

Les Cahiers Anne Hébert

Le lieu commun revisité dans *Là où était ici* d'Hélène Monette

Nicole Côté

Numéro 16, 2019

Archives et écritures de femmes : Louise Dupré et Hélène Monette

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110938ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1110938ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Côté, N. (2019). Le lieu commun revisité dans *Là où était ici* d'Hélène Monette. *Les Cahiers Anne Hébert*, (16), 118–130. <https://doi.org/10.7202/1110938ar>

Résumé de l'article

En relisant la poésie de Monette, on se rend compte de l'omniprésence du lieu commun, et en particulier dans le recueil *Là où était ici* (2011), qui fera l'objet de cette étude : expressions figées, proverbes, maximes, mais aussi images-motifs, jeux de mots qui tournent mal. Monette saborde le lieu commun, lui insufflant de ce fait une seconde vie, qui refuse de se plier au pronostic de la forme figée. Le lieu commun détourné reproduit dans la forme ce que Monette donne à voir sur le fond : un travail de sape, mais pas de destruction, car si l'édifice de nos croyances est ébranlé dans ses fondations, il tiendra après le passage des bourrasques que lui fera subir l'auteure, fissurant le ciment de l'idéologie séculaire.

© Nicole Côté, 2019



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le lieu commun revisité dans *Là où était ici* d'Hélène Monette

NICOLE CÔTÉ

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

Résumé : En relisant la poésie de Monette, on se rend compte de l'omniprésence du lieu commun, et en particulier dans le recueil *Là où était ici* (2011), qui fera l'objet de cette étude : expressions figées, proverbes, maximes, mais aussi images-motifs, jeux de mots qui tournent mal. Monette saborde le lieu commun, lui insufflant de ce fait une seconde vie, qui refuse de se plier au pronostic de la forme figée. Le lieu commun détourné reproduit dans la forme ce que Monette donne à voir sur le fond : un travail de sape, mais pas de destruction, car si l'édifice de nos croyances est ébranlé dans ses fondations, il tiendra après le passage des bourrasques que lui fera subir l'auteure, fissurant le ciment de l'idéologie séculaire.

Mots-clés : Hélène Monette, *Là où était ici*, Lieux communs, Détournement d'expressions figées, Créativité lexicale.

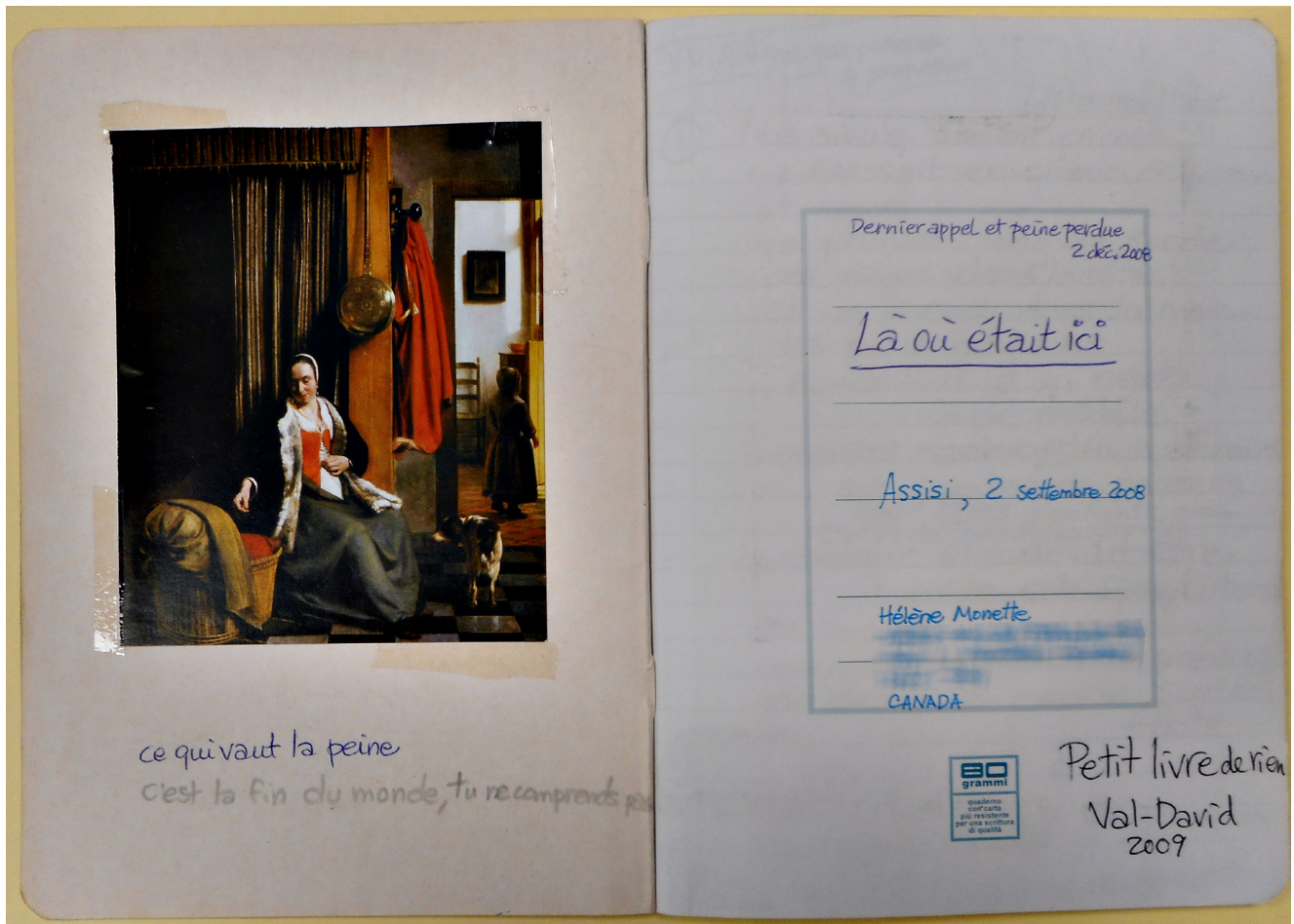


Figure 9 : Carnet de notes 2008-2009, Fonds Hélène Monette (P79), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Philippe Ménard, 2019.

I Introduction : le lieu commun revisité

En relisant la poésie de Monette, on se rend compte de l'omniprésence du lieu commun, et en particulier dans le recueil *Là où était ici* (2011) : expressions figées, proverbes, maximes, mais aussi images-motifs, jeux de mots qui tournent mal. Monette saborde le lieu commun, qui refuse de se plier au pronostic de la forme figée, et lui insuffle de ce fait une seconde vie.

Le lieu commun détourné reproduit dans la forme ce que Monette donne à voir sur le fond : un travail de sape, mais pas de destruction, car l'édifice de nos croyances est ébranlé dans ses fondations, il tiendra après le passage des bourrasques que lui fera subir l'auteure, fissurant le ciment de l'idéologie séculaire. Monette n'est pas une anarchiste : c'est une écrivaine qui souhaite plutôt revisiter les lieux communs.

Selon moi, Monette s'intéresse trop à l'épaisseur de l'histoire pour vouloir faire table rase des expressions figées, car elles représentent en quelque sorte la collectivité au fil des âges. Et ces maximes, ces proverbes, ont un fond de vérité. Cela dit, l'attaque de Monette vise à pourfendre l'hégémonie de la bêtise, à la débusquer sous le lieu commun. La faire dérailler, cette pensée figée, en lui insufflant une « métaphore vive » (Ricœur) et ainsi, paradoxalement, donner au lieu commun l'occasion de devenir lieu de créativité lexicale et donc sémantique, faire sourdre la révolution mais au sein de l'institution langagière, démocratique en ce que tous la partagent et lui donnent forme.

D'une manière ou d'une autre, et bien qu'il s'agisse de poésie, peut-être plus paradigmatique que syntagmatique, le mouvement d'expression figée – ou de lieu commun – à « métaphore vive » nous oblige à quitter le siège confortable que nous, spectateurs-lecteurs, occupions. À travers ces expressions à double valence – l'une empruntée à la tradition langagière, l'autre, au dense fonds poétique de Monette – nous suivons la protagoniste dans ses pérégrinations de paumée, de fille perdue qui s'entête à nous montrer les moments et les lieux où ça achoppe.

Comme c'est le cas pour la forme, Monette nous montre les dessous, avec son regard décapant, que Lucie Joubert, reprenant une expression de Bourdieu, a qualifié de *lucidité des exclus* (2006 : 105) : ceux de la féminité à la fois affichée et mal fagotée, du toxique lieu de travail, des destinations touristiques vantées mais décevantes. Qu'il s'agisse de syntagmes plus ou moins figés ou d'images, ils renvoient à une réalité lexicale archi-connue, mais qui, replacée dans un contexte inusité, nous apparaît désormais comme inquiétante, enrageante ou abjecte. Parfois encore, l'expression

figée est légèrement détournée, suffisamment pour déranger, mais de manière à ce qu'on la reconnaisse tout de même sous la mutation.

II Le sempiternel présent du lieu commun

J'insiste sur le désir de Monette de fissurer l'édifice du lieu commun sans le détruire, car les formes figées nous ramènent à l'histoire d'un peuple que Monette n'a aucune intention de dissoudre. Il s'agirait au contraire de faire cesser l'oubli dévorant comme une métastase, de ralentir le rouleau compresseur du présent itératif en trafiquant les lieux communs, en refaisant (*poien* = faire, poésie) pour garder à vue la pensée toute faite, le lieu commun-béton. Ce serait plutôt, par un bricolage intégrant la métaphore vive au lieu commun, une remise en question de l'hégémonie, un renouveau singulier au noyau utopique.

C'est pourquoi il n'est pas surprenant de découvrir, dans l'écriture du recueil *Là où était ici* (2011), un mouvement de nostalgie envahissante – celui de **où était ici**, habillé d'un **là**, constat de la clinquante laideur, des ruines, des mesquineries. Une ironie parfois douce, parfois cinglante habille cette nostalgie, pas si reconnaissable au premier abord. Pourtant, un titre comme *Là où était ici* évoque implicitement ou explicitement la nostalgie d'un monde démembré ou englouti. Toutefois, l'ironie recouvre comme par pudeur cette nostalgie. Un changement radical, une disparition accusée par le contraste entre *là* et *ici*, de même que l'imparfait accompagnant le thème, présentent avec une remarquable économie de moyens la perte, l'absence qui constituera le centre vide de cette œuvre. Notons d'ailleurs qu'antinomiquement, l'actuel état des choses est représenté par le référent *là*, qui traduit la distance entre soi et le temps-lieu. C'est que, paradoxalement, l'*ici* n'est plus, que le *là* ne peut que partiellement remplacer.

La distance même entre la voix narratrice et le *là* est envahie de nostalgie pour un *ici* qui n'est plus. Encore un cliché éventré. Car ce n'est pas le *là* qu'elle veut atteindre, là où le désir se veut, mais un *ici* paradoxalement inaccessible, une sorte de paradis perdu. Par ailleurs, le féroce constat d'un monde en ruines ou d'épaves d'humanité se fait avec une telle concentration de créativité que le monde ainsi recréé nous plonge dans le ravissement.

Il semble que même avant *Là où était ici*, la nostalgie drapée d'ironie était un leitmotiv de l'œuvre de Monette, mais peut-être pas thématifiée comme dans ce titre élégant, éloquent et dont la condensation dit la poète qu'était Monette. En relisant une poésie-réflexion d'abord parue dans *Moebius* en 1996, « Vite, vite, ou l'histoire facultative », je trouve des lieux communs langagiers retravaillés, comme barrières ou balises à l'oubli effréné, à la mort annoncée du langage – « Le langage est une perte totale » (Monette, 2011 : 51).

On ne se rappelle plus les mœurs victoriennes, la guerre de Corée, l'époque de l'invention du pantalon, Cavalier de La Salle, la grotte de Lascaux [...] *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se brise.* (Monette, 1996 : 157; c'est moi qui souligne)

Il n'est pas une série de visions ou de savoirs hétéroclites qui ne finissent pas, dirait-on, par une expression figée, remaniée ou non. Comme si seul le fond de la langue pouvait enfin synthétiser l'expérience, si personnelle fût-elle. Comme si, peut-être, seul ce fond langagier risquait de rester, de traverser le présent persistant de notre époque post.

Comme d'autres après elle, Monette ne perçoit qu'un présent stagnant du fait de la course effrénée de tous et du temps, qu'une amnésie quasi immédiate et généralisée confirme : « Bienheureux car ils se souviennent » (158), dira-t-elle quelque part dans cet essai poétique, reprenant ironiquement le Sermon sur la montagne, le Christ opérant lui-même un renversement des valeurs acceptées, sorte de parodie des mœurs d'alors. Monette a l'art de la formule frappée comme aucune autre, un art du recyclage, du bricolage avec le fond de la langue. « Celui qui crache sur le passé éclabousse l'avenir » (160), dira-t-elle encore dans cet essai.

Chez Monette, il y a ainsi les lieux communs tout court, donc, ancrés depuis lurette dans la langue, pour ajouter des couches au présent aplani, et pour faire un pied-de-nez à l'efficacité propulsée (*Où irez-vous armés de chiffres?* en fait son centre névralgique). Mais il y a aussi et surtout, les lieux communs trafiqués, pour garder le fonds de la langue et le monde à vif, vivants, dans une posture d'insoumission. Nathalie Watteyne écrit à ce propos :

Loin de stigmatiser une série de comportements répréhensibles, Hélène Monette fait vivre une communauté éprouvée et aliénée en montrant leur subjectivité en souffrance par l'usage de la paraphrase ou de slogans et de proverbes détournés de leur sens premier. En faisant ressortir les failles du discours urbain dans le tissu textuel pour dire l'inadéquation à soi et au vivant, son écriture est libre d'être imprévisible et donc insoumise. (Watteyne, 2007 : 129)

Je vais commenter quelques-unes des proses poétiques du recueil en suivant ses sections : « Sanctuaire, » « Autour des Madones, » « La parade », « Là où était ici ».

III « Sanctuaire »

L'une des premières proses de la partie « Sanctuaire » porte sur le thème des ventes à rabais. Les expressions figées y font allusion aux rêves prêts-à-porter, mais leur intempestive accumulation semble imiter le comportement obsessionnel-compulsif des coureurs d'aubaine, et présente en elle-même l'ironie qui oblige le lecteur à se distancier de ce comportement. La succession des expressions figées réunies ici en un seul paragraphe et additionnées de clichés signale qu'on n'est pas du côté de la publicité, mais de sa critique, qui devient concentration parodique :

Ils nous présentent des gens *morts de rire* dans des fauteuils de cuir en solde, des femmes alanguies dans la dentelle et le lin avec des *sourires indécrochables*, ça coûte la peau des fesses et chacun jubile de réaliser des économies [...] à *fond la caisse*. (Monette, 2011 : 19; c'est moi qui souligne).

Le contraste est ici également présent dans l'opposition entre les gens « morts de rire », les « sourires indécrochables » et « ça coûte la peau des fesses » : les gens à qui cette publicité mensongère est destinée (bien qu'on puisse y « réaliser des économies [...] à fond la caisse ») appartiennent à une classe sociale privilégiée. Le magasinage, un sanctuaire? Il se peut bien; on a souvent présenté, à l'époque où le phénomène était encore nouveau au Québec, le magasinage comme substitut de la religion. Chez Monette, il ne peut être qu'ironique. Dans cette section se présentent des lieux/moments sanctuaires qui pourraient en être, comme le dimanche à la maison, mais qui sont perturbés par le voisin et ses outils électriques de bricolage, ou comme dans ce dernier cas, qui ne peuvent qu'être ironiques par leur renversement des valeurs liées au sanctuaire. Partout, la perte se fait sentir.

Deux pages plus loin, toujours dans la section « Sanctuaires », on trouve un texte de moins de dix lignes qui réussit à déboussoler les lecteurs avec une brève cartographie de la distribution des richesses :

En fauteuil roulant, seul, géant noir comme un athlète du foot, il manie sa chaise roulante en sens inverse du trafic sur Saint-Laurent [...]. [...] [L]'homme qui a perdu le Nord fait rouler sa machine, puissant, cap vers l'Est, en plein sur la ligne blanche, on dirait le Sud en pleine guerre froide, c'est tout noir ou tout blanc, le ciel bleu n'y changera rien, il peut bien s'écrouler. (21).

Moins d'expressions figées ici que de collocations, qui à force de contrastes (Nord/Sud, Blanc/Noir) divisent la ville entre les bien-nantis et les mal-fichus, Saint-Laurent étant la ligne de partage entre l'Ouest et l'Est. C'est à une analyse intersectionnelle que Monette nous convie mine de rien, avec son grand Noir « comme un athlète du foot », mais paraplégique, qui, roulant vers l'Est (francophone et pauvre) sur la ligne blanche du boulevard Saint-Laurent, conteste les divisions sociales au point de mettre sa vie en danger. Le sanctuaire que cet homme choisit d'habiter, semble dire Monette, c'est cet entre-deux dangereux, cet endroit liminaire représenté par la ligne blanche au milieu de Saint-Laurent, ligne de démarcation entre Est et Ouest, pauvreté et richesses, voire entre homogénéité et hétérogénéité, considérant que les exclus, les éclopés, les minorités visibles, se retrouvent plus facilement dans l'Est que dans l'Ouest.

Parfois, comme dans le texte qui suit, une expression non pas figée mais reconnaissable, « la femme aux pains », signale un terrain connu. Pourtant, il faudra revoir l'interprétation complètement en l'espace de quelques mots, la femme aux pains ne représentant pas une sorte de boulangère ambulante, mais une *bag lady* courant après les pains rassis jetés « les soirs d'ordures par la boulangerie » : « C'est le quartier de la femme aux pains. Elle s'y promène avec ses sacs verts et son chariot, penchée dans la ruelle derrière le mur des fourneaux, les soirs d'ordures » (23). « Le quartier de la femme aux pains » ne signifie pas ici l'endroit où elle demeure, ou celui où elle exercerait sa profession de boulangère, mais celui qu'elle hante, en tant que sans-abri.

Plus loin dans la même section, encore un détournement d'expressions figées :

Au-dessus du Grand Comptoir¹, il y a un géant *tiré à quatre épingles*, on dirait un *Ken* en vrai, un homme de taille surdimensionnée, synthétique mais tellement normal. Ça lui coupe la faim. *Et la fin*, pathétique, morbide dénouement, la suit comme une chienne fidèle *aux yeux plus grands que la peine*. Ça ne tient plus la route, mais ça avance quand même. (31; c'est elle qui souligne.)

Ici une image du grand Ken (le copain de Barbie), homme à la masculinité figée, modèle un peu ridicule, comme les expressions que Monette débusque, se retrouve en devanture du resto où la narratrice cherche sustentation et peut-être refuge (partie « Sanctuaire »). Mais la vue de cette effigie au seuil du resto lui coupe la faim. Surprenant récit de la pensée qui saute d'une image figée (celle de Ken) et de son corps

1. Resto-terrasse servant des plats de style bistro accompagnés d'une soupe. 1225, rue du Square-Phillips, Montréal.

surdimensionné, à la faim coupée, qui devient la fin du désir par association d'homonymes, mais aussi, peut-être cette idée de la mort qui rôde comme une chienne fidèle aux yeux plus grands que la peine. La faim revient sous ce qui a sauté, c'est à-dire la panse : *les yeux plus grands que la panse*, cette vieille expression, plutôt joviale, parce qu'elle fait référence à un appétit gargantuesque, devient ici « *les yeux plus grands que la peine* » (31; c'est elle qui souligne), expression assez énigmatique au départ. Celle qui allait manger au restaurant a l'appétit coupé par l'effigie, parce que cet homme à la taille gargantuesque représente la surconsommation, mais peut-être aussi l'hégémonique dans ce qu'il a de surdimensionné. C'est la fin qui prend le dessus, sa fin à elle, « comme une chienne fidèle qui a les yeux plus grands que la peine » (31). Sa fin, la mort, rôde sous les traits de la chienne fidèle, et semble liée à la prise de conscience de sa vieillesse – « son âge déserté » (31) – sur le marché de l'amour, car l'Éros en plastique au-dessus de la lingerie Romance lui rappelle Ken : « Il a l'air idiot. Plein de lui-même. Plus petit que Ken, mais c'est lui le vainqueur. » (31) La narratrice continue avec cette pique : « Il est nu. Comme un roi » (31), faisant allusion au conte d'Andersen *Les habits neufs de l'empereur* où un roi se pavane, ignorant qu'il est nu, et donc qu'il a l'air ridicule. Allusion au pouvoir que seule l'idéologie cautionne, la vérité nue créée par un enfant ou, dans ce cas-ci, une poète.

IV « Autour des Madones »

La section « Autour des Madones », écrite en Italie, à Rome, porte principalement sur des mères, grands-mères, gardiennes d'enfants, de maris, de chiens, d'oiseaux jusqu'à ce que, vieilles et dépourvues de leurs tâches de servantes, elles errent comme des âmes en peine avec leurs cabas vides à travers les sentiers d'un parc. Ou elles sont des sœurs à cornettes toutes nations confondues – au service de l'un ou l'autre, même invisible (la Marie-Madeleine de Giotto réside dans le panthéon des madones chez Monette).

Un délicieux passage rempli d'expressions figées sur saint Michel terrassant le dragon nous étonne dans « Autour des madones » avant qu'on ne lise la comparaison avec les madones quotidiennes, dont il faut imaginer les statues : « Saint Michel a beau terrasser le dragon, le brave homme n'a plus toute sa tête et les deux bras lui en sont tombés » (47). En une phrase, on a « avoir beau faire quelque chose » et une autre proposition qui contredit la première. Cette contradiction est elle aussi une expression figée – « ne plus avoir toute sa tête » – mais dont la valeur littérale renforce le symbole car c'est une statue de saint Michel qui a perdu la tête. L'expression qui

suit, comme une fausse conséquence, « et les deux bras lui en sont tombés », utilise aussi une expression figée dans son sens littéral pour en renforcer le sens figuré : la statue a également perdu ses bras. Le saint Michel victorieux fait ici bien piètre figure de masculinité guerrière au service de la religion.

Ainsi le travail de démantèlement de la forme figée, chez Monette, même dans un cas comme celui-ci, plutôt hilarant, sert un motif ultérieur, ironique : il s'agit littéralement de faire tomber de leur piédestal toutes les valeurs érigées en dogmes, ici une statue coulée en bronze représentative de la chrétienté, fondée sur le pouvoir masculin, celui des riches, qui terrasse quelque mal, ce que le dragon représente étant perdu dans la nuit des temps.

Mais si la statue est l'objet du regard acerbe de la voix narrative, elle existe aussi, vraisemblablement quelque part à Rome. La statue démembrée, étêtée, devient un commentaire, par extension, sur les valeurs présentées comme intemporelles. Une bonne partie de ce petit recueil note avec acuité le saccage de Rome : tout le monde prétend que Rome est éternelle, mais regardez sa laideur et surtout, ses ruines!

En général, la revitalisation de ces expressions figées par une légère modification ou un contexte qui détonne vise à dénoncer une injustice. Ainsi, cette proposition faisant suite à la statue démembrée de saint Michel : « tous les matins que l'absence de Dieu amène » (47), variation impie sur l'expression « Tous les matins que le bon Dieu amène ». Mais le contexte (« Autour des Madones ») dans lequel se situe l'expression, par opposition à la statue de saint Michel, vise plutôt à rendre hommage aux femmes ordinaires qui, par leur courage dans l'adversité, valent bien les personnages masculins historiques et célestes monumentalisés :

Vous aussi, un jour, vous revêtirez vos ailes de bronze pour jouer dans un drame historique; il fera tellement sombre, et cette histoire sera si humaine, que vous sortirez comme un météore des cathédrales, que vous volerez, puissante, au-dessus des terrains vagues, déguisée en espérance, comme vous le faites finalement de jour en jour, tous les matins que l'absence de Dieu amène (47).

Quelques remarques sur les forces antithétiques ou les contrastes de ce passage. La première partie est une envolée dans l'imaginaire, avec toutefois des repères féministes comme « vous aussi vous revêtirez vos ailes de bronze pour jouer dans un drame historique » puisqu'on a traditionnellement refusé aux femmes un rôle dans l'histoire, la grande histoire, l'idée de « jouer dans un drame historique » étant ici opposée à l'histoire quotidienne, où plus précisément le « jouer dans un drame » des hommes s'oppose à « comme vous le faites finalement de jour en jour ».

Monette semble dire que les femmes, de qui on ne s'attend à rien d'historique, rien de dramatique, en arrivent à des résultats probants sans *jouer*, sans *drame*, mais avec le seul *faire* de jour en jour. C'est de l'accumulation d'actions au jour le jour que résulte l'action héroïque, qui s'élève au-dessus de la mêlée, une sorte d'humble *aufhebung*. Remarquons ici que le texte de Monette, malgré la fantaisie de cette envolée, laisse entrevoir sa terrible lucidité habituelle dans « Il fera tellement sombre, et cette histoire sera si humaine » et « déguisée en espérance » qui reprennent, sinon le motif du drame, du moins celui du rôle mineur, quasi invisible des femmes dans la grande histoire des hommes.

Quelques mots pour clore ce passage sur les madones modernes. Là où Monette se situe, il n'y a pas de public extérieur à ses actions, comme si on ne restait que dans la sphère privée et qu'il fallait s'y débrouiller sans voir ce qui résulterait, comme en mode survie, parce qu'y est écrit : « de jour en jour » et « finalement », qui laissent entendre qu'on ne s'attend à rien de bien spécial, ce que les « terrains vagues » par opposition aux glorieux champs de bataille, confirment. Du côté des hommes, on comprend qu'au contraire leurs actions se font devant public parce que la grande histoire est archivée.

La voix narrative invite pourtant les femmes à la même aventure : « Vous aussi, un jour, vous revêtirez vos ailes de bronze pour jouer dans un drame historique », mais elle annonce derechef que ce drame historique se fera dans un endroit sombre, et que l'histoire sera à l'échelle humaine – on comprend que la compassion sera au rendez-vous, alors que la compassion sur un réel champ de bataille pourrait signer votre arrêt de mort. Si les hommes semblent se *revêtir*, les femmes, elles, ont bien conscience qu'elles se *déguisent*.

V « La Parade »

Les pièces réunies sous le titre « La Parade » ont elles aussi à voir avec des lieux communs en ruine, sur lesquels on ironise ou auxquels on injecte un nouveau contexte pour leur donner un semblant de vie. Le titre semble donc avoir pour première fonction d'exhiber sa gloire passée, mais prétendue éternelle², et pour seconde, la riposte, une manière de parer à une attaque prévue, peut-être un regard critique.

La première pièce met en scène les ruines, la fin du monde et la surenchère touristique. En voici un extrait par le biais de quelques syntagmes figés. Le résultat est

2. Selon *Le Petit Robert*, le premier sens de « parade » est l'« étalage que l'on fait d'une chose afin de se faire valoir ».

d'une ironie grinçante :

Il y avait des nuages éclairés de *la fin du monde* au-dessus des bâtiments du site merveilleux, *joyau du patrimoine mondial*. Des palais décrépits visités à haut prix par *une marée de touristes égayés*, parlant toutes les langues dans *les ruines du monde*. (57; c'est moi qui souligne)

La prochaine pièce mériterait d'être citée en exergue, tant elle condense ces lieux communs, ici associés aux apparences, et dont la métaphore filée d'un jeu de bluff prépare la parodie – « Tu auras les mensonges devant toi/comme un paquet tout neuf de cartes à jouer » – métaphore suivie de celle de reproductions *photoshoppées* : « Tu auras *la ville à tes pieds/ses ruines gluantes/tu en achèteras des reproductions/* où un filtre céleste ennoblit la pureté des angles » (58).

C'est immédiatement après que se trouve le passage qui établit un lien clair entre lieux communs, représentation de la normalité, de l'intégration, et mensonges :

Tu diras toute la vérité, rien que la vérité/avec des lieux communs, des phrases toutes faites/des enthousiasmes en série/tu seras normal, rassuré, intégré/bien-aimé, récompensé//Tu auras beau jeu, bon vent/[...]/Le Président du mensonge te décorera/La Police t'offrira des fleurs/La Putain t'embrassera sur la bouche/Ta mère te félicitera///Quand tu te réveilleras/simple touriste/tu seras heureux que tout cela soit vrai/// (58-59)

Ce sont toutes les institutions que Monette égratigne au passage. Puis elle prend garde d'ajouter que le touriste, même réveillé, préférera encore le rêve à la réalité.

VI « Là où était ici »

Cette partie semble problématiser l'origine, l'évolution des humains et de la poésie québécoise. La première pièce associe les ancêtres français arrivés en Amérique à des reptiles, avant de les rapprocher de nos ancêtres les poissons : « *Nos aïeux étaient cernés/ça finissait en queue de poisson, et encore, ça prenait long de corde/[...] des poils humains au-dessus du reptile/[...] Têtes d'enfants, corps de serpents* » (107). Comme si on problématisait le bien-fondé de cette colonisation, en retournant un demi-millénaire en arrière, et bien plus, « Certains bûchaient les sentiers/pour dégager la fin du monde de l'effondrement » (109).

Monette délaisse ici la ville puant le désespoir pour ironiser de nouveau sur les touristes, mais en forêt; elle déplore que la nature et la poésie puissent si peu renouveler le monde. Il y a des Poucettes ou des Gretel égrenant des cailloux qui refusent de s'assembler en un chemin, des colons sous la pluie qui tombe à cordes pas loin de leurs ancêtres les reptiles. Les expressions figées ici incluent des titres embléma-

tiques de poèmes québécois :

Oubliée la journée /Sur le *lit de mousse* d'un rocher/À l'ombre d'une
truelle³/l'*afficheur hurle*⁴/l'autre *marche à l'amour*⁵/personne au rendez-
vous///J'échappe mes petites roches/comme des *erreurs de la nature*/qui
insistent/sans indiquer quoi que ce soit (112; c'est moi qui souligne).

Ici les lieux communs s'entrechoquent, créant presque une zizanie de sens. Malgré l'activité exacerbée des poètes (l'un hurle, l'autre marche et titube à travers des obstacles), « personne au rendez-vous » (112). La question de Gauguin dans son dernier triptyque, « Où allons-nous? », lancinante, accompagne la réflexion d'une petite Poucette perdue : « J'échappe mes petites roches/comme des *erreurs de la nature*/qui insistent/sans indiquer quoi que ce soit » (112). Cette isotopie signale l'impossibilité de tracer une cartographie, de se retrouver, malgré la réinterprétation des lieux communs afin de s'approprier le territoire dans un présent cerné de toutes parts par la fin du monde – la fin d'un monde? Là où était ici.

VII Conclusion

On a vu que le retour sur des lieux communs qu'effectue Monette dans sa poésie sert deux objectifs différents : elle indique le souci d'intégrer l'oral, la langue de tout le monde, à la poésie, autrefois réservée aux lettrés et aux riches. Toutefois, ces lieux communs, considérés non seulement comme sagesse populaire, histoire en raccourci, mais aussi comme lieu où l'idéologie se terre, sont retravaillés, détournés, ironisés, de manière à permettre une distance critique face à la tradition; la parole individuelle de Monette les revitalise. Le travail de Monette sur ces expressions figées, maximes, proverbes et autres soubassements sur lesquels s'érige la pensée, permet à la fois de reconnaître l'épaisseur de l'histoire du peuple, qui crée la langue, un album-souvenir en quelque sorte, et de redonner aux démunis la beauté en renouvelant le regard sur le réel, même laid.

3. La collocation serait plutôt à l'ombre d'une ruelle.

4. Titre d'un recueil de Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, paru aux Éditions Parti pris en 1964.

5. Titre d'un poème iconique de Gaston Miron. Le même procédé est à l'œuvre quand Monette adapte un titre de Jacques Brault, *Miron le magnifique*, qui devient Miron le « grincheux magnifique » (Monette, 2011 : 112).

BIBLIOGRAPHIE

GAGNON, Myriam (2002), « L'évolution de la forme, du sujet et de l'écriture dans l'œuvre poétique d'Hélène Monette », mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University.

JOUBERT, Lucie (2006), « La comédie, grinçante, de l'amour chez Hélène Monette : Prince Charmant contre Princesse Plastique », *@nalyse*, printemps-été : 103-111.

LECLERC, Rachel (2015), « Incandescente Hélène Monette », *Lettres québécoises*, n° 157, printemps : 44-45.

MONETTE, Hélène (1996), « Vite, vite, ou l'histoire facultative », *Moebius*, nos 69-70 : 157-162.

MONETTE, Hélène (2011), *Là où était ici*, Montréal, Boréal.

MONETTE, Hélène (2014), *Où irez-vous armés de chiffres?*, Montréal, Boréal.

WATTEYNE, Nathalie (2007), « Hélène Monette ou l'insoumission lyrique : l'hétérogène comme discours d'opposition », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 63 : 121-126.