

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UN PEU D' APOCALYPSE DANS LA VOIX

SUIVI DE

À LA RECHERCHE D'UNE PRÉSENCE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JONATHAN LAFLEUR

Avril 2013

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

Merci à Denise, ma directrice, pour tes lectures soutenues, ta présence et tes encouragements.

Merci à mes lecteurs Maxime Raymond Bock, Pierre-Philippe Gouin et Jonathan Lamy pour vos conseils précieux.

Merci à Lys-Ange Leblanc de perdre contre moi à Seven Wonders, de mettre de la peinture et de la performance dans ma vie, et de me faire sourire.

Merci à Pierre Demers et Claude Bouchard pour votre amitié, mes vacances revigorantes chez vous au Saguenay et notre grande complicité dans la poésie et ailleurs.

Merci à ma famille, Louis, Caro, Raphaëlle, Maude, Papa et Maman, pour votre soutien, vos encouragements et votre amour inconditionnel.

Merci à Étienne D., sans toi je n'y serais jamais arrivé.

Merci à tous ceux qui ont mis la poésie sur ma route.

Un merci tout spécial à Catherine Cormier-Larose, ma meilleure amie, pour ton appui indéfectible, pour nos projets qui me rappellent sans cesse qu'il faut sortir la poésie et l'amener où l'on ne l'attend pas, pour les petites et les grosses « brosses » aussi. Merci d'être ma première et plus fidèle lectrice.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
UN PEU D'APOCALYPSE DANS LA VOIX	1
Je connais mieux l'asphyxie que moi-même	3
Siège.....	19
Mon nom est sur chaque croix	43
Je ne me tais plus	65
À LA RECHERCHE D'UNE PRÉSENCE	80
INTRODUCTION	81
CHAPITRE 1	83
Intervalle vers un monde fabuleux.....	84
Horizon interne et horizon externe.....	85
Du magnétisme et de l'inachèvement	86
CHAPITRE 2	88
Le poète médiateur.....	89
L'indicible.....	91
CHAPITRE 3	94
L'entre.....	95
L'appel	99
CHAPITRE 4	102
Une physique de la parole.....	102
Le mot total	104
La circonstance	106

CONCLUSION..... 109

BIBLIOGRAPHIE..... 111

RÉSUMÉ

La première partie de ce mémoire consiste en quatre suites de poèmes en prose, de longueurs variées. Ce recueil, dans lequel prédomine une thématique guerrière, met en scène la progression d'un sujet («je»), de sa déroute à son affranchissement. La première suite le montre en lutte contre un monde qui s'écroule autour de lui après une rupture amoureuse. Dans la deuxième, écrite durant le conflit étudiant du printemps 2012, le sujet est assiégé, en proie à l'«inespoir». La troisième, qui constitue le cœur du recueil, fait état d'un rapport problématique entretenu depuis toujours avec la date de sa naissance (jour de l'Armistice), qui amène le sujet à se confronter à ses ancêtres. La dernière suite marque un ressaisissement, le sujet entrant dans une relation consentie et assumée avec le territoire américain et son identité.

La seconde partie de ce mémoire est un essai qui pose la question du rapport entre poème et poésie à partir de l'expérience poétique. Le poème, qui transforme le réel, en fait une représentation que l'acte de lecture actualise comme expérience. Appelé par l'horizon de la poésie, le poète aménage un espace entre les mots afin de pouvoir évoquer ce que ceux-ci peinent à exprimer. En s'appuyant sur ce que Michel Collot, après Maurice Merleau-Ponty, définit comme la structure d'horizon, le rapport du poème à la poésie y est abordé à travers les notions de réel, d'indicible, d'inspiration, de langage, et de circonstance. Cet essai expose comment, grâce à une physique de la parole qui permet de recharger de sensorialité le langage, le poème arrive à ouvrir un espace où l'on ressent la poésie non comme un effet de langage, mais comme une véritable présence.

Mots-Clés : poème/poésie, expérience, horizon, réel, indicible, entre

UN PEU D'APOCALYPSE DANS LA VOIX

Désarmé, je suis allé chercher ma vie presque morte dans la gueule de bêtes hideuses. Je lui ai soufflé de l'air chaud dans les poumons, j'ai séché ses rivières de sang, dessillé ses yeux. Elle ne guérira jamais plus, mais lentement elle réapprend la symétrie des pas, ouvre et referme ses articulations, gratte l'épaisse moisissure de sa langue ankylosée.

Claude Fournier, *Le ciel fermé*

JE CONNAIS MIEUX L'ASPHYXIE QUE MOI-MÊME

Le matin est venu poser son œil à ta fenêtre juste avant qu'on exulte. Je me suis abrié avec ton corps. On s'est endormis en chien de fusil. On s'est réveillés sans nos gilets pare-balles.

On veut cracher vers le ciel sans que ça nous retombe dessus. On sait l'humiliation de vivre pour rien. On fait l'amour sans y penser pour chasser l'indélogeable.

On tire à la carabine, au slingshot, à bout de bras, peu importe où ça tombe, on ne veut pas voir la chute. Certains disent de nous: « ce sont des balles perdues ». On ne répond pas.

Tu dormais dans la cendre. J'ai étendu le carnaval de mon corps auprès de ton désastre. Je t'ai fait l'amour. Pour te libérer de cette tache tenace.

Ton cœur n'a pas explosé. Il est dans ce coffre-mort. La clef a été jetée aux chiens. J'ai voulu y aller. Tu m'as retenu. Tu avais peur. Tu disais « ça grogne ».

Le linge s'accumule dans le tiroir où je dors. Cohen chante *Chelsea hotel* en boucle. On n'a plus rien pour faire mentir l'automne. Tu ne portes plus mon chandail, pourtant il sent encore.

On ne regarde plus de films d'amour. Je fume des cigarettes sur le balcon. Les feuilles tombent. Avant, elles nous abritaient du regard des voisins lorsqu'on s'envoyait en l'air sur ton divan.

J'ai trouvé des os, un restant de rêve et ma brosse à dents dans le sac en plastique que tu as laissé devant ma porte. Je n'ai pas réussi à tout ranger.

Ce soir, des nains jouent au soccer dans mon ventre. Depuis ton départ, j'écoute le chant des bombes dans les haut-parleurs de mon ordinateur.

Je chiale comme une poupée qui crie maman. J'étreins coussins et couverture dans la chaleur épaisse de l'été des Indiens.

Je connais mieux l'asphyxie que moi-même. Je halète dans le filet d'air cendré des hiers que je fuis. Que je porte jusqu'à m'holocauster.

Je sens encore ton souffle asthmatique contre ma peau. Nous étions fœtaux dans le ventre de ta couverture. Expulsé à nouveau dans le quotidien de l'amour à petite dose, je cherche l'étreinte.

Depuis que tu n'es plus là, j'habite chez une blessure. J'apprivoise un vide. J'attends un poème.

Je fume pour oublier qu'on n'oublie pas. Jusqu'à m'asphyxier. Et quand je perds la voix, ça se met à parler.

Mes mots reviennent jusqu'à la brisure et s'y couchent. Ils sont bien dans la tranchée du poème. Comme si la nuit pouvait cesser. J'irai bientôt à la guerre avec ma voix.

SIÈGE

J'apprends à lire entre les chirurgies. J'écoute de grands bruits sourds. Une plainte d'outils, un cancer d'organes, une idée volcanique; je suis une parole crue au bord des désastres. Je suis le souffle au corps nombreux. Mes cris s'abattent sur de muets murs. J'ai le corps rouge, on m'a dit que j'étais une plaie. Je gangrène. Je résiste à l'apoplexie. On me retirera tout, je ne me tairai pas.

Je croyais mon mutisme. Il me taisait en souriant. « Tout va bien aller, it's fine. » Je l'ai cru le plus longtemps possible. Les pages sont demeurées d'un blanc immaculé. J'étais sauf. Puis l'Espoir est revenu sur la pointe des pieds. Gorge, tête, estomac, foie, rein, jambes, épaule; il s'est infiltré. Me revoilà avec mes mots insuffisants. Ma parole tremblante. Mes insomnies.

Je ne mange plus pour éviter de grandir. Je me lave trois fois par jour et je sens encore. Je me couche l'après-midi pour que l'année finisse. J'évite l'imaginaire par peur des représailles. Je bois pour l'anesthésie. Je reste chez moi le plus possible.

Je passe le balai. La vadrouille. Je lave les murs. Je fais la vaisselle. Je fais une brassée de sous-vêtements. J'époussète systématiquement. Je nettoie les vitres. Les miroirs. Le frigo. Je refais la vaisselle au cas. Je frotte les chaises. Le carrelage à la brosse à dents. Je récure tout sur mon passage.

Je trouve ça encore sale. Je ne comprends pas ce que j'ai oublié. Je recommence.

Je suis fils de milliers d'années de rixe. Le temps est sur repeat. Je regarde Inespoir jouer à la marelle. Il ne ramasse jamais rien.

Je recueille toutes les larmes que j'arrive à verser. Mes millilitres d'humanité. J'écris des poèmes avec. Ils sèchent et disparaissent.

On m'a emmuré en bouchant les fenêtres de mon appartement. Je tente de faire des soleils avec mes luminaires. Il fait froid. Inespoir me suit comme un chien de poche. Une caisse de douze me regarde fixement. Il n'est même pas huit heures.

Je tourne en rond dans ma tête et dans l'appartement. Je n'ai plus d'idée, juste des opinions.
Je suis un manège dans une foire cheap. Inespoir rit comme un fou en brandissant un balai
sur son cheval qui monte et descend. Je suis Sancho Panza. Je commence à m'y faire.

Elles ont la gorge serrée par le mot abnégation. Le corps prêt à l'éboulement. J'ai les doigts trempés. Douze madeleines ont trouvé refuge chez moi. Elles ont retiré leur masque et leur attirail de guérilléros. Elles dorment maintenant aux quatre coins de mon cœur.

J'ai construit ma prison sur mesure. Un lit, un carnet, une plume et de la bière. Amnistie internationale me fait acheminer des lettres. Inespoir les détruit avant que je puisse les lire. Je ne m'évade pas. Je rêve que je suis un martyr. Ma doudou est un drapeau du Che.

Effritement est le seul mot dont je me souviens.

Effritement

Effritement

Effritement

On pose des rideaux partout en ville. On n'arrive pas encore à voiler mon cœur. Je marche sur place en suivant la cadence. Garde-à-vous. Je suis la petite fille aux allumettes.

Je me réveille en cuillère avec Inespoir. J'essaie de me lever, mais il se colle contre moi. Sa chaleur me rassure. On fait la grasse matinée jusqu'en fin d'après-midi.

Assiégé. Je garde mon calme. Je fredonne *Le partisan* en écho avec Cohen. Sa voix déchirée comme la peau de mes frères. Des lambeaux dans la gueule du loup.

L'image d'un feu. Je la regarde. Je dompte mes désirs. Des incendies sur YouTube pour m'endormir. Rêver de faire flamber la ville. Rêver de grands feux de peine et de misère. Rêver des cendres d'où naissent les forêts. Rêver pyromane. Se réveiller dans le froid de l'hiver.

Une odeur de gaz et de vieux freins usés se mêle à ma sueur. Je fais des barricades autour d'un mètre carré de plancher. Assis en Indien, j'organise les débris. De vieux mégots fumés jusqu'au filtre. De la mauvaise herbe. Des bouchons de bière. Un stylo. Du poil de chien. Un vieux tube d'acrylique tordu. Une épingle à pain. Un lacet rouge. Des ongles d'orteils. J'érige mes remparts. Mais j'entends encore les cris et le chant des hélicos.

Je voudrais mettre d'autres vingt-cinq cennes dans le parcomètre de mon cœur, mais j'ai beau chercher je suis cassé jusqu'à la fin de l'hiver. Je découpe les sourires dans les magazines puis je me les colle avec du tape. Ç'a l'air fake, mais c'est mieux que rien. J'aimerais que tu viennes dormir dans mes bras ce soir. Je vais laisser ta clef à sa place habituelle, juste au cas.

J'ai posé des poèmes partout. J'attends la détonation sous trois couvertures. Rien. Je dois revoir la mécanique. Repenser la séquence de l'horlogerie du chaos. Trouver l'apocalypse.

Je garde les poings fermés dans mes poches. Je garde le silence en serrant les dents. Je résiste. J'ai trois caisses de cocktail Molotov sous mon lit. J'attends.

Tu es en grande discussion avec Inespoir. Je feins de dormir. Il vous est impossible de cohabiter chez moi. Tu réponds à ces plaintes en fredonnant. Ça le fait blêmir. Il sort en claquant la porte. Tu t'allonges près de moi. À mon réveil, il est couché entre nous avec ses yeux de chien battu.

Je vais marcher avec Inespoir. Mes mots ne savent rien des choses et des hommes qui jonchent le sol. La ville est un cimetière et ses pleureuses. Ma voix est une torpeur. Une sauvagerie de sons chahute. Je plante des mots dans l'aride.

Je lui ai crié de partir. Je lui ai fait entendre ma rage en prose. Inespoir a feint la surdité. J'ai prosé plus fort. Je lui ai ouvert la porte à coup de hache en mettant ma face de Jack Nicholson dans la faille. Il a ri.

Je suis sorti marcher. J'ai pleuré. Ça goûtait la mer. J'ai eu soif d'horizon.

Quand je suis revenu, il était parti.

*Je lis le monde en regardant grouiller la terre. Je parle aux tiges qui émergent de l'asphalte.
Je fais une autre saison de tous les hivers. Un ver a grimpé vers mon cœur pour en altérer la
pulsation. Je vibre à la vitesse d'une germination. Je suis presque invisible, mais nous
sommes des milliers.*

Je lis la détresse pour m'en absoudre. Je connais tous les synonymes du mot délivrance. Je regarde de vieilles racines en reculant vers l'horizon. Il y a des chiens morts sur la route. Des doigts, des bras, des dents, des yeux. Je n'ose pas me retourner vers le jour. Je regarde vers la mort pour assurer mon exil. Lorsque je ne verrai plus l'agonie, je me retournerai pour que tu restes. Définitivement. Et j'échangerai mes armes contre des poèmes.

MON NOM EST SUR CHAQUE CROIX

On est des survivants.

Des survivants? dit-elle.

Oui.

Pour l'amour de dieu qu'est-ce que tu racontes? On n'est pas des survivants. On est des morts vivants dans un film d'horreur.

Corman Mc Carthy, *La route*

C'est en novembre que je suis né. Il faisait bataille. C'était le jour du Souvenir, mais moi j'ai tout oublié. Qu'une fleur en plastique pour me raconter. Tous mes soldats furent perdus à Vimy. Il ne restait rien de moi lorsqu'on célébra l'Armistice.

Je suis né, petit soldat de rien, le truck chargé d'organes mutilés. Pièces d'un puzzle sans contours. Bras, mains, jambes, des milliers de restes pour faire un corps à peu près. Je suis né sans chialer comme une poupée qui ne sait pas crier maman. Je suis né chair à canon sans savoir la désertion. J'ai appris la mutinerie, le corps déjà défait.

Dans mon enfance, on avait tous des fusils. On jouait à la guerre et on avait douze vies. À Mario Bros., on en avait trois, avec un peu d'argent on en gagnait d'autres. Si j'étais riche, j'en achèterais une pour naître un autre jour.

Ils ont infecté le seul lieu qu'il me restait. Je préfère maintenant dormir sur le champ de bataille, là où les cœurs dansent au son des mitraillettes. Dans la nuit de Vimy, les insectes me boivent. Je me réveille anémique, sans le moindre sanglot, guerrier en armure, l'édredon perdu au combat.

Novembre c'est octobre en plus noir. Mes yeux sont hypnotisés par cet imperméable taché de souvenirs. Une guerre innommable. Je sais que mon nom est sur chaque croix. Novembre rejoue le grand théâtre de la mort et du regret partout où il subsiste un peu de lumière. Je n'irai pas. Mes armes ont épuisé leurs munitions. Il n'y a plus rien pour étouffer le vacarme de mon cœur qui bat trop fort. Je reste ici. Je ferme les volets et monte le thermostat. J'hibernerai bien, mais je suis de race d'homme.

J'ai la voix éteinte des rêves d'incendies. M'immoler. M'assainir d'un flashack de doigts
tremblant sur une carabine dans la Régina. M'épurer de l'image des Juifs montant dans les
trains, des corps mutilés de Juno Beach, des champs de croix, de mes anniversaires assis dans
les grandes messes de l'Armistice. Je mets du ruban gommé sur cette anthologie qui craque
de tous bords tous côtés. Je la jette au caveau avec mes organes amputés. Je verrouille avec
soin et jette la clef. Il paraît que mes os seront un jour bicentennaires.

Mes chants d'anniversaire se perdent dans le souffle des cornemuses. Je ne suis pas le soldat tombé. Pourtant, j'ai mal à mes Juifs, à mes Tchétchènes, à mes Bosniaques et à mes ancêtres dans les champs de la mort en Normandie ou à Vimy. Je voudrais qu'on me chante, une fois seulement, loin du mugissement des tombeaux. Si j'avais été là, Berlin serait tombé en un jour. J'aurais passé les Juifs sous ma manche. J'aurais conscrit mes bêtes sauvages. J'aurais mis mes bombes partout.

Comment se laver de trois-mille-cinq-cent-quatre-vingt-dix-huit fois la mort? Était-ce fair enough pour la crête de Vimy? Dans la tranchée Régina, le souffle court, des ordres en anglais. J'aurais bien voulu backer up. Orders are orders. J'ai lancé mes hommes et mes chiens vers la mort et moi j'ai survécu.

J'ai toujours ramassé des cailloux. Ça me fait une veste pare-balles. J'avance difficilement. Si je quitte ma tranchée, j'en laisserai tomber quelques-uns pour tracer mon chemin. Pas pour y revenir. Pour qu'on me retrouve.

Comme un soldat qu'on aurait tiré à l'aine, je suis étendu entre deux fronts. Il y a moi de chaque côté qui veut ma fin et ma délivrance. Entre les rocs et les barbelés, mes frères reposent, morts ou infirmes, tout près. Je voudrais me relever. Brancardier! Personne ne vient. À gauche le feu brûlant de mes amours perdus et à droite celui de mon ennui. Ce soir, je dors sous les étoiles et si je me réveille demain j'appellerai la trêve.

Toute parole est empreinte du passé. Mai devant, novembre derrière; je ne vais jamais au cimetière. J'ai peur de mes racines. Elles pourraient souder mes os à ceux de mes ancêtres, chevaliers de pacotille, jamais revenus de croisade. Si j'y allais, je ne reviendrais pas. J'évite les albums. J'ai si peur d'y lire des remontrances dans les yeux de mes aïeux. J'évite les miroirs. Toutes les horloges sont arrêtées à onze heures onze. Novembre est triste. Je ne me le pardonne pas.

J'ai le corps d'une chirurgie ratée. Obsolète comme une mine endormie en Normandie. Je suis né mécanique défaillante. J'ai appris à me conduire en fredonnant *Go your own way* de Fleetwood Mac. En route vers l'accident.

En jouant du tambour sur mon ventre squelettique, je romps avec la symétrie d'un hier où les pas donnaient la cadence aux meurtres. Ça résonne à faire vomir mes Juifs. Je danse avec un possible plus jamais. Les morts sont bien là où ils sont.

J'ai dans la voix des fragments d'os. J'ai beau cracher ça me reste ou ça m'avale. Mon presque corps vocifère des poèmes pour s'arracher au sort d'être né pour la maladie et l'accident. Les jours se ressemblent. Je suis le condamné à peu. Même l'hystérie se fait discrète.

Mes pères aujourd'hui ne sont que souvenirs. J'en ai assez de Vimy ou du grand débarquement de Juno Beach. Bras et jambes tordus, rompus. Mains souillées d'avoir vu trop souvent mourir pour vivre en paix. Je ne me ferais pas Harakiri avec ma baïonnette. Et pourtant le poids. Cette charge de cadavres. Je l'offre aux vers. On y verra bientôt émerger le coquelicot. Je recense un à un mes os, ils sont toujours en place.

J'ai grandi avec un gun chargé dans la bouche. Les coups qu'on mange en silence ne s'avalent pas. Quand j'essaie ça fait mal. La machine à écrire dans mon plexus déraille. Ça m'a coûté ce qu'il reste de chair entre mes os et ma peau. Les coups mangés dorment entre mes cordes vocales. Faut que j'en cale une de temps en temps pour qu'ils ne se réveillent pas. Quand ça arrive, je pleure avec un peu d'apocalypse dans la voix.

Je gaze mes ancêtres. Je ne suis plus un homme. Qu'un survivant. Je n'ai plus rien à dire sur la bête, grande gueule ouverte, qui a assiégé mon cœur. Me voici prêt à m'offrir le buffet de ces os pillés à mes aïeux.

Amnésie.

Bientôt, je naîtrai beaucoup. J'écrirai. Des possibles comme des vêtements qu'on se dessinerait sur la peau.

Je carbure aux assassinats, aux mutineries et aux incendies. J'enterre les remords au plus profond. Je vais vers l'inouï et l'insensé comme un enfant perdu dans un Wal-Mart. Je prends. J'use. Je jette. À quoi bon garder quoi que ce soit? Héritage est un mot passé date.

J'ai pénétré dans le cimetière par un trou dans le barbelé. Il faut accepter d'être écorché vif pour entrer ici incognito. Il fallait y venir une fois. Peut-être est-ce ici que *les oiseaux parlent au passé*. On ne les entend pas beaucoup. On dirait un parc où on aurait changé les enfants en pierres. Il y a des monolithes partout. Mon préféré est l'antenne du Mont-Royal. Je préfère la connexion des cellulaires à celle avec des restants de cellules mortes. Il y a trop de croix, de monuments commémoratifs, de petites plaques au sol sali de terre et de feuilles. Octobre prépare les morts à disparaître sous la neige. Seuls les vivants renaîtront au printemps.

J'ai le corps long. J'ai le corps d'os multipliés à tenir dans si peu. J'aurai bientôt le corps que j'appelle. Demain j'irai carnivore. Je ferai l'amour à Auschwitz ou à Hiroshima et je naîtrai beaucoup. Ça sera une histoire de monstre de me regarder.

JE NE ME TAIS PLUS

Toute naissance est de cris et de sang. Mon Amérique aussi. Je ne serai jamais un de ses enfants, je les ai tués au canon et à la winchester. Hommes, femmes et enfants, comme des chiens. Ils voulaient demeurer sauvages, je les ai ramenés à la cendre d'où naissent les forêts.

À quoi bon offrir des terres à ceux qui veulent leur appartenir? À quoi bon donner le progrès à ceux qui n'en ont pas besoin? À quoi bon donner un dieu à ceux qui en ont plusieurs? Je suis de plus en plus souillé à force de continuer à me taire. Je suis un visage pâle. J'ai pris ma terre dans un bain de sang. Pas le mien.

Tout massacre se justifie. On les a sortis de leurs rites païens pour leur offrir nos saints. Le Mexique de Montezuma c'était l'Irak de Saddam. Les Teules sont venus pour détrôner le tyran. God bless us. Des centaines de milliers de morts. La solution pour éviter à ces sauvages le grand châtement de l'autre monde. Dieu était de notre bord.

Petit chiffon infesté de variole. Huit cent-mille morts. Hiroshima et Nagasaki réussirent à peine à en faire la moitié. La petite vérole c'est la version bêta des chambres à gaz d'Auschwitz-Birkenau. La H1N1 c'est de la bière cheap.

Si la forêt amazonienne est si dense, c'est qu'elle s'érige sur des cadavres par millions. Atahualpa. J'entends la plainte de vieilles âmes incas. Pizarro affamé d'or. Il y a des choses qui ne changent pas. Un beau massacre sans gaz. Je repense aux Juifs dans les camps. Génocide n'est pas qu'un mot rwandais ou allemand. Je me demande quand on élèvera un monument à Adolph comme celui pour Francisco à Lima, pour Hernan à Mexico.

Mon grand-père est arrêteur de sang. Je pense à lui quand je saigne. Ça arrête de couler. Je voudrais envoyer mon grand-père aux Juifs et aux Indiens. Tester son don à grande échelle.

Je suis d'un pays où les héros sont fous. Riel qui se prenait pour le messie. Nelligan interné à vie à Louis-H. La première intifada d'un Papineau à la tête d'un peuple bredouillant. Chacun a connu le même sort. Je suis d'un peuple qui aime à sombrer dans l'abîme du Rêve.

Je suis un peu Anishinaabe. Algonquin. Outaouais ce n'est pas que le nom de la rivière où j'ai grandi. C'est d'abord celui du peuple d'Obwandiyag. Pontiac. Mes amis Patriotes avez-vous oublié la première rébellion? Je suis autant de Pontiac que de Papineau.

Je suis d'un petit peuple de canailles. *On est canayens ou ben on l'est pas*. Mes empreintes sont plus marquées par Murray que par Colbert. Les méchants de l'histoire ne sont pas toujours ceux qu'on pense. Quinze-cent-trente-quatre ou seize-cent-huit, c'est la femme qu'on met grosse. Je suis d'un peuple né en seize-cent-soixante. Quoi qu'on en dise.

Je suis d'une archéologie de gestes puérils. Je n'en peux plus la sève rancie de lutte fraternelle. Montrez-moi Paris et Nagasaki, montrez-moi Vienne, Moscou et Tombouctou, montrez-moi New York, Bombai et São Paulo, je vous dirai Montréal en étouffant mes sanglots.

Je veux être de chair profonde, sans porter les caps d'acier d'une mythologie de nègre blanc. J'ai les pauvres origines d'un fils de rien. Rien d'extravagant dans mes cimetières. Exilé comme un clochard de bonne famille, je quête une légende originaire. Je désire autre chose comme vêtement que les hardes d'un postcolonisé anticlérical. Qu'on m'absolve de toute géographie et qu'on coule dans mes veines le suc de l'Amérique.

Je suis l'Arizona et le Chiapas au moins autant que Montréal. J'ai baisé la rosée manitobaine et veux marier le Mississippi. Je vais déménager Hochelaga à côté de Brooklyn ou de Coyoacán. Défenestrer ma race. L'hybrider solennellement à toutes les Amériques possibles.

Petite enfance d'Amérique, je ne suis plus conquis, mais le conquérant d'âmes à devenir milliers d'origines. Mes amis sont si nombreux que j'en oublie le nom de leurs pays. Je suis du monde entier quand je descends vers Ste-Catherine.

Je suis franco-américain de souche et je ne me tais plus.

À LA RECHERCHE D'UNE PRÉSENCE

INTRODUCTION

Il ne reste rien aujourd'hui de mes poèmes à Kelly. Les premiers. Ceux qu'on déchire ou qu'on brûle lorsqu'on réalise à treize ans que cette belle fille dans notre classe a préféré le joueur de hockey. Ce n'étaient que des vers avec des rimes boiteuses, mais j'aimerais beaucoup les relire aujourd'hui. Comme beaucoup d'adolescents, ma première approche de la poésie fut ces mots d'amours jetés sur une feuille mobile. Des rimes en *é*, des quatrains et tout ce qu'on croit être poétique quand on a treize, quatorze ou quinze ans. Aujourd'hui, je suis beaucoup plus critique devant ce qui fait qu'un poème relève de la poésie. N'empêche que ces textes maladroits furent mon premier contact avec elle.

À 19 ans, mon amie Isabelle et moi écoutions fébrilement la Nuit de la poésie de 1970 en récitant mot à mot avec Michelle Lalonde son fameux *Speak white*. On vibrait. On partait en voyage avec Raoul Duguay et l'Infonie. *Allô police* de Vanier venait titiller notre côté jeunes révolutionnaires cégépiens. On « tripait » en écoutant un Péloquin délirant. On était sans mot devant Gauvreau. On s'essayait à faire des jeux de mots à la Godin. Isabelle m'a aussi fait découvrir des soirées hebdomadaires avec des auteurs de l'Outaouais dans un bistro de Hull. Les soirées Poésie Liquide animées par Claire Poirier réunissaient des poètes tels que Lise Careau, Sylvie-Maria Fillion, Guy Perreault et Jean Perron. Pendant plusieurs mois, j'ai écouté leurs poèmes, tout en partageant les miens.

C'est en animant des soirées de lecture à Jonquière avec Pierre Demers et Claude Bouchard que j'ai vraiment pris goût à la poésie. Ce sont ces soirées qui m'ont amené à m'inscrire au baccalauréat en études littéraires. À mon arrivée à Montréal, j'ai enchaîné les projets mettant en scène la poésie orale. À mesure que j'écoutais des poèmes, la question que pose cet essai prenait forme : que se passe-t-il lorsqu'on écoute ou qu'on lit un poème?

Qu'est-ce qui me chavire dans la voix de Martine Audet? Pourquoi la scansion de Jean-Marc Desgent me bouleverse-t-elle? Qu'est-ce qui me rend euphorique dans la grandiloquence de Jean-Paul Daoust? Qu'est-ce qui me perturbe dans la verve d'un Mathieu Arsenault ou d'un Jean-Philippe Tremblay? Qu'est-ce qui m'émeut dans l'intensité narrative

de Violaine Forest ou de Rose Éliceiry? Pourquoi la voix brisée de Catherine Cormier-Larose me jette-t-elle par terre? Qu'y a-t-il dans les textes d'Yves Préfontaine ou de Patrice Desbiens pour me faire pleurer? Ou dans ceux de Robbert Fortin ou de Louise Dupré pour que je me sente soudainement si seul? Pourquoi la colère douce d'un Claude Fournier ou la simplicité d'un Jacques Brault me happent-elles autant?

J'ai cherché pendant longtemps à comprendre ce qui se passait. J'ai élaboré de multiples hypothèses. Celles auxquelles j'adhérais le plus naturellement avaient quelque chose de mystique. Comme si la poésie avait pris en moi la place qu'avait laissée l'absence de toute forme de croyance religieuse. Je ne considère pas que la poésie est une religion, mais elle m'invite à une forme de foi en quelque chose qui existe sans qu'on puisse l'expliquer rationnellement. Je l'ai d'ailleurs souvent comparée à la médiation exercée par la prière. On ne prie pas en pensant atteindre Dieu, mais pour s'en approcher.

Que le poème soit lu ou qu'il soit entendu, il nous fait vivre une expérience. Nous ressentons à son contact quelque chose de plus que ce qui se trouve dans les mots. C'est sur cette expérience poétique que porte cet essai. Les questions du poème et de la poésie, qui exigeraient chacune à elle seule l'équivalent de plusieurs thèses, seront abordées afin de mieux comprendre l'expérience singulière qui a lieu lorsqu'on lit ou qu'on écoute un poème. Si j'ai choisi de mettre l'expérience poétique au centre de cet essai, c'est qu'il me semblait que celle-ci était la mieux à même d'éclairer ce que sont poème et poésie.

CHAPITRE 1

L'écriture poétique, loin de se replier sur elle-même, vise constamment un dehors. Mais cet horizon renvoie aussi, très souvent, par le jeu de la métaphore, à l'espace intérieur de la conscience poétique et à l'espace du texte lui-même. De par cette aptitude à métaphoriser les trois pôles de l'expérience poétique, il nous a semblé que l'horizon devait être considéré, non comme un simple thème parmi d'autres, comme une véritable structure¹.

Michel Collot

C'est en lisant ce passage du livre de Michel Collot que les idées présentes dans cet essai se sont consolidées. La métaphore de l'horizon présente l'avantage de maintenir constamment l'argumentation dans une double position. Celle d'une perception tangible, ouverte sur une marge d'indétermination : on voit bien qu'il y a un horizon, mais il ne se dévoile jamais. Ainsi en est-il du poème : « [il] est en quête d'un horizon de sens qu'il ne saurait atteindre : " il se développe entre un passé et un futur et il s'arrache à un espace originel, il est pointé vers un lointain qui ne peut être que pressenti et qui est destiné à demeurer inaccessible² ».

¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, Coll. « écriture », 1989, p. 6.

² *Ibid.*, p. 167. Collot cite Jean Starobinski (Jean Starobinski, « René Char et la définition du poème », *Courrier du Centre International d'études poétiques*, no 66, 1968, p. 13-28).

Intervalle vers un monde fabuleux

S'il ne peut être que pressenti et qu'il est condamné à demeurer inaccessible, ce lointain, vers lequel le poème va, correspond à l'image de l'horizon géographique. Au sens premier du terme, l'horizon est la ligne où la terre (ou la mer) et le ciel semblent se toucher. Or, à mesure que l'on avance vers l'horizon, celui-ci recule. Du haut du mont Royal, je pourrai voir que l'horizon se situe à St-Hilaire. Si je m'y rends, je verrai bien que le ciel n'y touche pas la terre, qu'il a encore reculé, vers Drummondville. En poursuivant ma route dans cette direction, je le trouverai à nouveau déplacé, vers Québec. Chemin faisant, je n'atteindrai jamais l'horizon, mais ce chemin parcouru ne le sera pas en vain. Il composera l'expérience de cette quête. Le pneu de secours que j'aurai installé en plein trafic sur le pont Jacques-Cartier et le vieux hippie auto-stoppeur du Texas que j'aurai fait monter en voiture en sortant de Saint-Hyacinthe auront fait de mon trajet une expérience singulière. Ainsi en va-t-il du poème lorsque, suivant l'horizon de la poésie, il trouve sur son chemin ce qui constitue l'expérience singulière de sa progression vers une forme.

À l'endroit où le ciel touche à la terre, on a l'impression d'« arriver à un monde fabuleux qui permet de franchir les limites de la réalité³ ». Pour défricher un passage menant à ce monde, le poète introduit un intervalle avec l'horizon. Il établit une marque pour mesurer la distance en posant un espace originel (un début, un commencement). Il ne peut y avoir d'horizon sans ce point d'origine qui ouvre la distance où s'écrit le poème. En écrivant, j'aménage un passage entre l'origine et l'horizon. L'expérience poétique advient dans cet espace. J'écris et je lis des poèmes en me déplaçant toujours vers ce point qui recule et qui rend le chemin infini. Écrire en poursuivant sans cesse cet horizon peut être exaspérant, mais lorsqu'on écrit, on conserve la foi d'atteindre ce lointain qui guide notre chemin (voire même d'aller au-delà), comme en témoigne ce passage d'*Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault :

À quoi bon continuer comme ça? Il paraît que lorsqu'on
avance, l'horizon recule. [...] Jeux d'enfance, moi aussi
j'avançais en reculant, et autres saletés de souvenirs. Tu

³ Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 14. Collot cite Stanislas Rodanski (Stanislas Rodanski, *Horizon perdu : [Lettres, rêves poèmes et récits]*, Seyssel, Comp'act, coll. « Moriari », 1987). Il ajoute que « ce n'est qu'une illusion d'optique ».

finiras par tomber fichu horizon. On t'acculera un de ces jours, à quoi, je ne sais pas, mais on te passera dessus⁴.

L'espace de l'intervalle qui semble une ligne droite entre le point d'observation et le point limite de l'horizon est en fait légèrement courbé par la forme sphérique de la terre. L'horizon voile constamment ce qui s'y tient. La poésie joue sans cesse à ce jeu qui consiste à avancer en reculant.

Horizon interne et horizon externe

Ce qui s'échappe dans la distance, c'est la face cachée du visible. On va vers l'horizon pour mettre à notre portée ce qui s'échappe. C'est ce que le poème tente de dire ou, à défaut de pouvoir le dire, de pointer. La poésie investit constamment le paradoxe du visible et de l'invisible :

L'invisible est inscrit dans la texture même du visible, il en est inséparable, comme l'envers de l'endroit, et n'est jamais « appréhensible qu'à travers lui : le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence⁵ ».

Lorsqu'on écrit de la poésie, on tente de faire apparaître l'invisible en décrivant ce qui est visible. Selon Husserl, « toute expérience d'une chose singulière a son horizon interne⁶ »; c'est par induction que nous en arrivons à le percevoir. C'est notre capacité à interpréter ce qui est visible qui nous permet d'en percevoir les côtés non visibles. Lorsque j'écris, j'oriente l'expérience du poème à partir de traces visibles (les mots et le sens qu'ils portent). À l'horizon interne de la chose s'ajoute son horizon externe qui nous rappelle que la chose n'est jamais vue seule, mais toujours à travers un ensemble de choses desquelles elle se

⁴ Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemin*, St-Lambert/ France, Éditions du Noroît/ Table Rase, 1990, p. 15.

⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 34. Collot cite Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 85).

⁶ Edmund Husserl, *Expérience et jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, Paris, PUF, 1970, p. 38.

distingue par l'attention qu'on y porte. L'horizon externe joue tout de même un rôle dans la perception. Il place l'objet de notre attention dans une circonstance qui le détermine⁷. Si l'horizon comme structure de l'expérience correspond si bien au poème, c'est que :

L'horizon organise le paysage en un ensemble cohérent, mais, en même temps, le rend disponible à une infinité d'autres organisations possibles. Il constitue un principe de structuration, mais aussi d'ouverture⁸.

Voilà ce que tente de faire le poème : créer une ouverture à même une organisation textuelle qui poursuit l'horizon de la poésie. En travaillant à la fois à rendre perceptibles les côtés non vus de la chose et à évoquer une circonstance, je le mets en chemin vers l'horizon.

Du magnétisme et de l'inachèvement

Le poète n'arrive jamais à trouver les bons mots pour dire la chose et la circonscrire complètement :

Dans sa traversée du langage, comme dans celle du paysage, il [le poète] subit l'attraction d'un point de fuite, qui le renvoie de mots en mots, sans qu'aucun d'eux coïncide jamais exactement avec ce qu'il voudrait dire, et puisse fixer un terme, autre qu'arbitraire, à sa démarche errante⁹.

Lorsque j'écris, je suis orienté par le magnétisme de ce point de fuite dont parle Collot. C'est cette attraction qui me fait écrire. Ce désir de dire ce que je perçois dans le lointain. L'écriture se trouve en perpétuelle tension entre un vouloir-dire et un dire-l'horizon. Cela permet d'ailleurs au poème de ne jamais devenir un objet fixe. Ce refus à l'immobilité trouve écho chez Fernand Ouellette : « le poème m'apparaît donc comme le langage de la

⁷ Dans *Expérience et jugement*, Husserl indique que « toute chose donnée dans l'expérience n'a pas seulement un horizon interne, mais aussi un horizon externe, ouvert et infini, d'objets co-donnés (donc un horizon au deuxième degré référé à celui du premier degré, l'impliquant) ». *Ibid.*

⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 9.

⁹ Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, op. cit., p. 17.

fulgurance en état d'instantanéité perpétuelle, la cristallisation impossible d'un mouvement qui ne trouve pas de repos, qui ne se ferme pas, bref qui ne revient pas à l'immobile¹⁰ ».

Le poème doit demeurer un objet flexible. Ainsi, il aménagera une place au lecteur pour que celui-ci puisse faire lui-même le chemin de l'intervalle. Par cette flexibilité, le poème est quelque chose de toujours inachevé : par tâtonnement on le fait progresser suivant une démarche errante guidée par le magnétisme de l'horizon, ce « chemin faisant » dirait Brault. L'écriture, dans son processus, ne nous mène donc jamais à un résultat inaltérable. Cet inachèvement est aussi, selon Roberto Juarroz, la qualité qui permet d'ouvrir une brèche et de donner accès à l'expérience :

Le poème, qui apparaît comme une organisation ou une structure ouverte, intentionnellement incomplète, puisqu'elle devra se compléter chez le lecteur ou l'auditeur, s'impose parfaitement à nous comme une présence. Et c'est le poème comme présence qui va au-delà des affirmations et des explications, pour configurer cette efficace plus que logique et non discursive qu'est la poésie¹¹.

S'il arrive à s'imposer comme une présence, c'est que l'expérience poétique a lieu. Ma pratique de l'écriture vise cette présence.

¹⁰ Fernand Ouellette, *Dans le sombre. Suivi de Le poème et le poétique*, Ottawa, Éditions de l'Hexagone, 1967, p. 85.

¹¹ Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, Dijon-Quetigny, Éditions Lettres vives, coll. « Terre de poésie », 1995 [1987], p. 16.

CHAPITRE 2

La poésie crée plus de réalité, ajoute du réel
au réel, elle est réalité¹².

Roberto Juarroz

On dit de ce qui existe que cela est réel. Que le réel soit visible ou invisible, il se présente à nous comme monde. Aux antipodes de l'imaginaire, il est le vrai opposé au faux, ou ce qui existe effectivement. Le réel est objectif, il se rapporte à des lois, nous dit l'*Encyclopædia Universalis* : « la réalité, c'est la structure des choses, l'ensemble des immuables lois qui régissent le monde : la preuve en est que tout jugement spontané de réalité peut être mis en doute, et ne saurait dès lors être validé qu'une fois comparé et rapporté à l'ensemble des lois naturelles¹³ ». Lorsqu'il est visible, le réel peut être observé, par exemple, dans la description d'une fleur où l'on peut distinguer sa tige de ses pétales ou du pistil. De la part d'invisible de la fleur, je peux expliquer le processus de floraison ou l'importance de la fleur dans la pollinisation.

Le réel est avant tout ce qu'on ne peut changer, ce qui heurte nos désirs, ce qu'il faut constater : ainsi quand un malheur survient en notre vie. Le temps est réel en ce que nous ne pouvons revenir en arrière, et faire que ce qui a eu lieu n'ait pas eu lieu. L'espace est réel en ce que je suis, par lui, séparé de ce que j'aime, des lieux où je voudrais vivre. Le réel est donc avant tout ce avec quoi il faut compter, ce que je ne saurais négliger sans me perdre¹⁴.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ Ferdinand Alquié, « RÉALITÉ », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/realite/>>, consulté le 3 février 2012.

¹⁴ *Ibid.*

Le réel est le monde qui se présente à nous avec ses limites. Il impose ses lois et nous sommes conditionnés par lui dans toutes nos expériences. Cependant, à l'instar de Roberto Juarroz, je pense que « l'unique façon de reconnaître la réalité et de la recevoir, d'être réalité, c'est de la créer, en se créant et recréant avec elle¹⁵ ». De cette manière, l'expérience du réel échappe aux lois. Pour traduire l'expérience que j'ai du réel, je dois les dépasser pour y inclure ce qui n'apparaît pas dans leurs déterminismes.

Le poète médiateur

Le poème veut dire le réel et tout ce qui en fait partie, de sa face visible à sa face cachée. En tant que poète, je dois en être l'interprète. Le poète est le médiateur, nous dit Blanchot, il met en rapport le proche et le lointain¹⁶. Le poème veut non seulement dire le soleil dans toute sa réalité cosmique, mais aussi montrer le rapport du sujet au soleil : de la réalité observable à la plus ardente émotion vécue en le regardant se coucher sur la mer d'un pays étranger. Christian Prigent explique comment, par un étrange paradoxe, la langue assure cette médiation.

La langue, certes, repère pour nous le monde. Mais elle nous force aussi à avoir avec lui un rapport médiatisé : elle est ce qui nous sépare du monde, ce qui nous appelle du fond de cette distance et ce qui nomme toujours à la fois le monde et la mise à distance du monde. [...] Ce qu'on appelle poésie n'est sans doute que le mode d'apparition le plus radicalement formalisé de cette expérience ambivalente¹⁷.

Le poète écrit à même une distance que le vecteur du langage lui impose. Le poème transforme la circonstance réelle, la vision du monde inspirée par le réel, en circonstance textuelle, la vision traduite par le langage. Assurant cette médiation, la poésie est « l'instrument dont se servent, pour se rencontrer, les éléments et les hommes, elle exprime et

¹⁵ Roberto Juarroz, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ Maurice Blanchot, *La part du feu*, France, Éditions Gallimard, 2005 [1949], p. 118.

¹⁷ Christian Prigent, *L'incontenable*, Paris, POL, 2004, p. 11.

forme déjà la possibilité de cette rencontre, et cette rencontre est le fond et la vérité de ce qui se rencontre¹⁸ ».

À l'instar de Blanchot, je considère que le désir profond du poème est d'être total, non seulement une photographie du visible, mais une représentation de tout ce qui constitue le réel. Il veut rendre un moment vécu non seulement dans sa complexité visible, mais aussi dans celle qui est invisible. Pour réaliser cette tâche, je dois le composer à partir du catalogue langagier à ma disposition et viser l'indescriptible à partir du descriptible.

Il y a par ailleurs un écart entre la volonté du poète et le pouvoir du poème. Cet écart étant trop important pour être médiatisé, c'est aussi depuis cet écart que le poète écrit. Le poème ne réalise jamais son désir d'absolu, mais en travaillant sur sa poéticité, nous le rapprochons du vrai.

En voulant traduire le réel, le poème le propose en tant qu'expérience. Reprenant l'expression de Meschonnic¹⁹, je parle d'un *vivre* pour décrire la modalité dynamique permettant l'actualisation de la perception du réel dans le poème. Vivre implique le caractère subjectif de l'expérience du réel. L'auteur imprègne son poème d'une expérience singulière du réel, le lecteur la réactive à partir de sa subjectivité. La transitivité du langage poétique permet cette intersubjectivité entre écrivain et lecteur. Ainsi que le rappelle Michel Collot :

La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu. Or celui-ci ne se donne jamais que comme *horizon*, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge d'indétermination²⁰.

¹⁸ Maurice Blanchot, *La part du feu*, op. cit., p. 118.

¹⁹ Il en parle d'abord dans *Pour la poétique II* avant de l'aborder plus en profondeur dans *Vivre poème* (Henri Meschonnic, *Vivre poème*, Reims, Dumerchez, 2006).

²⁰ Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, op. cit., p. 7.

Le poème est une transcription du vivre. Cette transcription demeure toutefois confrontée au caractère ineffable du réel, et ce, parce que vivre c'est habiter un corps et une réalité remplis de questions sans réponses. Si la subjectivité du vivre permet d'éclairer le réel, c'est d'abord parce que « l'horizon fait partie de la structure de l'expérience. Il n'est pas, selon Husserl, un objet parmi d'autres de notre expérience; il en informe la "structure" même.²¹ » L'horizon structure l'expérience du réel et me permet de l'écrire.

En poésie, le réel s'écrit à partir de l'expérience du sujet, comme le rappelle ce passage de *L'incontenable* de Christian Prigent : « j'écris de la poésie et j'entends que la poésie que j'écris dise quelque chose du réel dont je fais l'expérience²² ». L'horizon oriente le vivre à travers le contenu ineffable de toutes les expériences humaines. Cela rend possible une infinité de transcriptions.

L'indicible

L'indicible est profondément ancré dans notre quotidien par le complexe rapport d'altérité que nous entretenons avec le monde qui nous entoure. Notre rapport sensible à soi, au monde et aux autres résiste à devenir du langage, car lorsqu'il s'y soumet il risque de devenir une explication rationnelle de ce lien. Or, on le sait, l'altérité dépasse le fait objectivable pour être constamment relayée par la relation sensible à l'autre : « indicible, l'altérité résiste à toute tentative de verbalisation²³ ». Le poème essaie pourtant de traduire cette relation sensible. Ainsi que le remarque Christian Prigent :

Toute poésie reconstruit d'une part le mur entre le parlant et
le monde. Pour ce faire, elle fabrique de l'*artifice*

²¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 15.

²² Christian Prigent, *op. cit.*, p. 30.

²³ Alina Vilciu, « Dire l'Autre: le français de Le Clézio ouvert à l'altérité », *Appel de communication. 2e congrès de la Fédération internationale des professeurs de français (FIPF)*, 2011, en ligne, <<http://prague2011.fipf.org/communication/dire-lautre-le-francais-de-le-clezio-ouvert-lalterite>>, consulté le 3 mars 2012.

emphatiquement encodé. [...] Comme si l'artificialité et l'étrangeté provocante de la langue poétique pouvaient paradoxalement nous délivrer de l'écart et nous faire éprouver une proximité verbalisée avec les choses. [...] [L'enjeu poétique] incarne le rêve de l'être-de-culture de nier la différence culturelle pour retourner (par le paradoxal vecteur de langue) à l'intimité « naturelle » avec le monde sensible²⁴.

Tout se passe comme si l'écriture poétique établissait un mur entre le sujet et le monde, et ce, pour que le sujet puisse ensuite le percer et pénétrer cette brèche. Le poème veut réduire l'écart entre le réel et le vivre afin de les faire coïncider. Pour ce faire, je tente de rendre perceptible l'horizon interne de la chose afin d'accéder empiriquement à l'indicible de la réalité. Le poème, en ne pratiquant pas la description du réel, s'oppose à d'autres « versions du réel - syllogismes, descriptions, formules scientifiques, commentaires d'ordre pratique, etc. - [qui] ne recréent pas ce qu'elles tentent d'exprimer²⁵ ». Il ne veut pas décrire le réel, mais en encoder l'expérience de manière à ce qu'il puisse être décodé par la suite lorsque d'objet d'écriture il deviendra objet de lecture. Pour illustrer cela, Collot prend l'exemple d'une table, alors qu'Octavio Paz choisit celui d'une chaise²⁶ :

Le poème ne décrit pas la chaise : il la pose en face de nous. Comme dans le moment de la perception, la chaise nous est donnée avec toutes ses qualités contraires et avec, au sommet, la signification. Ainsi, l'image reproduit le moment de la perception et contraint le lecteur à susciter au-dedans de lui-même l'objet un jour perçu. Le vers, la phrase-rythme, évoque, ressuscite, éveille, recrée. Ou comme disait Machado : il ne représente pas, il présente. Il recrée, redonne vie à notre expérience du réel²⁷.

Le poème doit s'accommoder avec un langage existant pour créer un langage inexistant. Je dois chercher les mots qui me permettront de combler l'écart qui me sépare du

²⁴ Christian Prigent, *op. cit.*, p. 12. Prigent souligne.

²⁵ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, France, Éditions Gallimard, coll. « Les essais », 1965, p. 141.

²⁶ Ce qui me fait penser au fameux premier vers de *Regards et jeux dans l'espace* : « Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise » (Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace. Suivi de Les solitudes*, BQ, 1993 [1949], p. 19).

²⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 142.

réel. Lorsqu'on tente de parler d'une chose qu'on ressent et qui nous dépasse, on doit créer une langue qui pourra la décrire. Je ne rends pas le langage opaque afin que le poème soit illisible, mais pour lui permettre d'en dire plus. Mon poème pointe ce qu'il y a d'indicible dans le réel. Il ne peut s'arrêter à en faire une description détaillée, il doit offrir une description de mon expérience de ce réel en offrant des mots qui pourront être transcendés et y donner accès. Comme l'écrit Collot :

Par son horizon interne, en effet, la perception de la chose est à la fois transcendante et transcendée. La structure d'horizon témoigne de la faculté qu'a l'intelligence perceptive de dépasser constamment le simple donné²⁸.

Il ne faut pas confondre la poésie avec l'indicible. C'est le versant indicible de l'expérience de la réalité que le poème cherche à pointer lorsqu'il regarde et avance vers l'horizon de la poésie. Lorsqu'on écrit, on tente de créer une organisation de mots qui nous permettrait d'éclairer cette expérience. On écrit avec le désir que nos mots permettront de dévoiler une partie de ce qui en est caché.

Ainsi, écrire ou lire des poèmes, c'est aller vers ce qu'il y a d'indicible dans notre expérience de la réalité. Les poèmes sont comme des faisceaux lumineux²⁹ qui pointent vers l'obscurité pour tenter d'y faire voir quelque chose. Aussi fugace qu'une étoile filante, cela passe. Lorsqu'on est happé, l'expérience que propose le poème a lieu. Nous sommes acteurs et témoins de la scène qu'il veut éclairer.

²⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 18.

²⁹ J'entends ici le « faisceau indicible dans sa singularité qui veut se communiquer » dont parle Fernand Ouellette (*Fernand Ouellette, op. cit.*, p. 86).

CHAPITRE 3

Cette fascination par le silence et le blanc, cet intérêt pour le « mutisme de la peinture », suppose évidemment que l'objet ultime de la poésie se situe au-delà des mots, s'il n'est plus au-delà du monde. Les poètes du XXe siècle qui s'avèrent les plus réceptifs à l'attrait de l'horizon s'inscrivent sur le versant « herméneutique » de l'héritage mallarméen. Ils ont une conscience aiguë de l'arbitraire du signe, du divorce entre mots et choses, entre le sujet de l'énoncé, et celui de l'énonciation; mais c'est précisément de cet écart que procède leur tentative pour inventer un langage capable de dire ce qui échappe à la langue et aux discours constitués³⁰.

Michel Collot

Le poète s'efforce d'exprimer l'inexprimable. Son poème doit dégager une impression à travers les mots. Ce qui cherche à se dire tente d'accéder à cet inexprimable. Dès lors qu'il s'écrit, le poème cherche à énoncer une réalité qui dépasse le langage. Elle le dépasse parce que la perception qui donne origine au poème n'est pas de l'ordre du langage, mais d'un appel du monde. C'est cette manifestation presque fantomatique que je tente de traduire. En aménageant un espace entre les mots pour recueillir ce qui fut perçu au moment de l'appel, mon poème permet le réinvestissement dynamique de cette apparition.

Le poète, dans son labeur acharné, défriche « une ouverture sur l'horizon d'un non-dit qui reste à dire mais qui s'annonce dans le dit³¹ ». Le défi est de défricher suffisamment pour que l'ouverture soit perceptible, mais sans trop la désigner, ce qui aurait pour

³⁰ Michel Collot, *Horizon fabuleux*, *op. cit.*, p. 18. Collot cite A. du Bouchet (André du Bouchet, *Peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1983).

³¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 169.

conséquence de détruire tout horizon. Il faut préserver dans l'écriture la part du non-dit de l'émotion, sans quoi le texte risque de devenir du discours. S'il en dit trop, il n'y a plus de transcendance possible, car tout l'horizon interne de la chose s'effondre dans « le trop en dire³² ». Je dois me méfier de l'éloquence. Dans la surenchère, le dire du poème n'ouvre plus l'espace qui permet d'aller plus loin que le mot. Je dois faire confiance au langage et aménager une structure textuelle qui maintiendra ouvert l'espace où l'horizon interne de la chose pourra se déployer.

L'entre

« Écrit et caché » est le titre du dernier fragment de *L'atelier vide* de René Lapierre. Établir un langage dans l'espace des mots, mais aussi dans un espace caché; voilà ce que je tente de faire. Écrire en maintenant ce « lieu vide » où nous ne « séjournons pas »; là où le non-dit qui s'annonce dans le dit nous atteint avec fulgurance et où « nous sommes emportés, réellement emportés : renversés, ouvert, traversés³³ ». Ce lieu, où l'horizon interne de la chose nous atteint, je l'appellerai l'*entre*³⁴. Dans l'entre des mots, l'espace blanc qui les sépare, il y a la possibilité de percevoir ce qui les dépasse. Pour Marc Cholodenko « la poésie se fait, entre ce qui est écrit et ce qui n'est pas écrit. [...] Celui qui pourrait donner un sens à presque assez et plus qu'assez, considéré comme mot d'une seule satiété, pourrait définir la poésie³⁵ ». L'entre s'établit dans l'intervalle qui sépare ce que je voudrais dire et ce que j'arrive à dire. Il permet d'établir une correspondance muette avec la chose en transcendant l'écrit et en s'actualisant comme présence. L'entre serait donc le lieu où se rencontrent l'écart séparant le mot du réel et l'écart séparant la volonté du poète et le pouvoir dire du poème.

³² Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1986, p. 40.

³³ René Lapierre, *L'atelier vide*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2003, p. 146.

³⁴ Le mot « entre » substantivé s'approche de la préposition quoique le verbe puisse lui donner le sens d'une pénétration, ce qui n'est pas non plus contraire à son emploi ici. Maurice Blanchot, Marc Cholodenko et René Lapierre emploient également le terme.

³⁵ Marc Cholodenko, *La poésie la vie*, Paris, POL, 1994, p. 10.

À partir de ma subjectivité, je donne un sens à l'entre. Elle investit le poème et y aménage ce territoire afin que je puisse ressentir en lui une véritable présence. Dans ma relation avec cette présence, les mots sont transcendés et l'expérience poétique a lieu. Certes, cela n'arrive pas à chaque fois. Cela ne remet pas en question la valeur du poème, simplement sa capacité à m'atteindre. Nous ne sommes pas tous touchés par les mêmes poèmes. Certains qui nous assaillent de plein fouet laissent d'autres lecteurs indifférents et inversement. Un poème qui nous renverse à une époque de notre vie peut nous laisser indifférents plus tard. De même, celui qui ne nous faisait ni chaud ni froid un certain jour, peut nous jeter par terre un autre jour. La présence, que l'entre rend possible, s'actualise ou pas; cependant lorsque le poème trouve son lecteur, il y a rencontre. Celle-ci a lieu quand ma subjectivité est interpellée, et que l'expérience qu'il propose trouve résonance en moi.

Si c'est par l'entre que se dynamise le poème, c'est qu'il y a cet écart entre le langage et le monde que le poème cherche à combler. Novarina nous dit d'ailleurs à propos du langage qu'il bouleverse le monde :

Le monde est par nous troué, mis à l'envers, changé en parlant. Tout ce qui prétend être là comme du réel apparent, nous pouvons l'enlever en parlant. Les mots ne viennent pas montrer les choses, leur laisser la place, les remercier poliment d'être là, mais d'abord les briser et les renverser. [...] Notre parole est un trou dans le monde et notre bouche comme un appel d'air qui creuse un vide³⁶.

Nos mots trahissent ce qu'on perçoit en limitant la portée. Je voudrais dire mon arbre, mais dès lors que je le décris, je suis forcé de l'encadrer par des mots qui orienteront son sens dans une direction. Je voudrais pourtant le montrer en tant qu'unique, comme le Petit Prince veut le faire pour sa rose. Car, mon arbre, même s'il est semblable à des milliers d'autres arbres, est unique. Le langage troue le monde en limitant celui-ci à ce que le langage arrive à en dire. Les mots, ne correspondant jamais à ce que je veux dire exactement, créent du vide. Même en moi-même, dans la réflexion, je me trouve piégé par eux. Je suis tenaillé par une émotion que les mots n'arrivent pas à traduire. Je dois donc créer un agencement de

³⁶ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p. 16.

mots et d'espaces qui permettra qu'ils se dynamisent l'un et l'autre. Mon poème est une sorte d'écosystème sémiotique qui leur permet de s'exprimer.

J'écris donc autour de l'entre. Le poète qui adopte cette posture, c'est-à-dire qui choisit ses mots de manière à aménager le blanc, voulant accéder à ce qui les dépasse, est celui qui prend le parti de l'indicible. Ce poète cherche à révéler l'irrévélabile en tant qu'irrévélabile. Il sait que son poème sera un échec. Et pourtant, il va vers cet échec du dire qui seul permet d'accéder à un non-dit qui en sait plus que le dit.

Les choses que le poème pointe ne se révèlent qu'en tant que disparues et « si [elles] demandent à être dites, c'est qu'elles ne se montrent qu'en se cachant³⁷ ». Collot parle d'un « il y a³⁸ » qui suppose la présence des choses, mais sans les livrer. Blanchot reprend cette même idée avec le « c'est », mot qui « soutient tous les mots, qui les soutient en se laissant dissimuler par eux, qui, dissimulé est leur présence, leur réserve, mais, lorsqu'ils cessent, se présente³⁹ ». Le « c'est » comme le « il y a » indiquent la présence de quelque chose sans dire de quoi il s'agit. Le poème met en scène ces traces. Il ne peut pas dire la chose, mais en relevant ce qui témoigne de sa présence, il permet aux traces de s'effacer progressivement au profit de leur perception. Les mots aménagent le blanc.

En regardant vers l'horizon, je suis toujours devant ce *il y a* de la perception. La structure d'horizon permet d'avancer vers la chose, de baliser la direction de la marche vers elle. Si l'horizon est si structurant, « c'est qu'il n'est pas vraiment un objet, mais la marque, en tout objet ou paysage, de cette insuffisance du voir, qui le destine à être constamment relayé par le dire⁴⁰ ». Tout comme lorsqu'on observe ce qui se dresse dans l'horizon

³⁷ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 156.

³⁸ *Ibid.*, p. 157.

³⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, France, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1982 [1955], p. 44.

⁴⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 157.

géographique, la chose se propose à nous « dans une sorte de proximité distante⁴¹ », n'étant jamais très loin, mais demeurant toujours inaccessible.

Malgré cette distance, ce que cherche à dévoiler le poème n'est pas un autre monde, mais la « mise au jour de son altérité secrète⁴² ». Le poète tente d'en percer le secret. Si, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le réel ne peut s'actualiser en nous que dans un vivre (c'est-à-dire dans une dynamisation de l'expérience du réel), celui-ci trouve sa place non dans les mots, mais entre eux. Le vivre a besoin d'espace, ce qui ne veut pas dire que le poème idéal soit une page blanche, mais qu'il est la juste mesure entre les mots et l'espace qui se trouve entre eux. Il me faut donc, je le répète, écrire autour de l'entre. Le vivre que le poème tente d'incarner ne peut s'actualiser que dans cet espace dynamique entre les mots.

L'entre les mots est un blanc sur la page et un silence dans la voix. L'un étant la face invisible de l'écrit et l'autre la face inaudible de la voix. Le blanc n'est pas vide dans le poème. Ce qui manque aux mots s'exprime dans le silence. Le poème n'essaie pas de se défaire de cet espace, il tente au contraire de le créer. Il n'a pas le désir de façonner un espace vide de sens, il recrée une absence qui doit plutôt en donner aux mots qui l'accompagnent. Ce qui le distingue de toute autre forme d'expression, c'est son désir de communier avec le silence pour s'approcher de « la seule vraie communication, [et d'être] le langage authentique⁴³ ». Le réel nous apparaît dans la disparition et « c'est en nous manquant [qu'il] est devant nous⁴⁴ ». Ainsi que le remarque Blanchot :

Nous sommes comme traqués par cette règle de l'absence qui ne peut se passer d'un support et qui pourtant ne peut tolérer la présence de ce que signifie le support, au point qu'à la fin nous ne devrions plus être en face de choses ni de formes ni d'images, mais d'un poème qui, comme succession, reposerait sur les mots, leur rythme, leur liaison, mais, comme ensemble, comme totalité, ne

⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

⁴² *Ibid.*, p. 158.

⁴³ Maurice Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁴ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 33.

reposerait sur rien, serait la suppression réciproque de tout « terme », de tout point où s'arrêter, et constituerait, par la plénitude du langage, l'absence pure et, par conséquent, l'absence même de langage.⁴⁵

Le poème tente d'accéder à cette disparition en s'en approchant, et ce, jusqu'à ce qu'il puisse lui-même aller jusqu'à son propre effacement. Son idéal est cet effacement de tout ce qui nous permet de le concevoir comme tel en vue de n'être à la fin que l'incarnation de cette présence absente.

L'appel

Quelque chose me pousse à aller vers l'entre, une forme d'élan créateur qu'on nomme communément l'inspiration. Cette force m'emporte et me pousse vers l'écriture. Cette force magnétique s'apparente à ce que Michel Collot et Roger Munier nomment l'appel.

« L'appel, dit Michel Collot, c'est le brusque arraisonnement de la conscience poétique par un événement quelconque, mais où résonne l'avènement du monde⁴⁶. » Il peut se manifester à partir d'un événement anodin, mais pour celui qui l'entend, il résonne avec force et est empreint d'une charge qui dépasse grandement ce qui l'a engendré. En fait, ce qui a provoqué l'appel n'a pas tellement d'importance; ce qui compte c'est que l'appel ait lieu et qu'on en fasse quelque chose. Roger Munier le décrit ainsi :

Il m'atteint. D'abord faiblement, puis avec plus d'insistance. Il m'atteint comme un bruit et déjà comme idée. Bruit-idée : idée prise dans le réel, coulée en lui, liée à lui au point d'en être encore indissociable. Je note ceci : « Bruit d'un volet poussé sur ses gonds par le vent. Bruit grave, lent, bruit de l'âme, mais qui retentit dans le corps.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *La part du feu*, op. cit., p. 67.

⁴⁶ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 156.

Profond message. » : c'est le départ du déchiffrement de l'appel⁴⁷.

Dès que l'appel est entendu, je tente de le déchiffrer. Mais si l'impression qu'il dégage en moi est très claire, elle est pourtant presque impossible à mettre en mots. Ce qu'il me laisse est ressenti comme une plénitude. J'ai la sensation d'une connexion suprasensible avec le réel. Comme si j'avais été aveugle toute la vie et qu'on me rendait soudain la vue, je saisis une parcelle inédite de ce qui compose le réel. Ce qui m'avait toujours semblé obscur est maintenant d'une grande clarté.

Cet état d'esprit, je voudrais le transcrire et je me mets au travail. Chaque fois, je crois sincèrement pouvoir traduire ce que l'appel a fait surgir en moi, mais chaque fois, je suis incapable de trouver les bons mots. Alors, je tente de mettre en mots ce qui s'en rapprocherait le plus. En voulant revenir vers ce qu'il m'a fait ressentir, je l'entends déjà un peu moins. Je le pourchasse afin de le retrouver, mais il n'en reste bientôt qu'un écho lointain. Les quelques mots que j'ai notés me semblent loin de l'état de plénitude vécu, mais je dois m'accrocher à eux, persévérer dans l'écriture avec le souvenir de l'impression qu'il a produit sur moi. Lentement le poème se fera mots, puis phrases (ou vers), puis strophes. En le relisant, je retrouverai un peu de ce qui fut. En le retravaillant, je tenterai d'y rester fidèle.

L'appel que l'on entend d'abord nous provient du lointain de l'horizon et la plénitude ressentie lorsqu'on l'a reçu se transforme rapidement en manque. Tentant de percer le secret, le poète répond au manque en appelant à son tour l'horizon. Il tente de combler l'absence laissée par l'appel en cheminant vers l'horizon pour retrouver la plénitude. Écrire autour de l'entre permet de mettre au jour une absence – ce qui manque – présente en tant qu'absence et de s'en approcher. Pour avancer dans cette direction, l'écrivain doit faire confiance au langage, qui est son matériau.

Si le mot en sait plus que l'image, c'est parce qu'il n'est ni la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui *l'appelle*, ce qui trace dans l'air son absence, ce qui dit dans l'air son manque, ce qui désire qu'elle soit. Le mot dit à la chose

⁴⁷ Roger Munier, *La dimension d'inconnu*, Paris, Librairie José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1998, p. 31.

qu'elle manque et il l'appelle – et en l'appelant il tient réunis dans un même souffle, son être et sa disparition⁴⁸.

J'écris pour traduire l'absence et la traquer. J'écris en appelant l'inconnu.

L'inconnu en tant que tel, comme tout horizon, demeure irréductiblement caché et inaccessible; cela même qui porte le poème, le déporte constamment de son but : « l'inconnu est le lieu de l'homme que nomme le poète sur le mode toujours différé de l'approche, car toujours l'écart subsiste pour que toujours demeure [...] la séparation qui rapproche⁴⁹ ».

Si le poète aménage l'entre comme un espace pouvant faire ressentir ce qui se cache derrière les mots, c'est qu'il a d'abord reçu un appel qui lui-même ne se donne jamais dans un langage. Le poème doit donc se faire à son tour ce langage permettant d'appeler au loin. Je dois « recharger de sensorialité le langage, “ trouver une langue ” “ résumant tout, parfums, sons, couleurs ”. C'est en mobilisant tout une physique de la parole qu'il [le poète] parviendra à donner corps à la pensée⁵⁰ ». Par cette physique de la parole, j'offre à mon poème des organes, je lui donne un horizon.

⁴⁸ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 33. Novarina souligne.

⁴⁹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 167. Collot cite Blanchot à la page 442 de *L'Entretien infini* sans mentionner l'édition.

⁵⁰ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi » dans Dominique Rabaté (dir. Publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001[1996], p. 118.

CHAPITRE 4

Meschonnic dit à propos des surréalistes que « refaire un langage est vain si on ne refait pas le reste⁵¹ », arguant que ceux-ci n'y sont pas parvenus. Le poème ne veut pas refaire le langage, mais le redynamiser pour établir une communication avec l'horizon de la poésie.

Une physique de la parole

Pour redynamiser le langage, je dois établir une physique de la parole qui me permettra de tenir ensemble les mots et l'entre des mots, la voix et le silence, et ce, comme s'ils entraient en fusion. Pour Meschonnic, l'œuvre (ici le poème) a un système qui détermine son code. Il est futile et inopérant d'appliquer un système prédéfini (stylistique, formaliste) sur une œuvre selon lui, car l'œuvre contient son propre système. Si l'on comprend celui dont l'œuvre procède, on peut ensuite l'utiliser pour l'interpréter. La langue est elle-même un système et l'œuvre en relève parce qu'elle veut communiquer. Même si elle est imparfaite, la langue est le matériau dont se servent les poètes pour exprimer les choses. Ils la transforment jusqu'à ce qu'elle devienne *leur* langue, *leur* parole. Transformé par la langue et la transformant, le poème impose son propre code. Chaque poète offre une parole singulière.

La parole poétique opère dans un espace propre à chaque poète, à reconnaître, et n'est pas parure jetée sur les mots ordinaires. Ce sont ces mêmes mots, changés par leur organisation, linéairement et non linéairement, par les diverses figures qui lient ou opposent syntaxe et rythmes, par les figures rythmiques qui dégagent comme dit Tynianov dans *Le problème du langage versifié* « des significations latérales, potentielles » : la position est indissociable du sens (et la fin de vers fait la rime, non la

⁵¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, France, Éditions Gallimard, coll. « Le chemin », 1973, p. 147.

rime la fin de vers) dans ce segment d'intonation que Mallarmé appelait un mot total.⁵²

Si la position des mots, qui façonnent le vers ou la phrase, est indissociable du sens, c'est que les mots forment « cette chaire subtile qu'est le langage, qui donne corps à [l]a pensée, mais qui demeure [ce] corps étranger⁵³ ». Ainsi, le poète donne corps au langage en assemblant tout juste ce qu'il faut de mots et de blanc afin d'aménager l'espace du poème. Il crée la forme qui convient à son dire. Chaque œuvre témoigne d'une physique de la parole distincte (ainsi reconnaît-on parfois le recueil d'un poète à la seule voix qui l'incarne). Le système⁵⁴ structure l'horizon vers lequel tend le poème. Cette tension produit du langage répondant ainsi aux exigences de l'œuvre. Le système de l'œuvre n'est pas distinct de celui de la langue. Si la physique de la parole arrive à exprimer l'inexprimable, c'est qu'elle transforme le code de la langue afin qu'il devienne celui du poème.

J'écris en voulant incarner une « émotion dans une matière qui est à la fois celle du monde et celle des mots⁵⁵ », ou encore j'adopte « une poétique qui vise à montrer comment, à tous les niveaux et dans tous les sens, une œuvre est l'homogénéité du dire et du vivre⁵⁶ ». Ce langage renouvelé permet de traduire l'expérience du réel et de donner au vivre une voix. Pour Meschonnic, « un nouveau langage n'est vécu que lorsque nulle cloison ne sépare la recherche d'une parole de l'expérience des hommes, individuelle-concrète, collective accordée⁵⁷ ». La physique de la parole me donne le pouvoir de percer le mur que le poème érige entre le langage et le monde pour y inscrire un espace où la voix transcende le réel et

⁵² Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, France, Éditions Gallimard, coll. « Le chemin », 1982 [1970], p. 68. Meschonnic cite Tynianov sans donner la référence.

⁵³ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi » dans Dominique Rabaté (dir. Publ.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 115.

⁵⁴ Système qui n'est pas figé, comme l'explique Meschonnic: « Les livres d'un écrivain sont des vases communicants, ouverts et fermés l'un sur l'autre. Le "système" de l'auteur est en évolution » (Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 40).

⁵⁵ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi » dans Dominique Rabaté (dir. Publ.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 116.

⁵⁶ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 27.

⁵⁷ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 147.

permet de ressentir la présence de la poésie. Présence qui, bien sûr, n'est perceptible qu'à travers une absence, mais qui, pour cette même raison, est ce « là » incontestable et qu'on peut investir. Pour celui qui écrit ou qui lit de la poésie, ce contact fonde l'expérience poétique.

Lorsque le poème étouffe, la résonance devient impossible de même que toute habitation. Aussi dois-je écrire en maintenant ce que Juarroz appelle une structure ouverte. En effet, j'écris en laissant une ouverture dans l'organisation des mots. Les mots ne doivent pas décrire, mais évoquer. Cette ouverture leur donne le pouvoir de résonner entre eux. Elle crée évidemment une ambiguïté. Le langage ne dénote plus, il connote, mais « cette ouverture relative [...] n'en est pas moins rigoureuse, organisée, orientée⁵⁸ ». Ce mot qui émerge du silence, ce mot de silence, ce mot inconnu, parle dans la synergie du silence et de la résonance créée par les mots. Cette résonance permet au poème de pointer vers l'indicible.

Le mot total

Mallarmé pose la question de l'existence de la littérature : « quelque chose comme les Lettres existe-t-il⁵⁹? » Je me suis souvent posé la même question à propos du poème. Comment celui-ci, qui est fait de langage, peut-il être poésie si la poésie ne peut s'exprimer par le langage? D'abord parce qu'il s'exprime dans l'entre. C'est-à-dire que dans le silence où les mots se taisent se fait jour une absence qui se révèle comme présence: le silence me parle par son pouvoir de résonance. La seconde réponse suppose que le poème trouve sa possibilité d'exister dans sa tension vers l'horizon de la poésie. Il va vers la poésie en sachant qu'il ne pourra l'atteindre, mais *il est* par le processus qu'il incarne. Il transforme le langage jusqu'à devenir un être du langage qui tente de communiquer. Comme l'explique Meschonnic, le poème s'affirme.

⁵⁸ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 20.

⁵⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 40.

Un poème montre une transformation. Son mode majeur est l'affirmation. Son efficacité est sa contribution à réduire toute distance entre les mots et ce qui n'a pas de commune mesure avec les mots⁶⁰.

L'agencement syntaxique que poursuit le poète vise à créer un « mot total⁶¹ ». La physique de la parole rend possible cette mutation. Lorsque j'écris, je m'impose l'exigence que chacun des mots qui forment le poème soit nécessaire à la formation de ce mot :

Il est manifeste que si le vers « de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », c'est d'abord que les mots y ont cessé d'être des « termes » (où l'on s'arrête) et se sont ouverts à l'intention qui, à travers eux, chemine, en dehors de toute réalité qui puisse y correspondre⁶².

Ce mot total est autonome et s'il s'édifie à travers les mots, c'est qu'il se trouve dans le silence qu'ils ont aménagé pour lui. Le silence n'est pas l'opposé des mots, il est supposé par eux, nous dit Blanchot. Pour trouver ce mot, je dois retrancher de mon poème tout ce qui est superflu, sous peine de le fragiliser. L'intention qui chemine à travers les mots est guidée par ma conscience de l'horizon de la poésie vers lequel je tends. C'est l'horizon qui oriente le choix des mots qui formeront ce mot total. Il s'établit dans le cheminement à travers chacun des mots qui le composent et que le silence vient lier. Lorsque cet agencement est réussi, le vers (ou la phrase) arrive à faire parler l'absence :

Il arrive que le rythme, le rejet, la tension spéciale du vers créent un rapport si avide que le mot, appelé pour l'achever, devienne superflu, tant il est présent dans la seule attente

⁶⁰ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 148.

⁶¹ J'emprunte l'expression à Mallarmé cité par Maurice Blanchot (Maurice Blanchot, *La part du feu*, op. cit., p. 41). J'ai longtemps cherché l'expression juste pour décrire cet agencement de mots. Un temps j'ai choisi la dénomination « mot nouveau » parce qu'elle me semblait plus représentative de ma relation avec cet agencement syntaxique qu'elle décrit. Or, cette expression était fautive sur le plan théorique. Mallarmé parle aussi d'un mot neuf, mais cela ne veut pas nécessairement dire qu'il soit nouveau. L'expression « mot total » est donc le meilleur compromis pour décrire cet accord entre les mots qui redynamise le langage.

⁶² Maurice Blanchot, *La part du feu*, op. cit., p. 41. Blanchot cite Mallarmé sans donner la référence.

qui l'exige : par cette absence, il est réparti sur toute l'étendue de la phrase⁶³.

Le poème veut créer ces mots pour faire apparaître cette absence. Il invente son propre langage pour s'exprimer : « langage cuit, langage cru, le vivre, non le livre, est créateur de forme-sens⁶⁴ ». Antérieur à toute écriture, le vivre copule avec les mots jusqu'à créer une singularité.

La circonstance

L'espace entre les mots produit la circonstance dont les mots sont le prétexte. Le poème garde un pied dans le réel, qui permet la transitivité entre la circonstance de départ (celle qui a inspiré le poète) et celle d'arrivée (celle qu'actualise le lecteur). Ce que je ressens lorsque je lis un poème, c'est l'impression d'être dans un lieu et de participer à l'évènement.

Une chose n'est jamais vue seule, mais toujours en rapport avec un « champ », sur le fond duquel elle s'enlève : « le regard ouvre un horizon sous lequel il outrepassa la chose à voir, et sous lequel il la recueille à partir de son champ de présence⁶⁵.

J'appelle circonstance ce champ de présences. Pour percevoir la chose, j'ai besoin de son environnement qui n'est jamais contexte⁶⁶ parce qu'il ne constitue jamais l'explication de son monde, mais fait appel à ma perception de l'univers qui l'entoure et la met en relation. Cette mise en relation par le champ de présences est à l'origine de l'expérience poétique. En

⁶³ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁴ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p.19.

⁶⁶ En effet, la circonstance n'est pas un contexte. Ce dernier propose une réalité descriptible et s'organise autour de faits. Un contexte s'explique. Il relève de la statistique, de la probabilité, de l'objectivable et de la causalité. On pourrait opposer circonstance et contexte en opposant le vivre au réel. Tous deux s'inscrivent dans un rapport au monde, mais si la première nous ramène à la perception, le second nous conduit vers l'explication. Or, pour Dominique Rabaté, « il n'y a de texte lyrique que de la circonstance, dans le maintien d'une visée vers cette circonstance, qui ne saurait jamais se transformer en contexte » (Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique » dans Dominique Rabaté [dir. Publ.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001 [1996], p. 70.).

suivant l'horizon de la poésie, j'écris vers la chose et des traces de ma progression vers l'horizon s'écrivent. Ce sont ces traces qui créent la circonstance.

Alors que l'horizon interne me permet de percevoir la chose, l'horizon externe rétablit la connexion avec le monde. Ainsi l'expérience poétique prend la forme à la fois de la relation avec la chose et avec le monde de la chose. Pour ressentir la chose comme une présence, j'ai besoin de cette double relation.

La circonstance permet d'accéder à l'expérience poétique parce qu'elle donne au vivre un lieu d'ancrage. Ce lieu peut être un endroit sans référence. On l'interprétera selon sa propre expérience du lieu. S'il y a référence à un lieu connu, le poème doit conserver une ouverture afin que le lecteur puisse le réinterpréter pour qu'il devienne son lieu. Dans le passage suivant, tiré du magnifique recueil de Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, la référence à Auschwitz nous amène bien dans cette ville. Comme lieu historique, Auschwitz est déjà porteur d'un sens qui lui-même a une charge très forte. Mais il conserve néanmoins ici une ouverture donnant au lecteur la possibilité de le réactualiser.

lorsqu'on ne peut plus voir
 Auschwitz se découper
 comme une nature morte
 sous un ciel d'un bleu
 insupportable
 car le bleu est insupportable
 chaque fois qu'il trahit
 la mémoire
 ce qui reste d'Auschwitz
 est un décor
 de banlieue
 petite maison en brique
 parfaite
 comme en ces temps
 d'anciennes naïvetés
 avec des draps sur les cordes
 balancés
 à la moindre brise⁶⁷

⁶⁷ Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, p. 29.

Les références à Auschwitz ne nous enferment pas dans un lieu clos, nous pouvons marcher avec la narratrice dans ces rues au ciel d'un bleu insupportable comme si elles étaient celles d'un Montréal où, l'été, des draps se balancent sur les cordes à linge. Par ma lecture, je mets en rapport le proche et le lointain : non seulement je rapproche cette déambulation dans Auschwitz d'une de mes balades dans les rues de Montréal, mais je médiatise le rapport du texte au réel, en me le réappropriant pour le recharger. Ce faisant, je recrée « cette maison en brique parfaite / comme en ces temps d'anciennes naïvetés ». Je déambule sous ce ciel d'un bleu qui m'est insupportable, et ce, parce qu'il me fait trahir ma propre mémoire. S'il est si insupportable, c'est que sa beauté me déporte et me coupe de toutes les morts associées à l'évocation du lieu. Cet extrait produit en moi un inconfort. Comment en effet déambuler paisiblement dans un lieu évoquant tant de douleur?

On le voit, la référence à un lieu réel ne fixe pas le poème dans ce seul lieu, mais joue avec l'ouverture d'une possible actualisation du lieu. Sans dénaturer le poème, ma lecture le replace dans une circonstance qui me parle. La circonstance produit le lieu d'où émerge l'émotion et me laisse le réinvestir à partir de ma propre expérience. Dans un des poèmes de la troisième suite d'« Un peu d'apocalypse dans la voix », il n'y a aucune référence géographique, mais un lieu s'inscrit tout de même.

Je suis né, petit soldat de rien, le truck chargé d'organes
mutilés. Pièces d'un puzzle sans contours. Bras, mains,
jambes, des milliers de restes pour faire un corps à peu près.
Je suis né sans chialer comme une poupée qui ne sait crier
maman. Je suis né chair à canon sans savoir la désertion.
J'ai appris la mutinerie, le corps déjà défait.

Le poème évoque à la fois une naissance et un champ de bataille. Je m'approprie ce lien ambigu en me le représentant comme le théâtre où évolue un être désarticulé. La circonstance s'installe dans la souffrance muette de sa naissance. Dans ce cas-ci, elle est créée par l'association de mots aux sens contrastés. On juxtapose à l'enfant ce soldat qu'on envoie se faire tuer au front pour que progresse le reste de l'armée. Le mot « poupée », qui tranche avec le reste, contribue à créer ce lieu équivoque où se mêlent l'enfance et la guerre.

CONCLUSION

Lorsque je lis ou que j'écoute un poème, je ne suis pas simplement devant des mots, mais face à un agencement syntaxique qui en dit plus. Le poème instaure cette physique de la parole qui arrive à faire parler ce qui semblait se taire. Ce qui paraissait silence se met à chuchoter.

Pour que le silence sorte du silence, il lui faut de l'espace. Les mots doivent lui faire de la place. Non pas disparaître, parce qu'alors nous ne serions plus devant un poème, mais aménager de l'espace entre eux. Le poème ouvre un accès au réel. On n'entre pas alors dans le monde des lois inéluctables, mais dans celui de l'expérience. Celle qui offre un surcroît de réel.

Le poème est un refuge. Alors que nous sommes constamment dans le monde que nous proposent les images (vidéo, publicité, Internet, jeux vidéo), il nous donne l'occasion de nous retirer en nous-mêmes pour accueillir ce qui ne divertit pas, ce qui ne se comprend pas, ce qui ne se réduit pas à une équation. Il aménage un lieu neutre, libéré de tout discours de masse, où nous pouvons revenir à l'intimité de notre humanité.

La poésie se tient dans cette proximité distante. Allant vers son horizon, nous la ressentons comme la gifle du vent ou la meurtrissure du froid. L'expérience à laquelle elle nous convie est infiniment renouvelable parce qu'on la pressent sans jamais la tenir. On ne peut l'atteindre, ni y toucher, mais lorsqu'on vit une expérience poétique sa présence devient inaliénable.

Or la poésie a d'autres lieux que le langage verbal. Je perçois de la poésie dans les chorégraphies de Marina Mascarell Martinez par exemple. Dans cette physique des corps, quelque chose me parle. Deux corps s'expriment dans un langage qui en dit plus que ce qui

est vu. Devant *I had a blue bicycle, they have my blue bicycle*⁶⁸, je ne suis plus simplement spectateur, je deviens témoin et, en ce sens, je participe à l'action. Ainsi, la danse, comme le poème, permet de vivre une expérience et de sentir une présence. L'expérience que je fais devant une peinture de Nicholas de Staël est du même ordre. Ce ne sont ni les couleurs, ni les formes, ni même ce qui est représenté qui m'atteint. Les paysages de villages ou de ports sont nombreux en peinture, mais ceux-ci m'atteignent si fortement que toute tentative de verbalisation paraît réductrice. Chaque forme d'art a son langage, mais lorsque nous entrons en contact avec une œuvre, dans cette expérience sensible qui nous la fait sentir comme une présence, il y a poésie.

⁶⁸ Marina Mascarell Martinez, « I had a blue bicycle, they have my blue bicycle », *Youtube*, 28 août 2010, en ligne, <[https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded &v=JBMeV3GjISA#!](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=JBMeV3GjISA#!)>, consulté le 3 septembre 2012.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

- Bonnefoy, Yves, *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1992 [1977], 395 p.
- Blanchot, Maurice, *La part du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 2005 [1949], 331 p.
- , *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1982 [1955], 379 p.
- Brassard, Denise, *L'épreuve de la distance. Proses et poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 173 p.
- Brault, Jacques, *Dans la nuit du poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011, 50 p.
- Broda, Martine, *L'amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Librairie José Corti, 1997, 262 p.
- Cholodenko, Marc, *La poésie la vie*, Paris, POL, 1994, 59 p.
- Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, Coll. « écriture », 1989, 263 p.
- , « Le sujet lyrique hors de soi » dans Dominique Rabaté (dir. Publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001 [1996], p. 113-125.
- , *L'horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Corti, 1988, 224 p.
- Couturier, Fernand, *Monde et être chez Heidegger*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 1971, 584 p.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 1992 [1967], 208 p.
- Du Bouchet, André, *Peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, 168 p.
- Glissant, Édouard, *L'intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 252 p.

Hébert, François, *Dans le noir du poème. Les aléas de la transcendance*, Montréal, Éditions Fides, 2007, 214 pages.

Heidegger, Martin, *Approche de Hölderlin*, Paris, Éditions Gallimard, 1962, 194 p.

———, *Être et temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1992[1964], 589 p.

Husserl, Edmund, *Expérience et jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, Paris, PUF, 1970, 497 p.

Juarroz, Roberto, *Poésie et réalité*, Dijon-Quetigny, Éditions Lettres vives, coll. « Terre de poésie », 1995 [1987], 55 p.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1986, 167 p.

Lapierre, René, *L'atelier vide*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2003, 149 p.

———, *L'entretien du désespoir*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2001, 106 p.

———, *Renversements : L'écriture-voix*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2011, 161 p.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 2004 [1988], 273 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Librairie José Corti, 2009, 442 p.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, 93 p.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le chemin », 1982 [1970], 178 p.

———, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le chemin », 1973, 457 p.

———, *Vivre poème*, Reims, Dumerchez, 2006, 30 p.

Munier, Roger, *La dimension d'inconnu*, Paris, Librairie José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1998, 127 p.

Novarina, Valère, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, 181 p.

Ouellet, Pierre, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Éditions Liber, 2003, 250 p.

Ouellette, Fernand, *Dans le sombre. Suivi de Le poème et le poétique*, Ottawa, Éditions de l'Hexagone, 1967, 91 p.

Paz, Octavio, *L'arc et la lyre*, France, Éditions Gallimard, coll. « Les essais », 1965, 384 p.

Pinson, Jean-Claude, *À quoi bon la poésie aujourd'hui*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 1999, 66 p.

Prigent, Christian, *À quoi bon encore des poètes?*, Paris, POL, 1996, 50 p.

———, *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991, 351 p.

———, *L'incontenable*, Paris, POL, 2004, 265 p.

Rabaté, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique » dans Dominique Rabaté (dir. Publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001 [1996], p. 65-79.

Reverdy, Pierre, *En vrac*, Monaco, Éditions Du Rocher, 1956, 243 p.

Rodanski, Stanislas, *Horizon perdu : [Lettres, rêves poèmes et récits]*, Seyssel, Comp'act, coll. « Moriari », 1987, 107 p.

Starobinski, Jean, « René Char et la définition du poème », dans *Courrier du Centre International d'études Poétiques*, no 66, août 1968, p. 13-28.

Ouvrages de fiction

Dupré, Louise, *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 105 p.

Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Lambert/ France, Éditions du Noroît/ Table Rase, 1990, 67 p.

De Saint-Denys Garneau, Hector, *Regards et jeux dans l'espace. Suivi de Les solitudes*, Montréal, BQ, 1993[1949], 225 p.

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Loos-Lez-Lille, Éditions Les amis de l'histoire, 1968, 246 p.

Sites Internet

Alquié, Ferdinand, « Réalité », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/realite/>>, consulté le 3 février 2012.

Mascarell Martinez, Marina, « I had a blue bicycle, they have my blue bicycle », *Youtube*, 28 août 2010, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=JBMeV3GjISA#!>, consulté le 3 septembre 2012.

Vilciu, Alina, « Dire l'Autre: le français de Le Clézio ouvert à l'altérité », *Appel de communication. 2e congrès de la Fédération internationale des professeurs de français (FIPF)*, 2011, en ligne, <<http://prague2011.fipf.org/communication/dire-lautre-le-francais-de-le-clezio-ouvert-lalterite>>, consulté le 3 mars 2012.