de tout cœur une image qui ne viendra pas, de me mettre au service de je ne sais quels impératifs en adoptant un certain ton que je devrai ensuite oublier. Mais justement, c'est l'inconfort qui semble être à l'origine de mon désir d'écrire. Celui de se retrouver entre deux espaces, l'un où prend forme l'attente à vide, et l'autre, où le poème est mis en chantier. Un choix est effectué, consciemment ou non, dans cet état d'inconfort : celui d'accepter ou non la fidélité à vide dans l'approche du poème.

Je réalise à mon tour à quel point il peut me manquer, alors, ce poème que je n'aurai pas eu le courage d'entreprendre. Mais l'inconfort revient périodiquement, les petites angoisses et les joies inexplicables surgissent sous cet arbre, à ce carrefour, et dans ce livre où les phrases me parlent parfois dans une langue secrète. Je me souviens de cette porte, que l'on ouvre « de bon matin », et d'où nous parvient cette voix *autre*. Je me souviens de sa possibilité, de cette façon qu'elle a d'ouvrir tout un pan de réel, en ne parlant souvent que de ces petites choses qui accrochent le regard et le cœur.

II. Le malaise du quotidien

*Count not that far that can be had
Though sunset lie between
Nor that adjacent that beside
Is further than the sun²⁹
Emily Dickinson*

Comme souvent, quelqu'un a laissé un monticule de pain émietté près de la bouche de métro. Les pigeons mettent du temps avant de s'envoler à mon approche, si bien qu'une aile me frôle le visage au passage. J'entends un son de cloches pré-enregistrées des haut-parleurs d'une église à proximité, le claquement sur le trottoir des talons d'une employée de bureau, et une voix monocorde qui dit d'un seul souffle : « pouvez-vous m'aider s'il-vous-plaît merci beaucoup que Dieu vous bénisse ». Je connais bien cette scène, je n'en pense rien, je n'attends plus rien. Quelque chose me prend à la gorge, et au ventre. Sans vraiment le laisser paraître, sans le moindre mouvement, le monde bascule. Que puis-je comprendre, qu'est-ce que je crois savoir du déroulement de la vie?

²⁹ « Ne juge pas si lointain ce qui peut s'atteindre/Bien que le couchant t'en sépare/Ni si proche ce qui, voisin/Est plus loin que le soleil » Emily Dickinson, *Quatrains et autres poèmes brefs. Traduction et présentation de Claire Malroux*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 100-101.

Une émotion est quelque chose d'assez déconcertant. Elle vient souvent sans prévenir, elle est presque impossible à ignorer, elle heurte, elle secoue. L'une des façons d'apprivoiser ce phénomène est de le nommer et de le catégoriser : voici une joie, une tristesse, une angoisse, un désespoir. Voilà pourquoi une émotion qui ne semble entrer dans aucune catégorie, voire être vouée à leur échapper absolument, peut être d'autant plus troublante. C'est le cas de celle qui se manifeste chez moi lorsqu'il est question d'appréhender le quotidien. Lorsque j'y pense, je suis emporté par un flot d'images : mouvement irrépensible de la lumière autour de la terre, visages furtifs croisés au détour des rues familières, cafés toujours froids quand la pensée s'égare, nuits troublées par l'anticipation du lendemain.

En y réfléchissant calmement, j'ai tendance à considérer que ce défaut de définition de l'émotion devant le quotidien convient parfaitement à ce dernier, puisqu'il échappe lui aussi, me semble-t-il, à toute définition claire et stable. Dans son travail pour une compréhension philosophique du monde quotidien, Bruce Bégout rend compte de cette première embûche lorsqu'il en propose des éléments de définition : « le quotidien est partout et nulle part. Tout l'exprime et rien ne le définit vraiment [...] ; il y a en lui quelque chose de multiforme, de flottant, d'indécis qui interdit la conceptualisation directe³⁰ ». Regarder le quotidien de plus près montre des fractures dans les piliers censés le définir : succession des jours, activités humaines répétées, habitudes³¹... Ces jours eux-mêmes, ces gestes avec lesquels nous les ponctuons, cette manière de donner forme et limites à notre existence, tout cela ne s'efface-t-il pas lorsque s'impose la simple présence du monde?

Il me faut bien lui faire face, à ce « cœur de la trame ordinaire des jours », à cette matière première du quotidien que je n'arrive pas à comprendre, mais dont je pressens l'existence, et dont je sens les effets. C'est à partir d'elle que l'attente à vide, mon premier pas vers l'écriture du poème, prend forme. Depuis leurs premières esquisses, les poèmes de

³⁰ Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 36-37.

³¹ Ce sont notamment ces éléments de définition que Bégout conserve tout de même à titre de fils conducteurs pour l'exploration philosophique du monde quotidien : « Par *quotidien* (que cela renvoie à la vie ou au monde qu'il qualifie), nous entendons tout ce qui, dans notre entourage nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière. [...] Est *quotidien*, [...] comme l'indique son étymologie latine (*quotidie* désigne en latin *ce qui arrive tous les jours*), tout ce qui se répète jour après jour. » *Ibid.*, p. 37-38.

Jours blancs sont travaillés par le quotidien de différentes manières. Il y a bien un lexique, voire une iconographie de la perception du quotidien. On s'habitue à voir telle image ou telle situation dans un travail de création qui s'en réclame. Mais les aspérités de nos vies « ordinaires » sont toujours multiples et changeantes; elles ne peuvent qu'être ainsi lorsqu'on explore le point de vue d'un sujet. Le fait de « connaître » et de revoir chaque jour des scènes et des objets semblables n'assure pas d'y trouver un sens. Les choses se transforment, se mêlent et entrent sans prévenir dans la catégorie faussement délimitée du quotidien. Je réalise, en cherchant l'équilibre précaire du poème, que ce que je croyais être le quotidien n'est qu'une couche superficielle. Graduellement, dans mes essais d'écriture, un mystère se dessine dans tout ce qui a trait à la trame des jours, à la relation que l'on peut entretenir avec le monde.

Le quotidien porte en lui-même une indisposition, quelque chose qui altère son « bon » fonctionnement, et qui me renverse chaque fois que je l'approche, volontairement ou non. « Le quotidien, écrit Bégout, vit constamment de mensonges, ou plus exactement d'un unique mensonge. Lequel? Celui de nous laisser croire qu'il n'est que ce qu'il paraît : ce monde ordinaire, insignifiant et sans importance³². » Il vient peut-être un temps où le deuil de l'ordinaire est inévitable. L'évidence du monde quotidien, cette espèce de loi invisible qui nous empêche inconsciemment de le remettre en question, n'existe que virtuellement. Elle est un leurre sans lequel le quotidien ne pourrait se maintenir, mais un leurre tout de même. Ce qui me touche et m'émeut en dehors de toute compréhension n'est pas directement l'apparence du quotidien, dont je fais partie, mais ce que certaines aspérités du réel — les plus simples gestes, objets, paysages — sous-tendent : le malaise du quotidien. Le mot malaise serait dérivé de « aise », dont le sens premier est « espace vide à côté de quelqu'un », puis « absence de gêne »³³. Le quotidien est ce qui nous accueille dès notre naissance, il est cet espace-temps où il nous est donné de vivre, mais dans cette aise se cache ce vide qui est la condition même de l'accueil, mais aussi cet abîme vers lequel converge tout ce qui nous

³² *Ibid.*, p. 47.

³³ « MOTS D'ORIGINE LATINE DE LA FAMILLE DE *adjacere* : aise (populaire) XI^e “espace vide à côté de quelqu'un”, XII^e “absence de gêne” [...] malaise XII^e ». Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Éditions Le Robert, 2008, p. 281.

échappe. C'est une part constituante du monde où nous sommes, qui en fait un espace où il est parfois *malaisé* de vivre.

La découverte de ce malaise au cœur du quotidien ne fait pas de celui-ci quelque chose de moins, disons, *réel*. Il n'y a peut-être, comme l'art et plus spécifiquement le poème peuvent parfois révéler, qu'un éventail de possibles plus vaste que tout ce que nous pourrions imaginer dans ce que ce mot désigne. C'est une étrange sensation que d'être touché par une énigme en ouvrant un rideau, en feuilletant un livre, en pelant une orange.

Dire que le quotidien est d'une grande proximité serait un euphémisme. Il est absolument inévitable. « Je ne choisis pas de vivre quotidiennement, ni même d'ailleurs de vivre en dehors du quotidien, note Bruce Bégout. La vie est quotidienne, avant même que j'adopte un style de vie quelconque³⁴. » Je pense écrire à partir du quotidien, prendre pour matériau de base les multiples images et sensations qui en émergent, mais en amont de ce choix la vie quotidienne est déjà, constamment occupée à me façonner, à m'inclure dans son incessant déroulement. « En aucun cas la possibilité de notre rapport au réel ne peut être arrangée, décidée; elle suppose seulement que l'on accepte de se rendre à ce débordement, à sa constance, à son entêtement³⁵ », écrit René Lapierre. Les principes qui me permettent de tendre vers le poème et d'en parler sont aussi présents dans la recherche d'un rapport au réel qui précède son écriture : consentement, ouverture, foi en la simple possibilité du possible. Le monde déborde en effet, il me dépasse sans cesse. Sa présence entêtée s'impose et me laisse absolument nu, dans un état où je suis touché par le malaise : dans un même geste, le monde ménage un espace pour m'accueillir et se dérobe, puisqu'une part de lui échappe toujours à la pensée ou l'analyse.

Entrer en rapport avec la réalité du quotidien n'est pas si simple. Ce qui est clair : elle est multiple et mouvante. Il n'y a pas que mystère et sueurs froides d'angoisse, non plus que seules broutilles et banalités, mais jonction de tout cela dans un même monde. Les souvenirs, les rêves en font également partie. Quelqu'un pourrait longuement regarder une vieille photo,

³⁴ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁵ René Lapierre, *L'atelier vide*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2003, p. 111.

se rappeler un temps « meilleur » et croire que pour un instant il échappe, perdu dans tel visage, tel paysage, à la grisaille de ses jours ordinaires. Serait-il possible que cette personne touche, ce faisant, à l'échappée même du déroulement de la vie? Et que cette échappée soit aussi présente dans ce jour sans importance duquel il croit se détourner en plongeant dans ses souvenirs?

Je pense à toutes ces choses qui nous entourent, palpables ou non. À notre manie de les ranger dans des tiroirs, celle-ci plus importante que celle-là, et à notre assurance de bien les connaître. Je vois bien l'arbre au bout de la ruelle, je sais ce que je fais en entrant dans cet édifice, et pourtant quelque chose me dit que ma façon habituelle de considérer et mesurer ceci est finalement assez fragile. Si je cherche à décrire pour moi-même tout ce qui se range sous le terme « commun » dans mon entourage, il semble toujours manquer un terme, une image qui rendrait justice à ce que signifie la présence de ces choses.

Ce manque, chez Georges Perec, est à l'origine d'une remise en question du travail d'écriture : « Comment parler de ces choses communes, comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes[?] »³⁶. » Si Perec s'engage ensuite dans une exploration de listes d'objets et de recensements de cartes postales, traquant ainsi à sa manière les choses communes, il laisse aussi au lecteur cette conception ouverte du commun : la possibilité qu'il parle de ce qui est, de ce que nous sommes. On peut alors le regarder d'un autre œil, ne plus y voir un agencement muet d'objets et de situations sans importance, mais quelque chose de parlant, de vivant. « Choses dérisoirement choses, écrit Brault. Il n'y a pas là matière à s'extasier. [...] Mais pourquoi l'insignifiant prend-il parfois une signification poignante³⁷? » On ne le prévoit pas, ne le soupçonne pas, mais voilà : une si petite chose nous renverse, se dénude et nous dénude d'un seul coup. L'orgueil disparaît, le mot « ordinaire » n'est plus d'aucune utilité. Dans l'aise quotidienne se trouve le malaise, qui est aussi ce moment où l'on se retrouve face

³⁶ Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 11.

³⁷ Jacques Brault, *Au fond du jardin*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, 1996, p. 19.

à une signification imprévue. Un aspect de la nature profonde du quotidien, que Bruce Bégout nous enjoint à découvrir, est révélé : son absence de connotation.

Le quotidien ne désigne pas la qualité particulière d'une chose, ou sa valeur intrinsèque (comme l'adjectif ordinaire peut le faire), mais simplement son mode de manifestation. [...] Parler d'ordinaire implique en effet déjà une prise de position axiologique qui dépasse la simple description du mode de donation du quotidien lui-même³⁸.

Ainsi perçu, le quotidien est quelque chose d'ouvert, qui peut venir nous toucher comme une pure question. Il est le monde qui se manifeste, qui se donne. Il précède « nos croisades et [...] nos pitreries³⁹ », pour reprendre cette formulation de Brault qui me fait sourire. On peut en faire toutes sortes de portraits, ordinaires ou extra-ordinaires; ils seront toujours devancés par l'expérience déconcertante de le recevoir. « Le monde est ce qui nous est donné, écrit Emmanuel Levinas. L'expression est admirablement précise : le donné, certes, ne vient pas de nous, mais nous le recevons⁴⁰. »

Une image me revient souvent lorsque je songe aux percées du quotidien, à cette façon qu'il a de se manifester comme une calme interrogation, de dissiper ses habituels qualificatifs pour n'être qu'une réalité à recevoir. Un mince rai de lumière entre dans l'appartement par les rideaux entrouverts. Il est immobile, suspendu dans l'air où il révèle les mouvements de la poussière. Lorsque j'y passe la main, je sens la chaleur toute intime d'un soleil incroyablement distant. Ce rayon apparaît dans le lieu des mes occupations et agitations quotidiennes, et me fait oublier le sens de ce mot, me fait l'effet d'un *jour* : une ouverture à la présence. C'est cette image que je garde en tête à la lecture de ce poème d'Emily Dickinson : « Ne juge pas si lointain ce qui peut s'atteindre/Bien que le couchant t'en sépare/Ni si proche ce qui, voisin/Est plus loin que le soleil⁴¹ ». Lorsque le rayon est entré, j'ai cru voir la nature du quotidien : il est inévitable et pourtant, d'une certaine manière, si lointain... Et quand je sens le vertige de cette distance, quelque chose m'atteint, vient me toucher aussi clairement que cette sensation de chaleur dans ma paume éclairée. Qui suis-je, alors, pour juger du

³⁸ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 38.

³⁹ Jacques Brault, *Chemin faisant, op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁰ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Éditions Vrin, 1998, p. 58.

⁴¹ Emily Dickinson, *op. cit.*, p. 101.

quotidien, de ce qui peut s'atteindre ou non en lui, et de la façon dont il peut m'atteindre? Non, je ne jugerai pas, mais me porterai de nouveau à l'écoute d'une intuition — celle de la présence d'un malaise dans le quotidien. Ce que cet épisode personnel et ce poème de Dickinson symbolisent pour moi, c'est la naissance d'un doute qui affecte à la fois ma perception du quotidien et mon travail créateur.

On trouve dans la *Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal un exemple de ce doute qui m'interpelle particulièrement. Il y a dans ce texte aux accents existentialistes, écrit bien avant que ce mot n'apparaisse, le témoignage d'un trouble dans la simple relation que l'on entretient avec les êtres et les choses, témoignage qui, à chaque lecture, m'envoie un signe de fraternité. Le personnage de Chandos, qui répond dans cette lettre à un Francis Bacon fort inquiet d'être sans nouvelles de son ami, décrit ce malaise qui empêche ses activités journalières de suivre leur cours normal : « Même dans les conversations usuelles et terre à terre, tous les jugements qu'on émet d'ordinaire à la légère et avec la sûreté d'un somnambule me devinrent si scabreux que je dus cesser de prendre aucune part à de telles discussions⁴². » L'affirmation n'est pas sans dégager une certaine lassitude : elle a quelque chose d'épuisant, cette conviction que toute parole s'inscrivant dans la logique du familier soit vouée à la perte, et son poids se partage difficilement. Elle semble déjà isoler Philip Chandos, le forçant à se retirer des cercles formés et entretenus par ces conversations qui meublent le quotidien. La description que le protagoniste fait de son affliction semble en faire un changement de perspective imprévu plutôt qu'une affliction soudaine :

de même qu'une fois j'avais vu dans un microscope un bout de la peau de mon petit doigt, qui ressemblait à une rase campagne avec des sillons et des cavités, de même en allait-il à présent avec les êtres humains et leurs agissements. Je ne parvenais plus à les saisir avec le regard simplificateur de l'habitude⁴³.

La voix de Chandos se fait soupirante, mais au-delà d'une solitude désespérante, cette confidence fait foi d'une découverte. Le monde quotidien n'est pas disparu pour le jeune Lord. À la suite de l'échec du « regard simplificateur de l'habitude », il ne se laisse

⁴² Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 43.

⁴³ *Ibid.*, p. 43-44.

simplement plus saisir, et révèle sa béance, ce cœur où ne peut lui être attribué aucun qualificatif.

La perte de toute certitude est un phénomène difficile à accepter, surtout lorsqu'elle survient dans ces conversations et gestes qui tissent le quotidien, et qui en font un monde rassurant. Chandos l'apprend à ses dépens. Si Hofmannsthal présente sa lettre comme une manière « de s'excuser d'avoir renoncé à toute activité littéraire⁴⁴ », c'est que ce doute est directement relié à un échec du langage, de la compréhension même des mots avec lesquels le protagoniste entre en relation avec son environnement :

Les mots flottaient, isolés, autour de moi; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour : des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide⁴⁵.

À l'impossibilité de participer aux conversations quotidiennes se joint l'impossibilité même de parler, de voir autre chose qu'un chemin vers le vide à travers les mots. Plus que jamais le doute de Chandos a un effet de séparation : le jeune Lord est tout aussi isolé et « flottant » que ces termes entre lesquels nul lien ne subsiste. À quoi pourrait-il s'accrocher si sa conceptualisation même du monde fait défaut? On comprend, dans ces conditions, qu'il ne soit plus question d'écrire pour Philip Chandos. Le texte d'Hofmannsthal fait état d'un risque réel pour le créateur atteint de ce doute : celui du mutisme. Il est possible qu'un regard dirigé avec trop d'insistance vers ce qui ne peut être entièrement compris puisse arracher toute parole à l'écrivain, surtout s'il lui est impossible de détourner ce regard, comme c'est le cas lorsqu'il est question du quotidien. C'est probablement ce qui arriverait si le doute était considéré comme un problème à résoudre. Le malaise se replierait sur lui-même, n'aurait pour sens que la désespérance, le livre du réel se refermerait pour ne laisser voir que sa couverture.

Le doute de Lord Chandos ne s'arrête cependant pas à cette impression de vide. Il pousse plutôt le protagoniste à s'enfuir en campagne où il mène une nouvelle existence,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

« hors de l'esprit, sans une pensée [...] et qui n'est pas sans des instants de joie et d'enthousiasme⁴⁶ ». On remarque alors, dans la description de ces moments heureux, que l'échec du langage est toujours présent : « Car c'est quelque chose qui ne possède aucun nom et d'ailleurs ne peut guère en recevoir, cela qui s'annonce à moi dans ces instants, emplissant comme un vase n'importe quelle apparence de mon entourage quotidien d'un flot débordant de vie exaltée⁴⁷. » La pensée ne s'articule pas, les choses ne peuvent être nommées, le langage perd son assurance. Cette seconde expérience ne diffère que très peu de la première, mais elle n'aboutit pas à la désespérance et au vide : le jeune Lord rencontre au contraire une harmonie et un flot de vie insoupçonnés. Le quotidien, à travers n'importe laquelle de ses « apparences⁴⁸ », lui révèle un autre pendant : il peut prendre « un caractère sublime et si émouvant, que tous les mots, pour le traduire, [lui] paraissent trop pauvres⁴⁹ ».

Cette félicité nouvelle provient du même monde où faits et gestes du quotidien s'éloignent de toute emprise, où un vertige peut emporter les mots qui le décrivent. La *Lettre* révèle le mouvement que peut engendrer l'expérience du doute : son premier effet est d'isoler Chandos, d'empêcher un rapport entendu avec le langage et le quotidien, mais par cette séparation, un espace est ouvert et permet à une félicité sans nom de l'atteindre. Cette ouverture rejoint un principe de l'expérience intérieure que décrit Bataille quelques années plus tard : « nous arrivons à l'extase par une contestation du savoir⁵⁰ ». L'expérience de Chandos lui retire toute prétention de « savoir » en ce qui concerne le monde. Il ne peut plus le *dire*, le simplifier. Mais il se retrouve peut-être alors dans ce que Bataille appelle un « état de nudité⁵¹ » qui peut accueillir l'émotion intraduisible du sublime. « C'est par une "intime cessation de toute opération intellectuelle" que l'esprit est mis à nu. Sinon le *discours* le maintient dans son petit tassement. [...] ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44-45.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸ « Un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysans, tout cela peut devenir le réceptacle de mes révélations. » *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁰ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 24.

⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

vent⁵². » Ce que l'on retrouve autant dans *L'expérience intérieure* que dans la *Lettre de Lord Chandos*, c'est l'enjeu d'une pure réception du monde, et l'échec, recherché chez Bataille et dépeint comme involontaire chez Hofmannsthal, des moyens habituels d'entrer en relation avec ce monde.

Le récit de Chandos est en soi une manière d'entrevoir ce vers quoi peut mener l'approche du malaise dans le quotidien. Il me révèle qu'un doute sur le réel peut aussi être la première étape vers une rencontre de ses possibilités autrement inaccessibles. « Tout, tout ce qui est, tout ce dont je me souviens, tout ce à quoi touchent mes pensées les plus confuses, me semble être quelque chose⁵³ », confie le jeune Lord. Je ne vois pas une tautologie dans cette affirmation, mais une ouverture au réel que seule une expérience comme la sienne peut engendrer. L'un des points centraux de cette dernière est que la vie peut devenir à la fois insaisissable et débordante de sens. Elle m'enjoint, en quelque sorte, à ne pas trop craindre le doute — ce rai de soleil qui me rappelle la coexistence du proche et du lointain dans tout ce qui m'entoure.

À partir du moment où je reconnais ne plus savoir ce qu'est le quotidien, je m'ouvre à la possibilité d'y voir une ambiguïté pénétrante, et je me rapproche de ce qui pourrait bien être sa nature profonde. Pour Bruce Bégout, « l'ambivalence du quotidien tient au fait qu'il ne se laisse jamais enfermer dans une attitude ; il balance sans cesse entre l'ordre familier et l'ouverture vers l'inconnu⁵⁴ ». Recevoir le monde, qu'on le veuille ou non, c'est aussi entrer dans ce mouvement de balancier. Lorsque je perds pied dans la marche quotidienne, je ne saurais dire si c'est la crainte d'une chute ou le ravissement de l'envol qui me saisit. Peut-être suis-je à ce moment précis en contact avec ce qui est en jeu au cœur de la trame des jours : la constante échappée de l'évidence, dans un mouvement d'hésitation sans cesse renouvelé. C'est en ce centre que Bégout voit l'existence même du quotidien : « il n'est pas la simple coexistence du domaine familier et de l'univers inconnu ; il n'existe que dans la tension

⁵² *Ibid.*, p. 25. L'auteur souligne.

⁵³ Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁴ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 43.

frontalière entre ces deux mondes [...] Il est de l'essence de la quotidienneté d'être ambiguë, flottante, hésitante⁵⁵ ».

Je n'ai pas l'impression d'explorer des détails, des banalités lorsque je me porte à l'écoute de la rumeur du quotidien. Au contraire, ce qui m'est toujours adjacent semble devenir de plus en plus fascinant, et inquiétant au fil du temps. Cette rumeur est comme un tremblement sourd, à la fois partout et nulle part, intérieur et extérieur. Sa présence s'apparente à l'audition d'une seule note jouée perpétuellement, ou encore à un nombre incalculable de voix réunies en une seule, qui murmure au creux de mon oreille un souffle continu et lointain.

Mes réflexes de simplification, comme ceux de Lord Chandos, font parfois défaut. Mais je ne pense pas que le mutisme soit la seule réaction possible lorsqu'on est touché par le malaise du quotidien. L'émotion est peut-être indéfinissable, mais elle est émotion tout de même, elle me met en mouvement. Je désapprends le monde et ma langue quand son mystère m'atteint, mais travailler le poème demeure possible, puisque cette entreprise ne demande pas nécessairement d'exprimer quelque chose. Dans son propre atelier, Louise Warren le reconnaît sans hésiter : « Les émotions remuent le langage. Contrairement à ce que l'on pense, la poésie n'exprime pas les émotions. Ce sont les émotions qui créent le rythme, le mouvement du poème. Seules les émotions arrivent à disloquer, déminer, déjouer la langue courante⁵⁶. » Ainsi je ne cherche pas à nommer l'émotion qui me vient du quotidien, mais je laisse mon doute ouvrir l'espace où elle peut m'atteindre, et alors je tente d'écrire avec ce malaise qui me remue.

Fernando Pessoa le formule plus succinctement dans *Le livre de l'intranquillité* : « Je fais des paysages de ce que j'éprouve⁵⁷. » Si je ferme les yeux, ce n'est pas pour nier l'aspect troublant du monde où je vis, mais pour ménager un espace, faire place au malaise, le laisser loger à l'intérieur. Écrire, alors, c'est faire le pari qu'en les rouvrant, je puisse me retrouver

⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁶ Louise Warren, *Bleu de Delft. Archives de solitude*, Montréal, Éditions Typo, 2006, p. 32.

⁵⁷ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1999, p. 51.

ailleurs, dans ces imprévisibles paysages vers lesquels peuvent mener certaines émotions. Ils sont formés de forêts et villes sans nom, où apparaissent et disparaissent incessamment des silhouettes de toutes sortes, pétries de cette ambiguïté essentielle de la vie qui passe, l'air de rien.

III. L'expérience et sa fin

*E ancora intorno ho il rombo
dell'immensa caduta nella morte*⁵⁸
Cesare Pavese

Quelque chose m'a emporté. On pourrait voir un vent, une vague — je serais une feuille d'arbre, une canne rouillée, un bois de mer, un bidon vide. J'imagine en ce moment un chemin de terre battue, qui monte et redescend en lacets, ce chemin sur lequel je me réveille sans savoir comment j'y suis venu. Je l'imagine parce que je ne pourrais faire autrement, jamais je n'aurai assez d'informations, ni assez de certitudes pour le voir en entier, dans chacun de ses détails. Ce que je connais, c'est le mouvement, « l'aller-vers », le bruit de mes pas, quelques cailloux qui roulent jusqu'au creux du fossé. Approche du poème, approche du quotidien. Je me suis engagé, j'ai pris la route, et je ne cesse d'être surpris, heurté, déstabilisé par ce qui en surgit.

Je ne pense pas qu'on puisse adopter une « posture » face à la création. La posture créatrice n'est peut-être que ce qui se dessine graduellement sur le chemin de l'écriture qui,

⁵⁸ « et tout autour j'entends encore le grondement/de la chute infinie dans la mort » Cesare Pavese, *Poésies II. La mort viendra et elle aura tes yeux* suivi de *Poésies variées*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 80-81.

comme elle, ne cherche pas un aboutissement. Le croquis demeure croquis, à jamais incomplet. Cette croyance résulte probablement du fait que les principaux moteurs de l'écriture chez moi sont l'inconfort et le doute. Je n'arrive pas à rationaliser suffisamment mon rapport au poème pour imaginer le portrait entier de ce qu'implique son écriture. « Quitter les repères traditionnels de la pure rationalité, c'est s'engager sur des sentiers mouvants et frayer avec des ombres, écrit Hubert Reeves dans son autobiographie. Mais si on veut se confronter à toute la réalité, il faut aussi envisager cette option⁵⁹. » Un scientifique l'admettra autant qu'un écrivain ou un artiste : il faut emprunter ces sentiers si l'on veut faire face au réel, et tracer les premiers traits d'une fresque qu'on verra évoluer au fil du temps qui nous est alloué.

Qu'en est-il alors de ce cheminement, de cet « aller-vers » que je retrouve dans le travail d'un poème et l'énigmatique déroulement de la vie? Quel est cet emportement qui me saisit? Je vois souvent apparaître le terme « expérience » dans mes lectures, qu'il soit en évidence dans un titre de Bataille⁶⁰, ou qu'il se laisse deviner entre les lignes d'un poème de Brault, de Pavese. Il me donne parfois l'impression d'être une invitation : entrez dans ces pages, ouvrez cette grille rouillée, prenez ce sentier sans balises. À d'autres moments ce mot me fait penser à un souvenir lointain et flou, une silhouette que je ne peux que deviner à travers la brume. On dit de certains apprentissages qu'ils sont autant d'*expériences* acquises, mais le passage du temps peut parfois nous faire découvrir que dans ces acquis se terre discrètement la faculté de *désapprendre*. C'est par exemple l'effet que peut donner l'écriture d'un poème : je croyais savoir, je croyais maîtriser cette langue que j'ai apprise, mais ces mots que je connais me révèlent que l'expérience de ma langue comprend aussi l'oubli de son sens, de ses règles, de son fonctionnement. Faire l'expérience de quelque chose, est-ce vraiment connaître, ou faire place à l'oubli potentiel de toute connaissance?

Dans un essai bien connu de Philippe Lacoue-Labarthe, la notion d'expérience est reconduite à une lumineuse ouverture lorsqu'est examiné et médité son lien particulier avec la poésie. *La poésie comme expérience* naît de la lecture de deux poèmes de Paul Celan. C'est

⁵⁹ Hubert Reeves, *Je n'aurai pas le temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 297.

⁶⁰ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit.

en réfléchissant sur « Tübingen, janvier », sur ce que dit ce poème, « ce qu'il dit *comme* poème⁶¹ », que l'auteur propose la vision suivante du terme :

Le poème, idiomatique, comporte sa traduction, qui est une justification de l'idiomatique. [...] Le problème est alors de savoir de quoi il est ainsi, explicitement, la traduction. Ce dont il est la traduction, je propose de l'appeler l'*expérience*, sous la condition d'entendre strictement le mot — l'*ex-periri* latin, la traversée d'un danger — et de se garder, surtout, de référer la chose à quelque « vécu », ou à de l'anecdote⁶².

Devant ces lignes, je songe à mon propre emportement, à ce qui me mène jusqu'au travail du poème, par lequel j'ai été confronté à l'étrange articulation de sa langue sans cesse renouvelée — cette qualité idiomatique que souligne ici Lacoue-Labarthe. Revenant à cet élan initial, je me demande encore ce qui y est réellement en jeu, et comment parler avec clarté de ce phénomène à partir duquel l'envie d'écrire se manifeste. J'ai l'impression de m'approcher un peu plus d'une réponse à ces questionnements lorsqu'est faite cette proposition, en apparence assez simple, que « Tübingen, janvier », de Paul Celan, comporte la traduction d'une expérience. C'est par la définition de cette dernière, basée sur l'étymologie latine du mot, que cette idée devient particulièrement intéressante : elle correspondrait à la traversée d'un danger. Cela évoque un mouvement risqué, une plongée dans des eaux troubles qui me fait penser à ce que j'appelle « l'aller-vers » et à ses incidences dans la vie, l'écriture, la réflexion.

Lacoue-Labarthe nous sert un avertissement sur l'expérience comme traversée d'un danger : gardons-nous de référer la chose au « vécu », à de « l'anecdote ». L'expérience dont le poème serait la traduction ne réfère pas à un épisode de la vie courante, mais plutôt à une mise en suspens de cette vie. Il est toujours entendu que l'auteur parle d'un poème en particulier, « Tübingen, janvier », et de ce qui « n'est pas arrivé ou advenu lors de l'évènement singulier auquel le poème se rapporte, mais qu'il ne rapporte pas⁶³ ». Il y a bien un lien entre le poème et l'évènement, mais ce lien est ancré dans ce qui, au cœur de cet

⁶¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1997, p. 30. L'auteur souligne.

⁶² *Ibid.*, p. 30. L'auteur souligne.

⁶³ *Ibid.*, p. 31.

évènement, échappe justement à l'évènementiel. Que peut dire, alors, un tel poème? « Le poème dit [...], ou tente de dire, le "jaillissement" du poème dans sa possibilité, c'est-à-dire dans son "énigme"⁶⁴ », nous suggère l'auteur. Ce dont il est question, l'expérience que traduit le poème, ici, c'est en somme l'énigme de la présence. De la sienne en particulier, qui affirmerait qu'en tant que poème, il est possible.

Lacoue-Labarthe décrit ici une percée qui me paraît cruciale pour toute entreprise d'écriture : celle du possible. Être emporté par l'expérience, c'est pour moi faire de la présence au monde une traversée hasardeuse, où se côtoient pour un moment les choses entendues et celles qui nous échappent absolument. J'ai l'impression que la notion d'expérience que propose Lacoue-Labarthe se déploie au-delà de la lecture d'un poème, qu'elle dépasse les pages d'un livre, qu'elle parle en fait du tremblement qu'ont en commun la vie et la poésie, cette agitation que crée le possible qui les traverse. Dans une certaine mesure, tout poème porte en lui cette tentative de dire son propre jaillissement, et chaque poème est une recherche de l'équilibre où ce *dire* peut se tenir. Le travailler m'a fait réaliser qu'on ne peut rien lui demander dans son approche. À la lumière de la réflexion de Lacoue-Labarthe, je crois que cela s'explique peut-être par l'une de ses caractéristiques : « un poème veut dire, il n'est même que cela, pur vouloir-dire. Mais pur vouloir-dire le rien, le néant, ce contre quoi et par quoi il y a la présence, ce qui est⁶⁵ ». La demande de Georges Perec me revient en écho : que toutes ces choses qui nous entourent parlent enfin « de ce qui est, de ce que nous sommes⁶⁶ ». Dans ce qui est, dans ce que nous sommes, il y a aussi l'échappée — ce qui nous dépasse, nous excède. C'est ce que peut donner à voir le poème, qui ne raconte pas, mais *dit*, et laisse ainsi transparaître l'enjeu de sa présence.

S'il n'y a pas d'"expérience poétique", précise Lacoue-Labarthe, c'est en somme tout simplement parce que l'expérience est le défaut même du "vécu". C'est pourquoi on peut parler, au sens rigoureux, d'une existence poétique, si l'existence est ce qui troue la vie et la déchire, par moments, nous mettant hors de nous⁶⁷.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33-34.

⁶⁶ Georges Perec, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

Ce « défaut » du vécu, à mon sens, demeure tout de même une part du vécu, mais celle qui apparaît lorsqu'a lieu cette déchirure qui ne peut se dire sur le mode anecdotique. L'expérience, perçue comme un passage risqué par le non-vécu, croise ainsi ces moments où l'existence se fait *trouée*, autant de possibilités de sortir de soi et d'aller à la rencontre de ce qui nous est radicalement étranger. L'expérience est bien ce qui m'emporte, elle est cet « aller-vers » dans le poème et dans la vie quotidienne, et c'est un aller vers l'inconnu, le fuyant, l'Autre, vers tout ce qui est incertain : « vers quelque⁶⁸ », pour reprendre l'expression de Danny Plourde.

Esquisser une pensée de l'expérience représente un défi, puisque la pensée est elle aussi « mise en danger » dans cette traversée. Un poème qui traduit l'expérience n'est d'ailleurs d'aucun secours pour qui cherche à penser cette dernière : il échappe lui-même aux repères habituels du langage et du discours logique. C'est ce que constate Paul Chamberland lorsqu'il commente la tension entre l'essai et le poème dans sa pratique d'écriture, puis reprend l'énoncé de Philippe Lacoue-Labarthe pour faire cette proposition : « La poésie comme expérience se porte à la limite de la pensée en exercice en tant qu'elle prend le risque de se livrer à l'impossible. La poésie comme expérience du penser consiste dans l'*inquiètement* de tout le langage : elle conteste, en leur enchaînement discursif assuré, les représentations et les concepts⁶⁹. » C'est bien à la limite de la pensée que nous mène la poésie comme expérience, là où l'existence nous met hors de nous, nous place devant une grande béance face à laquelle seule la langue inquiète du poème arrive à se maintenir.

L'expérience, telle qu'elle est ici définie, me paraît constituer une part importante, sinon centrale, dans tout travail de création. En allant sans trêve à la limite du pensable, elle permet la rencontre des trouées du réel, que dissimulent trop souvent les œillères de l'habitude. Paul Chamberland complète sa proposition par cette dernière formule : « La poésie comme expérience se veut immédiate *épreuve du réel*⁷⁰ ». J'entends dans cette expression à la fois le

⁶⁸ Danny Plourde, *Vers quelque : sommes nombreux à être seul*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 2004.

⁶⁹ Paul Chamberland, « À la limite de la pensée, la poésie », In *La poésie comme expérience*, sous la dir. de Claude Lévesque, Montréal, Éditions Hurtubise, 2009, p. 101. L'auteur souligne.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 102. L'auteur souligne.

sens de la traversée d'un danger chez Lacoue-Labarthe et le cri du cœur du créateur qui avance à tâtons dans le réel, réalisant à quel point cette entreprise peut être... éprouvante.

Faire l'épreuve du réel. Quand on commence à douter du ronronnement de sa vie quotidienne, « quand on se heurte à l'écorce des arbres, à la pierre morte, parce qu'on sait qu'il y a quelque chose derrière⁷¹ », cette épreuve se fait sentir. Et quand ensuite on travaille à l'ouverture, qu'on n'écoute plus que distraitement les plaintes de la volonté pour faire place au consentement dans l'écriture, et qu'on cherche l'équilibre d'une voix qui n'est pas entièrement nôtre, de nouveau cette épreuve se fait sentir. Elle peut parfois être douloureuse, parfois lumineuse, mais elle est peut-être ce qui donne au poème sa qualité de pure possibilité. Lorsqu'il utilise cette expression, Paul Chamberland révèle ce qui, au fond, anime la poésie comme expérience. « Ce que j'ai appelé "l'inquiètement" de tout le langage qu'est la poésie comme expérience tend à "brûler" toutes représentations de réalités. C'est en cela qu'elle est épreuve du réel : elle se sait confrontée à l'ultime impossibilité d'un accomplissement, auquel elle ne cesse pourtant d'aspirer⁷². » Une infinie et irrépressible avancée vers l'impossible : voilà le mouvement que l'on retrouve en son cœur.

Cet impossible, alors, cette limite vers laquelle se porte la poésie comme expérience, quelle est-elle? Il y a probablement autant de manières de l'aborder que d'écrivains et d'artistes pour le faire. Chez Chamberland, l'impossible relève d'une utopie souhaitée : « une entière équivalence, ou coïncidence, entre le langage et le réel. [...] L'utopie du poème absolu. C'est-à-dire l'impossible... dont on ne fait pas son deuil puisqu'il maintient l'ouverture des possibles les plus lointains ou les plus risqués⁷³ ». On ne sent aucune amertume chez le poète lorsqu'il évoque cette coïncidence inatteignable : si la poésie comme expérience est tendue vers cette impossible équivalence, elle ne s'y épuise pas, mais en fait un passage nécessaire à l'avènement d'innombrables possibilités.

⁷¹ André Belleau, « Suite urbaine », *Liberté*, vol. 1, no 6, 1959, p. 402.

⁷² Paul Chamberland, « À la limite de la pensée, la poésie », In *La poésie comme expérience*, *op. cit.*, p. 102.

⁷³ *Ibid.*, p. 99.

L'avancée vers l'impossible est une aspiration que j'ai découverte dans ma propre pratique, dans ce que j'appellerais maintenant l'expérience qui m'emporte. Mais pour moi, l'impossible a toujours été tout simplement cette part du monde qui m'échappe et que je dois accepter comme telle pour arriver à écrire franchement. Les poèmes de *Jours blancs* évoquent parfois directement cette échappée par l'image de la « brûlure », ou celle du « blanc ». Ce n'est qu'au moment de les organiser en quatre suites qu'en est ressorti clairement le thème de la disparition — et plus précisément de la mort, toujours présente sans être explicitement nommée. Il me semble à présent que cette dernière est intimement liée à l'inquiétude qui me mène à l'écriture, cette espèce de panique de la présence au monde que provoque le malaise du quotidien.

Il m'est parfaitement impossible de connaître la mort, et en cela elle est l'une des plus fortes incarnations de ce qui m'échappe en tant qu'être vivant. Elle n'est pourtant ni détachée du monde, ni de moi-même. Comme le souligne Lévinas dans un de ses derniers cours : « Ma relation avec ma mort est non-savoir sur le mourir même — non-savoir qui n'est cependant pas absence de relation⁷⁴. » Ce n'est ainsi pas tant la mort que la relation que j'entretiens avec elle en tant que forme possible de l'impossible qu'il m'aura été donné, indirectement, d'explorer par l'écriture. Investir la vie quotidienne et la remettre en question, c'est aussi s'ouvrir au danger de l'impossible que représente la fin de cette vie, cet unimaginable et inévitable arrêt du récit des jours. Cette fin est nécessaire : la vie, comme on le sait, n'existe pas sans la mort, qu'elle porte dès son avènement. « La mort, écrit Lévinas, est une possibilité absolument certaine; elle est la possibilité qui rend possible toute possibilité⁷⁵. » Ainsi comprise, la mort devient la condition de tout art, tout poème. Mais on pourrait aussi bien dire la même chose de la vie. Ce sont là les deux faces de l'énigme de la présence.

Est-ce bien cela, le secret de l'expérience, que j'entrevois sur ce chemin où elle m'emmène? Qu'elle est sans cesse tendue vers sa fin, vers cette lumière absolument blanche où disparaît la conscience? Si c'est le cas, peut-être me faut-il répondre de cette seule possibilité absolument certaine, et poursuivre, à son exemple, le travail de l'ouverture des

⁷⁴ Emmanuel Lévinas, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Éditions Grasset, 1993, p. 28.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 59.

possibles. Me porter à l'écoute de ce « grondement/de la chute infinie dans la mort⁷⁶ », bruit de fond de la mélodie de la vie qui passe. Qui sait ce que je pourrai entendre? Mon oreille elle-même ne cessera de changer, jusqu'à la fin. « Déplacement, avancée, transformation; notre existence participe d'incessantes métamorphoses, écrit Hélène Dorion. Nous advenons à travers ce qui nous défait, et nous sommes transformés par cela même qui nous brûle⁷⁷. » Voilà ce qu'offre la brûlure de l'impossible : la chance de s'engager, pour un temps, sur les sentiers incertains du possible.

⁷⁶ Cesare Pavese, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁷ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Éditions Leméac, 2003, p. 16.

Ouvre les yeux.

Chaque jour il faudra recommencer, tu auras besoin de points de repères, tu chermeras des mains tendues dans le réel. Ce sera un rêve, une pensée, un baiser, mais aussi ce café, cette fenêtre, ce livre, ce disque.

Everything in its right place, chante Thom Yorke, puis sa voix se dédouble, se transforme, bientôt on ne la reconnaît plus. Quand elle disparaît tout à fait tu n'écoutes plus que tes propres battements, et la poussière qui s'accumule sur l'aiguille quand le disque tourne à vide.

Tout est à sa place.

Tout est à connaître ici, et tout est à oublier.

Sans cesse, sans cesse.

BIBLIOGRAPHIE

Essais et ouvrages de référence

- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1943, 180 p.
- Bégout, Bruce. *La découverte du quotidien*. Paris: Éditions Allia, 2005, 592 p.
- Belleau, André. « Suite urbaine ». *Liberté*, vol. 1, no 6, 1959, p. 402-410.
- Brault, Jacques. *Au fond du jardin : Accompagnements*. Saint-Hippolyte: Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996, 140 p.
- . *Chemin faisant*. Montréal: Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1995, 202 p.
- Chamberland, Paul. « À la limite de la pensée, la poésie ». In *La poésie comme expérience*, sous la dir. de Claude Lévesque, Montréal: Éditions Hurtubise, 2009, p. 95-104.
- Dorion, Hélène. *Sous l'arche du temps*. Montréal: Éditions Leméac, 2003, 85 p.
- Juarroz, Roberto. *Fidélité à l'éclair*. Paris: Éditions Lettres vives, coll. « Terre de poésie », 2001, 73 p.
- . *Poésie et réalité*. Paris: Éditions Lettres vives, coll. « Terre de poésie », 1987, 55 p.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Détroits », 1997, 167 p.
- Lapierre, René. *L'atelier vide*. Montréal: Éditions Les Herbes rouges, 2003, 149 p.
- . *Figures de l'abandon*. Montréal: Éditions Les Herbes rouges, 2002, 97 p.
- Lévinas, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris: Éditions Vrin, 1998, 173 p.
- . *Dieu, la mort et le temps*. Paris: Éditions Grasset, 1993, 282 p.
- Marcotte, Gilles. *Le lecteur de poèmes*. Montréal: Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2000, 210 p.
- Meschonnic, Henri. *Célébration de la poésie*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2006, 317 p.
- . *Pour la poétique I*. Paris: Éditions Gallimard, coll. « Le chemin », 1970, 178 p.

- Picoche, Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du français*. Paris: Éditions Le Robert, coll. « Les usuels », 2008, 781 p.
- Vadeboncoeur, Pierre. *Essais sur la croyance et l'incroyance*. Saint-Laurent: Éditions Bellarmin, 2005, 165 p.
- Warren, Louise. *Bleu de Delft : Archives de solitude*. Montréal: Éditions Typo, 2006, 128 p.
- Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Éditions Plon, 2004, 209 p.

Œuvres

- Aragon, Louis. *Le mentir-vrai*. Paris: Éditions Gallimard, 1997, 543 p.
- Bataille, Georges. *L'impossible*. Paris: Éditions de Minuit, 1993, 188 p.
- Beaulieu, Michel. *Indicatif présent et autres poèmes*. Saint-Hippolyte: Éditions du Noroît, 1993, 120 p.
- Brault, Jacques. *Poèmes*. Montréal: Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2000, 402 p.
- Dickinson, Emily. *Quatrains et autres poèmes brefs. Traduction et présentation de Claire Malroux*. Paris: Éditions Gallimard, édition bilingue, 2000, 288 p.
- Ducharme, Réjean. *Le nez qui voque*. Paris: Éditions Gallimard, 1993, 333 p.
- Lafontaine, Patrick. *L'ambition du vide*. Saint-Hippolyte: Éditions du Noroît, 1997, 66 p.
- Pavese, Cesare. *Poésies II. La mort viendra et elle aura tes yeux suivi de Poésies variées*. Paris: Éditions Gallimard, coll. « Poésie du monde entier », édition bilingue, 1969, 223 p.
- Perec, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1989, 121 p.
- Pessoa, Fernando. *Le livre de l'intranquillité*. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 1999, 610 p.
- Plourde, Danny. *Vers quelque : sommes nombreux à être seul*. Montréal: Éditions de L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2004, 91 p.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Paris: Éditions Gallimard, 1999, 238 p.
- Reeves, Hubert. *Je n'aurai pas le temps : mémoires*. Paris: Éditions du Seuil, 2008, 337 p.

Œuvres musicales

Mount Eerie, Julie Doiron & Fred Squire. *Lost Wisdom*. Anacortes: P.W. Elverum & Sun, 2008. Disque 45 t.p.m.

Radiohead. *Kid A*. Hollywood: Capitol records, 2008. Disque 33 ½ t.p.m.