

La mesure et l'excès
Grammaire de la présence selon Michel Beaulieu
Measure and Excess
Grammar of Presence According to Michel Beaulieu
La medida y el exceso
Gramática de la presencia según Michel Beaulieu

Frédéric Rondeau

Volume 33, Number 2 (98), Winter 2008

Michel Beaulieu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/018268ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/018268ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rondeau, F. (2008). La mesure et l'excès : grammaire de la présence selon Michel Beaulieu. *Voix et Images*, 33(2), 69–81. <https://doi.org/10.7202/018268ar>

Article abstract

Based on a reading of many poetry collections, but also novels, by Michel Beaulieu, the author examines certain abiding features of a work made up of dualities such as exile and clausturation, presence and emptiness, the One and the many. For the author, the fact of bringing forth a new presence from an impossible balance with oneself constitutes a key dynamic of the poet's work. Throughout themes such as the importance of the body and the problematic of internal exile, and the formal work of the novels and last books of poetry, Beaulieu's work is dominated by tension. The poem appears as a bulwark against the dissolution of the subject, who is the locus in which measure and the temptation of excess are grasped.

LA MESURE ET L'EXCÈS

Grammaire de la présence selon Michel Beaulieu

+ + +

FRÉDÉRIC RONDEAU

Université McGill

Il faudra bien tôt ou tard, prendre la mesure de cette poésie, ou plutôt nous mesurer à elle, prendre notre mesure à l'étalon qu'elle nous propose (puisque la poésie est précisément faite pour cela : nous permettre de prendre notre taille¹).

Robert Melançon

La subjectivité comme élément d'indétermination absolue, devient un élément de potentialité absolue².

Maurizio Lazzarato et Toni Negri

exiguës de sa démesure étalonnée³

Michel Beaulieu

Les textes de Michel Beaulieu « témoignent de ce qui, à notre époque, nous renvoie à un irrémédiable dépaysement, nous oblige à désirer de nouveaux modes de présence⁴ ». Pierre Nepveu nous convie, dans cet extrait, à lire une œuvre ancrée dans l'expérience commune, dans le temps de l'écriture, mais qui relève néanmoins d'une démarche et d'une recherche sur soi. Cet « irrémédiable dépaysement » se traduira, dans les premiers textes de Beaulieu, par une densification du signe qui le mènera, comme il l'explique lui-même dans « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », texte inédit publié dans ce numéro, à une « décalcification de l'émotion », à une émotion « de plus en plus érodée ». Dans ses derniers recueils, il se montrera particulièrement attentif aux objets personnels, aux rencontres et aux souvenirs intimes d'où il fera surgir, dissimulés sous les traits du confidentiel, des lieux de partage et d'expérience commune. Les poèmes de Beaulieu cherchent à faire advenir de l'impossible adéquation à soi-même une présence nouvelle. S'interroger sur le

+ + +

1 Robert Melançon, « Gagner sur le silence », Montréal, *Le Devoir*, 25 août 1979, p. 15. (À propos d'*Oracle des ombres*). 2 Maurizio Lazzarato et Toni Negri, « Travail immatériel et subjectivité », *Futur Antérieur*, n° 6, été 1991, [Mise en ligne le dimanche 16 mars 2003, <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article474>]. 3 Michel Beaulieu, *Anecdotes*, Montréal, Éditions du Noroît, 1977, p. 9. 4 Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », Montréal, *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 17.

déploiement de ces « modes », évoqués par Nepveu, permet de postuler qu'une tension se manifeste dans toute l'œuvre entre une écriture de l'intimité et une écriture du poème comme espace d'« accueil du monde »⁵. « Désirer de nouveaux modes de présence » signifie aussi instaurer une nouvelle grammatisation, un rapport aux mots pourvu de ses propres règles de fonctionnement, de ses interdits et de sa « configuration sensible [...] des sujets »⁶. Cette « politique de la littérature » se caractérise chez Beaulieu par une parole fuyante tendue vers un devenir.

Le sujet dans les poèmes et les romans de Beaulieu entretient de multiples façons un désir de sortie-de-soi, un sentiment d'excès par rapport à lui-même qui est le corollaire d'une « non-identité à soi »⁷. Dénoncée dans sa poésie, cette non-identité correspond au refus de la précarité de la condition humaine dont l'« usure des corps et des âmes, [l']érosion des gestes et des émotions »⁸ est la fatalité. Le poème dans un geste inaugural propose un temps de la « saisie du furtif »⁹ en s'appliquant à nommer les plus infimes choses et sensations du monde. L'œuvre de Beaulieu suscite partout la saisie d'une mesure et la tentation de son excès, comme redéfinition des limites du monde et du poème. À ce propos, il sera question du corps comme lieu à la fois de claustration et d'exil. L'évocation de la figure du flâneur, emblématique de Baudelaire, permettra d'interroger l'expérience de l'errance intérieure du sujet. Celle-ci nous mènera ensuite à observer l'importance de la continuité, du prolongement, se déployant autour de l'incorporation, par Beaulieu, de l'héritage de ses prédécesseurs ainsi que dans l'autoréférentialité. Pour conclure, il sera question de cette pratique de l'équilibre, du suspens, caractérisée par l'usage de la préposition « entre » dans son écriture.

UN « ESPACE PAR DEVERS-LUI »

Errance et désir forment un couple partout réuni chez Michel Beaulieu. Il s'agit, à bien des égards, d'une poésie contemporaine de certaines modes de son époque : soixante-huitarde et contre-culturelle, alliant à la fois libération sexuelle, usage des drogues et érotisme. Certains poèmes flottent ainsi dans le silence aérien de la raréfaction poétique des premiers recueils, jusqu'à la logorrhée extatique d'anecdotes,

+ + +

5 Hélène Dorion, « Dessins et autres recueils de poésies », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV, 1976-1980, Montréal, Fides, 1994, p. 222. Dorion souligne. 6 Jacques Rancière, dans un entretien récent, rappelle ce qu'il entend par politique de la littérature : « Il s'agit de dire que la littérature n'est pas seulement le moyen par lequel des écrivains proposent des engagements politiques, représentent des structures ou des conflits politiques, mais que la littérature a une forme de politique à elle. Cela suppose que politique ne signifie pas simplement la pratique du pouvoir ou la lutte pour le pouvoir, mais la configuration sensible d'un monde commun, des sujets qui la peuplent, de leurs capacités. » « La littérature a une forme de politique bien à elle », *L'Humanité*, 5 avril 2007 [En ligne, http://www.humanite.fr/popup_imprimer.html?id_article=849076]. 7 Sur cette question, je renvoie à la notion d'individuation et aux travaux de Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007 [1964] et de Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit*, t. I, *La décadence des démocraties industrielles*, Paris, Galilée, coll. « L'invention philosophique », 2004. 8 Hélène Dorion, *loc. cit.*, p. 220. 9 Paul-Chanel Malenfant, « Charms de la fureur et autres recueils », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. 143.

de faits divers des derniers ouvrages. Le thème de l'errance doit être mis en relation avec la matérialité et les limites du corps lui-même. Le corps est en creux dans l'œuvre de Michel Beaulieu et si ses parois, son seuil — la peau — agissent comme une cage, nombre d'aspects apparaissent comme le moyen d'échapper, d'excéder la mesure corporelle. C'est ainsi qu'il est envisagé sous le signe d'une infinie fragmentation, sans unité, sans noyau ; toujours ouvert, sans cesse tendu entre un devenir et sa propre disparition. Pourtant, la poésie de Beaulieu « parle presque toujours d'enfermement¹⁰ ». En fait, ces lieux de claustration sont aussi nombreux que ceux associés à l'épanouissement et se rejoignent en d'étonnants tandems. Le corps se révèle à la fois un lieu de réclusion, « il y a cette cage de peau/que chaque corps habite » (CE, 13), et un lieu de la libération du désir, de l'extase et de l'amour : « ce corps inondé d'un plaisir » (« minuit passe », OO, [n.p.]). Parallèlement à cette frontière de chair, on retrouve, des premiers aux derniers poèmes, les références à un « corps diffracté » (VI, 42). La perception démultipliée de l'anatomie est répandue au point où le corps est « éclaté » (VI, 83), « mutilé » (VI, 13), « béant dans ses stigmates » (VI, 27) et où « nul n'a plus de visage nul n'a plus de nom » (KA, 10).

Ces visages en ruines et ces corps disloqués apparaissent comme une matière à laquelle il faut donner forme. À ce fractionnement, le poème propose une géographie inexplorée — un « espace par-devers lui » (CH, 37) — qui se transmue en ce que Beaulieu appelle le « corps fauve¹¹ » (VA, 34). S'évader de cette « cage de peau » (CE, 13) exige d'avoir recours à certaines échappatoires, telles la drogue et le sexe, qui rappellent chez Beaulieu ces « techniques de soi » auxquelles Michel Foucault faisait référence dans ses travaux autour de *l'Histoire de la sexualité*¹². Ces techniques provoquent un sentiment d'étrangeté par rapport à soi et redéfinissent chez Beaulieu « l'inscription [du sujet] dans le monde [en fondant] un autre ordre des choses¹³ ». *Cercle de justice* témoigne d'une quête d'évasion et de la recherche d'un refuge : « à peine un instant que voilà passé/dans ce qui nous détache de nous-mêmes/et nous retrouve en autrui » (CE, 62). La drogue et la sexualité évoquent le mystère de la transsubstantiation et ce, particulièrement dans le recueil *Visages*, en permettant une expérience de communion et de partage :

l'œil étamé de la douleur
quand elle habite les membranes
de ses seringues empoisonnées
en empêchant la peau de se refaire
une enveloppe
[...]
voici que tu foudroies chaque visage
et chaque visage trouve en toi sa grâce
et chaque rancœur gît dans les os

+ + +

10 Pierre Nepveu, *loc. cit.* 11 La présence du mot « fauve » est constante dans toute l'œuvre. 12 Michel Foucault, « Les techniques de soi », *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1604. 13 Guy Cloutier (Préface), *TR*, [n.p.].

depuis que face à la mort tu m'offres
à l'impassible vie (VI, 79-80).

Il faut penser cette relation au corps à l'aune de la potentialité. Ces techniques — la drogue et la sexualité — apparaissent comme des façons d'excéder le corps « en empêchant la peau de se refaire/une enveloppe ». Or c'est dans cette ouverture, cette échappée hors du soi, que « chaque visage [peut alors] trouve[r] en toi sa grâce ». Beaulieu se rapproche, en ce sens, de Gilbert Simondon qui, comme le résume Muriel Combes, « à la question kantienne : "Qu'est-ce que l'homme ?" substituerait la question : "Combien de potentiel un homme a-t-il pour aller plus loin que lui ?", ou encore : "Que peut un homme pour autant qu'il ne soit pas seul¹⁴ ? » C'est ainsi que le « corps fauve » évoqué plus tôt permet de se muer en l'autre, dans un « paysage du corps où chaque pli se débride/et se fait accessible » (VI, 24). Si elle apparaît toujours comme un geste individuel, solitaire, introspectif, cette sortie-de-soi demeure néanmoins une invitation à la communion :

et même si tout cela ne nous menait
nulle part
J'irais pressentir en toi cette rumeur
d'un autrefois qui nous fut à charge
de soigneuses déréllections
entretenus par les ans
les miroirs où se distillent les rides
quand elles affinent les visages
et même si le temps nous bascule
en nous ceignant de ses plis
j'irais
dépeuplant l'univers
pour mieux naître en toi
pour mieux qu'en moi tu naisses (VI, 48).

Nul ne peut plus ignorer, avec Simondon, que le soi c'est le nous, et qu'il n'y a de pensée du commun qui ne soit une pensée de soi et de la transformation de soi telle qu'on la retrouve dans les poèmes de Beaulieu.

L'ERRANCE MÉMORIELLE

Dans les trois romans de Beaulieu, les personnages ne sont pas brisés et en proie à l'angoisse. Ils demeurent cependant tout autant morcelés et divisés que dans la poésie et ce, par la vision « moléculaire¹⁵ » adoptée dans la narration. La description

+ + +

14 Muriel Combes, *Simondon. Individu et collectivité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1999, p. 85. 15 Jacques Rancière introduit cette notion dans un commentaire sur Flaubert et le

physique est toujours fragmentaire, se concentrant sur les détails sans offrir de vision d'ensemble. Le corps des personnages est fuyant et leur regard ne devine jamais qu'à la dérobée: «aperçue blonde femme couleur caramel raie des fesses devinée à travers le maillot blanc mouillé blonde touffe de cheveux blonds en plein soleil élaboussures de lumière dans les yeux pas possible de la regarder elle se retournant les traits du visage flous dans le soleil belle sans doute peut-être m'en approcher» (TO, 9). Cette perspective évoque bien le rapport kaléidoscopique au monde que l'on retrouve dans son œuvre et qui se définit notamment par ce recours fréquent à la démultiplication de l'infiniment petit. En témoignent l'abondance d'anecdotes, dans les poèmes et les romans, ainsi que l'importance que Beaulieu accorde explicitement au banal, au courant, à l'ordinaire. Le kaléidoscope est indissociable du nombre et du capharnaüm puisqu'il réfléchit des combinaisons d'images de la «vie multiple» et en reproduit la «grâce mouvante de tous les éléments¹⁶». De façon figurée, ce jouet aux fragments colorés rappelle la figure du flâneur baudelairien confronté, dans ses interminables balades, à une succession variable d'impressions, de lieux, de sensations.

Pour saisir la singularité du flâneur de Michel Beaulieu, il faut accepter que le nombre mentionné par Baudelaire — «c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini¹⁷» — ne désigne pas uniquement la foule mais aussi quelque chose de plus intime, l'énumération des amantes et de leurs particularités, par exemple, ou même le rappel ordonné des vicissitudes quotidiennes :

Bien sûr, nulle casserole propre, mais l'une ferait bien l'affaire, que de la vieille eau, la remplacer donc, rincer, frotter une allumette contre le bec de gaz, parcourir le corridor, se délester des reliefs du festin de la veille, extirper des dents et du palais la pâte épaisse du sommeil, nettoyer les coins des yeux, les grumeaux dans les cils, et parcourir de nouveau le corridor en longeant le mur de droite, les jointures contre le plâtre et attendre quelques secondes que l'eau précipite ses bulles qui exploseront avant de déborder (SS, 23).

De la même façon, dans les derniers recueils, le traitement énonciatif — d'une horizontalité surprenante — rassemble en un geste nivelant le souvenir de l'amoureuse, l'adresse au poème et les quatre buts marqués la veille par Mats Naslund

+ + +

roman moderne dans «Le malentendu littéraire», *Faibles*, n° 1, Paris, 2003, p. 93-94. Texte repris dans Bruno Clément et Marc Escola, *Le malentendu littéraire. Généalogie du geste herméneutique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. «La Philosophie hors de soi», 2003. 16 «Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.» Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 1160-1161. 17 *Ibid.*

(TR, 42). Dans la poésie de Beaulieu, comme dans ses trois romans, le sujet poétique flâne, déambule parmi la multitude d'anecdotes et de souvenirs. Dans *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, *La représentation* et *Sylvie Stone*, les personnages cultivent tous un *otium*, soit la fortune d'avoir du temps à sa disposition — du temps libre — et de l'employer aux activités de l'esprit. Négligeant volontiers les obligations du travail, le narrateur s'abandonne langoureusement à la rêverie, s'épuise de jouissance et se complait dans une paresse mélancolique :

tu dormais douze heures par jour, tu traînais hors du lit, n'accordais aucune attention aux lits que tu visitais, aux films que tu voyais, aux gens que tu rencontrais, même si, parfois tu choisisais, par quelque réflexe qui remontait à la surface, une aventure quelconque avec une fille quelconque (RE, 173).

Le travail sur l'anecdote et le futile chez Beaulieu agit aussi comme un mode d'excédence et de supplément. Dans la poésie et dans les romans, la présence de l'anodin soulève la question de la légitimité des discours ainsi que celle du partage entre les mots et les actions du quotidien avec ceux de la littérature. L'intégration du prosaïque, autrefois opposé au poétique et au lyrique, est créatrice de « dissensus », selon le terme de Rancière¹⁸. L'abondance de noms propres et de noms communs, par exemple dans *Trivialités*, contribue tout à la fois à la fluidité du poème ainsi qu'à un certain vertige et institue, par conséquent, une forme d'évasion du poétique. Le soin et la déférence accordés à la matérialité du monde renvoient à ce potentiel kaléidoscopique permettant de transformer le regard et la sensibilité. La quotidienneté se donne à la fois comme banalité et appropriation du monde. Dans le poème suivant, le temps perdu et porteur de vie gît là, à l'intention de tous :

le temps
juste un peu de temps parfaitement délaissé
parfaitement délaissé de ses lueurs
juste le temps de naître en soi-même attentif
le temps d'une tasse de café d'une cigarette
je me promène avec ceux-là dans les rues
qui se promènent en éparpillant leurs vêtements
ils vont comme on va sans savoir
cette joie qui dessille les chambres
par un dimanche plombé de l'automne (VA, 60).

Ce temps « parfaitement délaissé » auquel le poème invite à être « attentif » est celui — simple et routinier — consacré à boire un café et à fumer une cigarette. Ce temps « perdu », auquel il ne fait pas attention, est porteur de ce que le poète appelle un « quotidien surnaturel » (KA, 36). Lieu de dévoilement du présent, du passé, de l'avenir et des amours, le poème entretient « une durée qui n'est pas dans le temps

+ + +

18 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [1998], p. 191.

de l'histoire, [...] une durée [qui] échappe au temps mesurable¹⁹». En s'engouffrant dans le poème, tous ces moments singuliers deviennent des scènes impersonnelles, offertes et vécues par tout un chacun. Beaulieu accorde d'ailleurs beaucoup d'importance à cette multitude de moments infimes présentés comme étant personnels, mais qui n'ont rien de propre, qui sont partagés mille fois chaque jour. Saisir ce temps ouvert, cette « impersonnalité²⁰ », ce « nouveau mode de présence », signifie aussi se perdre dans le nombre. Le poème, par cette capacité à porter « l'intimité des choses » (*VU*, 36), à se détacher de soi, devient ce refuge où l'expérience singulière s'accorde à l'expérience commune.

L'EXIGENCE DU POÈME

La dialectique entre l'errance et la littérature constitue le véritable repli dans les retranchements de l'intime. Il suffit, en ce sens, de penser à *Trivialités*, peuplé des fantômes de la rue Draper²¹. Enveloppés du souvenir de ce quartier de l'enfance, ces poèmes relatent un retour vécu sur le mode de la dépossession où le sujet poétique ne croise plus que des spectres : « mais j'errais depuis peu dans ce quartier/vivant chaque semaine la rencontre/fortuite d'un fantôme d'autrefois » (*TR*, 27). Autour des rues de Montréal et des surgissements du passé s'articule l'écriture du poème :

genre hippy disparu du Carré
revu cheveux gris et courts avec femme
et fille d'environ sept ou huit ans
mais au demeurant plutôt sympathique
en me demandant si je suis bien moi
malgré que je ne l'aie pas remplacé
d'un coup d'œil au moment de leur entrée
dans ce restaurant de la rue Monkland
où je passais bien deux heures l'été
dernier chaque après-midi à piocher
quelques poèmes dont le plus souvent
l'expression ne me satisfait pas (*TR*, 28).

Le sujet pulvérisé des derniers recueils se reconstruit autour de la singularité du poème. Guy Cloutier écrit à ce propos : « Plus que jamais le poème s'impose ici comme le seul référent immuable, non seulement le lieu identitaire du poète, mais sa seule inscription véritable dans le réel, sa seule véritable "famille", sa seule appartenance

+ + +

¹⁹ Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *Estuaire*, n° 38, 1986, p. 150. ²⁰ Je pense ici à la notion de « singularité quelconque » proposé par Giorgio Agamben dans *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1990. ²¹ La rue Draper se situe dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce, à Montréal, où Michel Beaulieu a passé sa jeunesse. L'article de Michel Biron publié dans ce numéro s'intéresse aux rapports entre la ville et le poème chez Beaulieu.

revendiquée et assumée²². » Dans l'extrait suivant, le poème s'articule, non pas par l'éloge (funèbre) de la poète disparue, mais bien par la reprise — ou la répétition deleuzienne — d'un legs dissipé. La mort de la poète Marie Uguay entraîne la responsabilité, pour le sujet, de porter « l'avenir » de cette dernière dans l'écriture :

c'était en octobre et tes vingt-six ans
pressurisés parmi les métastases
me chaviraient des semaines durant
des mois où tu m'observais défaite
depuis les profondeurs de ta photo
muette et si volubile à la fois
face à la table en frêne où j'écrivais
dans ce que j'appelais l'état de grâce
les poèmes de Kaléidoscope
en te siphonnant de tes énergies
fictives désormais toi qui n'avais
d'autre avenir que par la voix des tiens (TR, 20).

Cette disparition, qui se manifeste, par l'apparition du visage photographié²³, rejoint « la litanie de ces noms [qui] défile[nt] » (TR, 21) dans *Trivialités* : « Catullus Essénine et Lermontov/Sabine Sicaud Saint-Denys Garneau » (TR, 21). Le nom d'Uguay, gravé à la stèle des poètes morts prématurément, invite à penser à une présence sans identité, impersonnelle telle qu'évoquée plus tôt. À cette communauté du désœuvrement, décrite par Jean-Luc Nancy²⁴, appartient aussi : « Maïakovsky Lorca Roque Dalton/Rupert Brooke et Percy Bysshe Shelley » (TR, 22). Le poète enchaîne les patronymes sans les séparer de marques de ponctuation, comme s'ils étaient profondément singuliers (seul leur nom de famille suffit à les reconnaître) mais demeuraient néanmoins inséparables les uns des autres, tous apparaissant comme autant d'avenirs à porter par le poème. Cette incorporation des auteurs disparus n'est pas sans rappeler la conception derridienne du « deuil impossible ». L'incomplétude du travail du deuil renvoie à l'injonction de porter le mort en soi, dans le respect de l'irréductibilité de l'autre²⁵. C'est bien ce dont il est question dans *Trivialités*, recueil consacré aux spectres, où Beaulieu entend faire résonner ces voix de poètes « dans le moindre de [ses] agissements » (TR, 22) :

déjà j'enterrais tant de mes poètes
Pouchkine et Rimbaud je portais leur deuil
en viatique et Kosovel et Blok

+ + +

22 Guy Cloutier, loc. cit. 23 À ce sujet, voir Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 2003 [1980]. 24 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1986. 25 Lire à ce propos les deux essais de Jacques Derrida publiés simultanément : *Chaque fois unique, la fin du monde* ainsi que *Béliers. Le dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2003.

et Marina n'avait plus qu'une année
à vivre et l'ignorait tout comme moi
Marie Uguay j'ignorerais ta mort
avant que me l'explose en pleine face
et noir sur blanc La Presse d'un matin
semblable à tant d'autres qui fleurait bon
l'encre mais la grille des mots croisés
s'embrouillait les simples définitions
ne correspondaient soudain plus à rien (TR, 19).

Malgré toutes les marques de la précarité — mort de Marie Uguay, sentiment d'étrangeté face au monde, quotidienneté du journal — le poème demeure l'espace de la résistance à la disparition. La poésie de Beaulieu témoigne d'une véritable exigence face à la continuité, son écriture se liant à l'héritage et à la poursuite des œuvres de ses prédécesseurs.

L'ATTENTE CRÉATRICE

L'œuvre de Beaulieu, tiraillée entre l'enfermement et l'évasion, l'amour de soi et le désir de l'autre est tendue entre la mesure et l'excès. En plus de porter la mémoire des autres, chacun des poèmes, singulier, s'adresse à tous : « [J]e n'écris pour personne/en particulier ni toi/ni moi [...] » (VU, 100). Tout se passe comme si l'évocation de l'intime — jusqu'à la description des ébats amoureux — permettait le dévoilement d'une condition commune. Il faut à ce propos relever le mot « entre » qui n'est pas sans rappeler l'importance de l'errance identifiée plus tôt. Désignant à la fois l'inclusion (être *entre* amis) et l'exclusion (*entre-deux*)²⁶, cette préposition agit comme un leitmotiv dans la série de poèmes intitulée « entre autres villes » de *Kaléidoscope*, recueil du voyage et du déplacement mais aussi du partage du moment et de la remémoration :

celle où tu arrives quelques jours
avant tes treize ans dans un orage
de néon descendu du DC-6 ta sœur
verdâtre tes parents regrettent déjà
la fin de semaine qui les oblige
à faire chambre à part à ne pas s'attarder
dans les restaurants et les musées entrecoupées
par un séjour au sommet d'un gratte-ciel
en empruntant deux ascenseurs
dont le premier ne se rend qu'au 86^e

+ + +

26 Voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

une photographie t’y montre échappant
à l’enfance avec cet air en noir
et blanc de constipation de nonchalance
entremêlées (KA, 19. Je souligne).

Les moyens de transport convoqués dans ce recueil confirment l’importance du déplacement et de l’errance. L’avion, l’automobile, le train et le tramway conduisent, littéralement, le sujet à recréer des souvenirs en poésie. La préposition « entre » permet de rendre compte d’un espace d’indétermination qui surgit dans la poésie de Beaulieu entre le singulier et le commun. L’émergence du poétique, de ce « quotidien surnaturel » commenté plus tôt, naît de ce titre, « entre autres villes », qui évoque un espace impersonnel — sans nom —, à la fois par la multiplicité sous-entendue des villes et par leur indifférenciation. C’est ainsi que dans le trente et unième poème de cette série, le trajet de l’autobus, les détails des correspondances et l’attente entre deux destinations donnent tous de la consistance à l’instant — la surprise dans les yeux de la « grande-tante » — et le transforment en souvenir partagé. La *monotonie* du poème, ses répétitions, la charge anecdotique de la numérotation des autobus et des lieux de passage construisent l’attente, créatrice de l’émotion :

le 3A jusqu’à Girouard
le 48 jusqu’à Snowdon
le 17 jusqu’à Cartierville
l’autobus Gouin jusqu’à
près du pont de Pont-Viau
le 24 jusqu’à de Lorimier
puis de nouveau le 24
jusqu’à Sainte-Catherine
et le 3A jusqu’à Somerled
entretemps ta grande-tante
Angéline qui n’en croit pas
ses yeux de te voir arriver
seul (KA, 123. Je souligne.)

En ce sens, l’écriture de Beaulieu est une pratique de la suspension, de l’équilibre, entre mesure et excès, une écriture misant sur la parenthèse, « glissant vers les marges » (VI, 18) et naviguant — tel le *Flying Dutchman*²⁷ — sans obligation de parvenir à destination. Dans le roman *Je tourne en rond mais c’est autour de toi*, il ne

+ + +

27 Le *Flying Dutchman* est un livre-objet de poésie concrète dans lequel on retrouve une introduction de Claude Beausoleil. Le travail de Michel Beaulieu s’y compose d’une série de vingt-trois pages, sur chacune d’elles figure une lettre de l’alphabet. Les lettres « K », « L », « M » sont absentes. Le *Flying Dutchman* renvoie à la légende d’un bateau fantôme qui remonte au XVII^e siècle. Il s’agit aussi de l’ancien slogan et du nom du programme de fidélisation de la compagnie aérienne KLM.

s'agit pas uniquement de graviter autour de l'amoureuse, mais aussi de l'écriture. Par ces « longues phrases qui n'en finissent plus de tourner en rond » (*RE*, 38), il faut être dans la littérature comme on est dans la foule, c'est-à-dire submergé par la phrase, celle-ci apparaissant toujours en surplus par ses descriptions — multipliant l'énumération des détails les plus imperceptibles —, son absence de ponctuation ou la confusion de la trame narrative. Cette pérégrination parmi les mots se manifeste souvent, dans les poèmes, par l'autoréférentialité à l'écriture. La mention de l'acte créateur se lie à cette impression d'une « non-identité à soi » évoquée plus tôt. L'écriture apparaît ainsi dans les prochains vers comme l'ultime demeure, fragile, du sujet :

avec une précipitation de métronome sais-tu
quelquefois l'envie me prend d'élargir le texte
en glissant vers les marges
[...]
corps énamouré
[...]
de vaquer entre deux eaux
[...]
ô nuit de l'inaltérable passage
et de tout ce qui nous accorde si peu de temps
pour mener à bien notre ouvrage
et l'amour de soi-même
quand le quotidien nous défalque de tout
en faisant peu de cas de ce qui s'anéantit (*VI*, 18).

« L'AVENIR OÙ TU VIS DÉSORMAIS »

ne pas se suffire à soi-même
(*TO*, 106)

La recherche poétique s'inscrit formellement chez Beaulieu dans une dynamique de l'écart et du croisement. Robert Melançon relève cet élément déterminant du travail poétique :

Chaque poème d'une suite de Beaulieu s'inscrit à l'intérieur d'un ensemble dont l'unité formelle et thématique est fortement marquée, mais il reste séparé de celui qui le précède et de celui qui le suit par des zones de silence absolu. Fragmentation et continuité : une ligne idéale, faite de la succession de points qui restent distincts les uns des autres mais qui n'en dessinent pas moins une figure globale²⁸.

+ + +

28 Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *loc. cit.*

Cet équilibre entre le sens et le « silence absolu » se traduit dans ce procédé — lui-même symbole de dissonance²⁹ — qu'est l'enjambement. Omniprésent dans toute son œuvre, ce procédé rythmique condense à la fois une discontinuité du discours, une sortie de ce dernier, et un prolongement en un mouvement global, un « chant général³⁰ ». Dans *Kaléidoscope*, *Vu* et *Trivialités* en particulier, l'enjambement permet d'accompagner, d'aménager la profusion de mots et de réminiscences qui s'y trouvent. Il contribue ainsi véritablement à la narration. Tout en permettant de demeurer en poésie, l'enjambement parvient à assembler les instants vécus et à déclencher le processus de remémoration, guidant le récit d'un instant à l'autre. On perçoit par moments chez Beaulieu une tentation de la prose. L'enjambement apparaît ainsi comme un procédé exemplifiant la préposition « entre » par la tension de la mesure et de la transgression.

On retrouve en permanence ce glissement dans les poèmes et les romans de Beaulieu, que ce soit par le recours à la figure du flâneur ou par l'intégration de l'anecdote. Dans l'extrait suivant, non seulement le procédé de l'enjambement est utilisé, mais tout se passe comme si un tel mouvement — « comme l'arche d'un pont³¹ » — permettait d'unir les poèmes de ce recueil à d'autres recueils (*Kaléidoscope*, *Natalités*, *Quadrature*, *Vu*) :

[...]

Kaléidoscope s'en va sous presse

Début septembre les Natalités

Paraissent non pas dans l'indifférence

L'incapacité plutôt de répondre

Alors à ton ouverture de celle

À qui tu les destinais mais tant pis

Tu devras reviser la Quadrature (*TR*, 64).

+ + +

29 Dans un entretien réalisé en 1980, Beaulieu mentionne l'importance de la musicalité et de cette notion de « dissonance » dans son œuvre : « Ce qui m'a toujours fasciné d'Érik Satie c'est la dissonance. C'est cette façon de, tout à coup, apporter à l'intérieur des lignes musicales qui sont apparemment relativement simples des éléments qui viennent tout à coup tout compliquer, qui nous envoient dans une autre sphère musicale complètement. Et en ce moment, dans ma poésie, je travaille beaucoup sur des principes de dissonance qui sont toujours musicaux de toute façon, musicaux dans le sens le plus classique. » Michel Beaulieu, *Beaulieu. 27 mai 1980*, Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, coll. « Portraits d'écrivains québécois », cahier n° 30, 1980, p. 15. 30 « [T]ous ces recueils restent provisoires, ébauches de ce livre unique dont Beaulieu livrait des parties plus ou moins achevées, qui était le livre de toute sa vie, comme le *Canzoniere*, *Leaves of Grass*, *les Fleurs du Mal*, comme *Cântico* de Guillen, *Vita d'un uomo* d'Ungaretti. » Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *loc. cit.*, p. 152. 31 Giorgio Agamben écrit : « Dans l'instant même où le vers, défaisant un lien syntaxique, affirme sa propre identité, il enjambe irrésistiblement, comme l'arche d'un pont, l'espace qui le sépare du vers suivant, pour saisir ce qu'il a rejeté au-devant de soi : il ébauche une figure prosaïque, mais d'un mouvement qui prouve sa propre "versatilité". En se précipitant dans l'abîme du sens, l'unité purement sonore du vers transgresse sa propre identité en même temps que sa propre mesure. » (*Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1998, p. 23-24)

C'est par l'enjambement préfigurant les diverses variations de l'œuvre — travail sur le corps, figure du flâneur, héritage en poésie, présence du mot « entre » —, que l'on peut observer cette recherche de « nouveaux modes de présence ». Dans les derniers recueils, il s'agit bien d'une poésie lyrique ayant recours au prosaïque. Par des vers glissant les uns vers les autres, flirtant avec la prose, la poétique de Beaulieu se construit telle une arche qui lui donne sa pertinence et sa fragilité. Elle se situe ainsi du côté de cette expérience de la limite et de « cette certitude acquise que l'on ne se rend nulle part dans l'expression de soi si l'on ne va aux extrêmes³² ». Le poème et la vie, comme chez Gilbert Langevin³³, sont indissociables et correspondent bien à ce travail de remodelage du doute à reprendre chaque matin. « J'écris tous les jours », soulignait Beaulieu ; mention essentielle visant à le distinguer, comme nous le rappelle Melançon, de l'écrivain du dimanche. Ici, le poème est la vie, et son intensité se situe souvent dans la tension entre les signes d'une quotidienneté évanouie et sa réapparition dans l'écriture. C'est ainsi que les derniers recueils sont particulièrement hantés par un avenir : dans l'allusion à la quotidienneté résonne la promesse d'un « j'écris pour toujours ». Beaulieu nous invite à être attentifs aux signes de la précarité, à un mode de présence qui poursuit un désir sans fin dans un périple s'efforçant « de réintégrer l'avenir où tu vis/désormais » (KA, 120) :

tu sentirais la mort en toi
savourer le pèlerinage
épier dans la fixité
des instantanées remémorées
l'aveuglement de l'instant le devenir
absent ce présent contre l'horizon
bouché la prolifération des vitrines
vides le bric à brac du père
Brown et ses mots emportés
l'épicerie depuis quand cédée
le désir abrégé de reprendre
pied dans les pièces d'écouter
le battement des murs le désir
de dormir de rester là le temps
de réintégrer l'avenir où tu vis
désormais (KA, 120).

+ + +

32 Michel Beaulieu, « Texte », *La Barre du jour*, n^{os} 17-18-19-20, janvier-août 1969, p. 272. 33 Langevin avait composé ce mot-valise, « Poëvie ». Ce néologisme sera le titre d'une anthologie de ses textes : Gilbert Langevin, *Poëvie : poésie, chansons, prose et aphorismes*, anthologie présentée par Normand Baillargeon, Montréal, Typo, 1997.