Document généré le 3 juil. 2025 19:28

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

Les yeux fertiles

Numéro 121, printemps 2009

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1628ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)
1920-9363 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(2009). Compte rendu de [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (121), 119–133.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 2009

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/

Roger Des Roches
Dixhuitjuilletdeuxmillequatre, poésie
Les herbes rouges, 2008, 56 p.

Comment faire autant avec si peu

Rarement aura-t-on vu poésie aussi intense… Trente-sept petites pages, vingt-quatre poèmes seulement, des vers brefs pour la plupart, mais des centaines de trous noirs dans la langue, tout comme dans le dédale mensonger d'une expérience qu'on préférerait ne pas avoir à regarder.

Six jours de tension entre Dieu et Diable, vingt-six mois de « foi noire » à oser le pari de l'écriture contre la douleur, à errer entre punition et bénédiction, entre arrachement et délivrance, enfin. Mais plus encore que cette oscillation entre dignité debout et anéantissement à genoux, plus encore que la menace de contagion par la disparition, et plus encore que la culpabilité, la paranoïa, la honte ou la peur, c'est un mégacafouillage généralisé qui prend d'assaut le lecteur de *Dixhuitjuilletdeuxmillequatre*.

Bien sûr, il est question de la grande surprise d'un fils qui se voit devenir orphelin de sa mère. Une mère méconnaissable qui s'absente d'elle-même, à un point tel qu'il lui devient impossible de mesurer son « péché d'abandon » envers le fils. Mais c'est loin d'être seulement ça, loin d'être aussi simple ou aussi limpide que ça. Il semble plutôt que cette incursion brutale de la mort dans la vie soit le point d'ancrage d'une confusion tous azimuts, et que ce soit précisément cette confusion (davantage que ce qui la provoque) qui constitue le réel sujet du livre. Les lieux, les personnages et le temps deviennent tout à coup des « choses [qui] imitent la vie convaincante », sans convaincre cependant, alors que tout, absolument tout, ici et autour, subit sa distorsion. Exactement comme cela se produit lorsqu'on est appelé à vivre ou à subir une expérience trop vaste pour soi.

Dès la première page, au moment de mettre le contexte en perspective, le poète prend position. Il refuse que le récit d'une enfance soit simplifié par les théories psychanalytiques de « Freud-le-charlatan », sachant fort bien que les postulats, principes, dogmes et systèmes ne pourront jamais rendre

compte de la complexité d'une relation mère-fils. Devant cet échec des ressources convenues, la vérité paraît dans toute sa cruauté et « le Diable sourit ». La lumière tombe ailleurs et autrement. Plus moyen de s'y retrouver. Même les concepts d'ordinaire connotés sans aucune ambiguïté possible (comme Dieu ou Diable ou le ciel ou le charbon) font l'objet d'une refonte toute personnelle par Des Roches qui oblige, de ce fait, le lecteur à soupeser l'exact poids de chacun des mots qui sont écrits là et à en revisiter le sens.

Si l'on accepte de prendre du recul par rapport à l'ancrage narratif, *Dixhuitjuilletdeuxmillequatre* pourra mieux nous apparaître comme un livre sur la perte des repères chronologiques (l'aboutement des mots du titre – tel qu'il embrouille et rend difficile la lecture de la date – en est un bon exemple), de même que sur la porosité des frontières interpersonnelles servant à établir l'identité de l'individu. En parlant de sa mère, le poète écrit :

Je dois lui rappeler qu'elle est morte.
Je le lui rappelle :
« Tu es morte
tu avais les yeux plats
je ne te reconnaissais plus. »
Elle secoue la tête beaucoup trop vite.
Elle dit :
« Où vas-tu chercher ça ? »
J'ouvre ma veste de mouches
sur le cœur ou sur les côtes.
Je me dis :
« Roger, hurle si tu veux.
Avoir mal ne signifie pas se souvenir. »

… Deuxième page, deuxième poème seulement, et voilà, tout est posé. Le lecteur est projeté, sans plus de préambule, dans cet immense chaos temporel où les temps de verbe se superposent et s'entrechoquent. Car c'est au présent que Roger parle à sa mère morte de ce moment précis où elle était mourante. Et la mère répond au fils, en direct, comme si elle était vivante : d'une part, elle bouge énergiquement et elle parle clairement et, d'autre part, elle parle pour dénoncer l'ineptie des paroles de son fils qui proclame l'authenticité de sa mort. Cette réaction de la mère prive le fils de toute équation possible entre son expérience personnelle de la douleur et la preuve qu'il pourrait en faire. Le fils ouvre sa veste, comme pour prouver

les faits, montrer les marques de sa blessure : rien. La mère ne voit rien de la douleur de son fils.

C'est ainsi que le fils est contraint de porter en lui-même non seulement la souffrance liée au deuil, mais également le vide laissé par cet insupportable décalage entre la mort survenue de sa mère et la vie infinie que celle-ci s'octroie de droit en refusant de mourir dans l'esprit de son fils. Pris en otage par la tyrannie des morts, le fils voit la vérité de ses émotions voler en éclats sur le théâtre de sa vie qui présente simultanément deux scènes incompatibles. Ce décalage entre le présent de la douleur et l'irréalité d'un souvenir démenti (démenti au point de se donner comme inexistant) s'exprime chez Des Roches à travers une corrélation inattendue entre le passé et l'air : « Du passé / né de / fait de / l'air ». Un peu comme si le passé n'avait plus aucune origine saisissable et que les souvenirs avaient été vidés de leur substance. Ce vide consommé provoque à son tour un nouveau palier de désordre, puisque le fils ainsi ébranlé jusque dans l'intimité de ses fondements identitaires questionne aussitôt ce qui le définit comme vivant : « est-ce un fantôme à chaque doigt / ou est-ce ma tête digne / ou est-ce ma tête cassée / sur aucune épaule ? ». Il n'en faut pas plus pour que « De la tête le muscle conspire » contre lui-même, et c'est le début du morcellement de soi.

Le fils « craquant » est « brisé » sous le poids de cette guerre à finir entre le vrai et le faux, de même que sous les assauts répétés de cette mère morte qui refuse de mourir. Et parce qu'il vit dans l'esprit du fils, le personnage de la mère est lui aussi atteint par ce bouleversement des repères identitaires : « Je suis une autre, Roger. / Je n'ai jamais été autre chose. » Tout cela ne fait qu'aggraver la situation du fils qui porte en lui-même (en plus de la négation de sa mort) la négation de sa mère d'avant, laquelle est maintenant remplacée par toutes les nouvelles figures possibles de cette « maman-plusieurs qui [l]e guette » et l'épie constamment. Devant ce jeu de miroirs qui le fragilise, le fractionne et surtout le multiplie à foison, le fils se rebelle, se révolte avec le peu de moyens dont il dispose. Et le voilà qui devient, dans une unique séquence, le fils vulnérable qui peine à s'affirmer, le fils qui donne des ordres et le fils qui obéit : « Je ne sais pas dire non dis non / je dis non ».

Il faut voir ici s'établir un lien entre le carambolage des différents personnages qui se mettent à vivre comme en un seul et la création de ces nouveaux vocables resserrés, compacts et denses, inventés par Des Roches. Tout est vu comme à travers la lorgnette d'un télescope qui rapprocherait les choses et ferait fi des saines distances qui permettent autrement de les identifier.

Dans l'univers de Des Roches (dans sa langue comme dans le récit de sa narration), on n'est plus une seule chose facile à saisir. On est plusieurs, ensemble, à former une entité nouvelle dont l'exacte nature demeure un mystère à peu près complet. Car le cas du titre n'est pas isolé. Des dizaines de mots subissent le même sort. Que ce soit par aboutement des mots sans espace – « papamamanrogerétranger », « questionchaquejour questionquiestlà », « mamandivisée mamansaitout », – ou par ajout d'un trait d'union entre les termes – « mère de cire d'os de jaune-la-peau », « J'avais Ceci-est-mort gravé dans ma chair », quelle que soit la procédure, l'effet est le même : l'intensité du sens et l'impact dramatique sont décuplés. Disons-le en clair : en contractant ou en supprimant l'espace entre les choses, Des Roches arrive à faire plus avec moins.

Et c'est au dix-neuvième poème que le travail poétique de Des Roches atteint le sommet, alors que le fils approche de sa rédemption. Rédemption qui lui arrive par le biais d'un rêve. En effet, en revenant à « la mémoire intacte », aux plaisirs de l'amour charnel et à l'écriture du poème (qui se donnent ensemble comme les trois grâces de l'expérience humaine), on arrive au « goût du *constant blessing* / par la victoire des doigts et de la langue. ». Avec des images d'une singularité incroyable – « mon corps se voulait facile / comme l'odeur de l'imprimerie » –, Des Roches signale la fin des enfers. L'ancienne « île de la douleur » devient, grâce à ce rêve, une « jolie détresse ». Ce rêve, « cet amour aux odeurs de guide / qui dressait une vie dans la vie », aura poussé le fils vers l'étape cruciale de la « maman arrachée », lui qui « avai[t] besoin de sa mort prochaine ». Mais ce rêve qui sauve, c'est avant tout le rêve de *l'amour demandé*, de *l'amour donné*, de *l'amour léché*, d'*un cœur goûté, caressé*, celui d'une *femme à déshabiller* et de *la sensation de complétude*.

J'étais complet.
Pas viemort
pas frontières dressées atteintes
pas transparent mordu oublié.
J'avais été goûter un cœur
caressé comme l'arrêt le départ du futur qui consent.
Et le temps ici était une signature nerveuse.

Non seulement le temps reprend-il son cours désormais mais, à partir d'ici, c'est le fils qui donne les ordres ! Entre les pages 34 et 39 (toujours ce long poème 19), une quantité de verbes à l'impératif somment la mère de disparaître. Bien que

mis chaque fois entre parenthèses dans le texte (comme pour suggérer une voix off difficile à accepter par la conscience), les ordres sont sans équivoque : « Dors. [...] Dors. [...] Oui, dors. [...] Dors maintenant. [...] Dors, écoute maintenant. [...] Meurs. [...] Oui, meurs. [...] Ne regarde pas dans mes yeux / regarde ailleurs ici, meurs. [...] Disparais. [...] Dors. [...] Oublie. [...] Disparais. [...] Meurs. [...] Meurs. » Et puis, ça y est. Elle le fait : elle capitule. La « mère là-haut », la « maman sentinelle » toujours là « pour voir le péché et le cri du péché » abandonne son rôle de despote, pour céder la place au fils « le délivré le sourieur et tendre / le dessiné sur le ciel constellé ». Les morts reprennent la place des morts bien morts, dans le ciel d'un vrai présent qui refuse toute perméabilité avec les affaires du passé. « Ma langue claque / comme si j'expliquais sa mort aux morts », dira le poète.

Ainsi s'achève un bref mais lancinant circuit des douleurs... Et il faut l'avoir complété, ce cycle, pour comprendre que le véritable enjeu de ce circuit des douleurs n'était lié ni à la reconquête de l'identité personnelle, ni à la correction de la mémoire, ni à la restitution de l'ordre chronologique, ni même à l'épreuve du deuil comme telle. Non. Le véritable piège posé par la mort de la mère dans *Dixhuitjuilletdeuxmillequatre* fut celui de risquer de perdre le don de poésie. La difficulté de regarder la misère en face, dans les moments d'épreuve, est (plus que n'importe quoi d'autre) ce qui peut faire chavirer l'identité d'un poète. Et, pour lui, cela est plus dangereux, peut-être même plus souffrant, que l'objet de la douleur lui-même.

Des énoncés comme : « Je m'éveille je vois pauvre je me demande un poème. / J'écris un poème. / Avec le goût de surtout la fin », ou « je ne regarde pas je parle mal » nous donnent effectivement la clé d'une équation directe entre *regard pauvre* et *parole pauvre*. Et pour cause. Le fait de savoir regarder en face les laideurs du monde, mort incluse, ne constitue-t-il pas la pierre de touche de tout travail d'écriture ? Et c'est parce qu'il accepte de voir que le poète peut parler. Et la vraie victoire (concomitante, oui, du travail de deuil accompli) a pour essentielle conséquence le retour du poète dans les lignes du poème. Au sortir de cette expérience, le poète pourra écrire : « Le Dieu vole l'écriture. / Dieu deuil merci », « je suis exaucé ». Le poète est « [a]imé par les cicatrices » et par la poésie qui lui revient.

Dixhuitjuilletdeuxmillequatre est donc, pour ainsi dire, un livre d'intérêt public : un livre qui parle de poésie, un livre qui parle *de* et *aux* poètes ! Et c'est sans doute pour cette raison

(entre autres choses !) que soixante-quatorze poètes et amis de la poésie ont joint leurs voix en un jury autoproclamé, et ont couronné ce livre du Prix Chasse-Spleen de Poésie.

Monique Deland

Verena Stefan
D'ailleurs (roman)
Héliotrope, 2008, 245 p.
traduction de l'allemand de Louis Bouchard et Marie-Elisabeth Morf

Au-delà de la littérature migrante

Classer ce roman dans la catégorie « littérature migrante » serait trop simple. Cependant, à la première lecture, il correspond aux critères que l'on connaît : un individu change de pays, a du mal à comprendre le nouveau contexte, évoque ce qu'il a laissé derrière lui (contrairement à ce que l'on appelle la littérature métisse où le travail du deuil de l'ancienne patrie est terminé, où le texte se tourne résolument vers la nouvelle réalité tout en gardant les particularités culturelles et la « musique » de celui qui écrit). Mais avec Verena Stefan, les choses ne sont pas si évidentes. Pour elle, rien n'est facile, ni les départs ni les arrivées, au sens propre et au sens figuré. Ce qui ne signfie pas que la lecture de ce livre soit problématique, au contraire : il est porté par une fluidité de la pensée que l'on trouve rarement dans la littérature contemporaine. Et ce n'est qu'en apparence que l'auteure passe d'un sujet à l'autre, d'un continent à l'autre, comparant, évaluant, jamais ne jugeant.

Elle vit au Québec depuis une dizaine d'années. Dans ses entretiens avec l'amante, Lou, avec les amies, elle évoque l'Europe et l'Amérique du Nord. Quand elle est à Montréal, elle ne regrette pas sa ville natale, Berne, capitale de la Suisse, ou Berlin, une des étapes les plus importantes de sa vie. Beaucoup d'immigrants demeurent éternellement insatisfaits et malheureux. Si, à leur retraite, ils retournent dans le pays d'origine pour y passer leurs vieux jours, il n'est pas rare de les

voir regretter l'ancien lieu d'accueil, de se retrouver dans un environnement qu'ils reconnaissent à peine puisque les codes ont changé pendant leur absence. Il est difficile de se muer, du jour au lendemain, de touriste en nouveau citoyen de ce qu'on avait cru sa patrie. Alors que pour V. Stefan, cette question de l'ailleurs, pourtant présente tout au long du récit, ne se pose que de façon marginale. Alors, pourquoi ce titre ?

Il s'agit d'une trouvaille de la part des traducteurs, Louis Bouchard et Marie-Elisabeth Morf. Le titre en allemand, *Fremdschläfer*, signifie littéralement « dormeur clandestin », terme forgé par la bureaucratie suisse pour désigner les demandeurs d'asile qui, au lieu de rester enfermés dans des centres sous surveillance constante, couchent chez des amis pour retrouver, le temps d'une nuit, la sensation d'une vie normale.

La question du corps

Qui dit sensation, dit corps. Toute l'œuvre de l'auteure est placée sous le signe du corps, plus particulièrement celui de la femme. Quand, en 1975, V. Stefan fait paraître dans une maison d'édition résolument féministe *Mues* (*Häutungen*), elle jette une énorme brique dans une mare. À la suite des mouvements radicaux engendrés par Mai 68, des femmes commencent à écrire pour des femmes. La romancière a été l'une des premières, et sans doute la plus importante de cette génération, dont les réflexions ont fortement contribué à ce que les femmes se révoltent contre la répression masculine. Ce premier livre a connu, en une seule année, pas moins de cinq rééditions. Il est demeuré un best-seller jusqu'au début des années 1980, et ce, pratiquement sans battage publicitaire. La critique l'a surnommé « la Bible du mouvement féministe ». Des hommes se disaient « déconcertés, ébranlés », alors que, du côté des femmes, il a été au centre d'une forte controverse tournant autour du concept de la perception du corps féminin. Selon les féministes de l'époque, y compris Judy Chicago et la *body experience*, le corps des femmes a été dessiné par le regard des hommes. Pour s'en libérer, elles devaient réinventer la langue, créer de nouveaux mots afin de cerner les relations hommes-femmes, puisque, comme le dit l'auteure dans *Mues*, « tous les termes courants, tant dans la langue parlée que dans l'écrit, et qui désignent le coït, sont brutaux et expriment le dédain envers les femmes ». En fait, il s'agit pour V. Stefan de refuser le coït imposé par l'homme (remplaçant souvent

la communication entre les sexes), mais de (re)trouver la tendresse en passant par la relation amoureuse entre femmes qui s'acceptent sans se soumettre au diktat masculin. Comme dans tous ses livres précédents, il importe à l'auteure d'exister dans le monde comme être humain, et d'écrire non pas en tant que femme – position réductionniste – mais de s'adresser au lecteur justement comme être humain.

Équivalences

Revenons à *D'ailleurs*. La recherche focalisant sur l'être humain se poursuit, mais d'une autre manière. Grâce à la présence de Lou, des amies, le changement de pays se fait en douceur. Survient alors un choc qui ébranle les certitudes de la narratrice, bouleversant tous les acquis. Installée avec l'amante dans une petite maison au bord d'un lac, dans les Cantons-de-l'Est, elle se découvre, après quelques brassées dans l'eau glaciale, une masse dans un sein. Avec la connaissance qu'a l'auteure du corps humain (V. Stefan a travaillé comme physiothérapeute en Allemagne), le thème du cancer donne la perspective dans laquelle ce livre est rédigé. Il est écrit d'abord dans la tête, les yeux couverts par un de ces bandeaux que l'hôtesse distribue au début d'un vol transatlantique. La maladie rendra plus transparentes toutes les observations sur l'immigration, la relation amoureuse, les rapports amicaux. Dès la découverte de cette présence étrangère dans son corps, trois sujets à valeur et à intensité équivalentes sont examinés simultanément : l'attaque du cancer, l'amour, le pays d'origine et la terre d'accueil. Aucun n'est plus important que l'autre, ils se valent, s'imbriquent sans cesse et se mélangent. Dès qu'elle se rend compte de ce qui lui arrive, elle se concentre sur la lutte à mener, se retire pour mieux se défendre : « Derrière les mots, des mots bien sentis, se cache une peur animale, celle d'être soumise à une puissance supérieure contre laquelle tu ne peux rien, et au beau milieu de la vie, tu y laisseras tout simplement ta peau. » C'est ce retrait qui fait dire à Lou des phrases fondamentales, d'une vérité bouleversante, comme celle-ci : « Mais mon corps est devenu obscur, comme dit Lou, un corps devient aveugle lorsqu'il n'est pas touché. » Au pire moment des traitements, son désir de toucher l'amante, de sentir l'odeur de sa peau, sa curiosité toujours en éveil pour découvrir le Québec, tout disparaît et ne reviendra qu'au moment où elle constatera que la chimiothérapie produit des résultats positifs. À la suite du traitement, l'auteure cherche à

retrouver des repères, le Nord, jusqu'à les réinventer après les effets dévastateurs visant à combattre la maladie : qui suis-je ? comment puis-je m'intégrer dans le monde ? quels genres de rapports dois-je établir avec ceux et celles qui m'accompagnent ? Toujours, il s'agit d'une réflexion sur l'écriture elle-même, le processus d'écrire qui aboutit logiquement à l'examen de la question au centre du livre : qu'est-ce qu'un être humain ? Avant d'arriver à un nouvel équilibre, si précaire soit-il, entre l'anima et le corps, elle se rend compte que le « cancer ouvre des portes par lesquelles l'amour et l'angoisse s'infiltrent ». Une fois sur la voie de la rémission, elle revient à son passé, au père d'origine allemande, *Fremdschläfer* avant la création du terme, qui a dû attendre sa naturalisation suisse pendant une dizaine d'années d'incertitude ; la mère et sa maison ; la grand-mère ; le grand-père ; les mots dans la langue maternelle, le dialecte bernois.

La narratrice, qui prend ses distances face au moi en se tutoyant comme elle le fait avec Lou, avec les amies, réintègre son corps, reprend le contrôle de sa réflexion. Ainsi, elle perçoit mieux sa situation au Québec et son irrémédiable étrangeté qui lui confère du même coup un statut particulier, offrant à celles qui l'entourent des aspérités auxquelles il convient de se frotter. Comme l'avait déjà souligné Régine Robin dans *La Québécoite*, « on ne devient jamais Québécois », V. Stefan fait dire à sa narratrice : « Une immigrante n'est ni voyageuse ni invitée. [...] Le concept d'immigration commence à liquider la vieille personne. Le changement survient soudainement, sans avertissement. »

C'est le corps qui change, qui s'affaiblit ou se revigore, c'est selon, à cause du temps qui passe, de l'amour, d'un vécu nouveau et différent, de la maladie. Tout s'enchaîne et collabore à la transformation de ce qui semblait avoir été une certitude tant que le moi n'avait pas fait l'expérience du plongeon dans l'inconnu.

L'immersion et la purification du corps par l'eau : si le corps devient autre, il garde en mémoire ce qu'il est advenu avant le changement. La narratrice revient sur les bords de la rivière Aare qui forme une boucle autour de Berne. Elle relate un fait que tout voyageur peut constater, de mai à septembre. La ville entière puise son énergie dans cette rivière, même si l'eau est verte et froide, comme celle de tous les cours d'eau qui prennent naissance dans les glaciers. Il est vrai aussi que le voyageur sachant observer est frappé par le sérieux des habitants de la ville, aux mines souvent renfrognées. On se déride en plongeant dans l'eau vivifiante qui, si elle ne garantit peut-être

pas à tous les baigneurs la longévité, les transforme radicalement pendant la nage. C'est là, sur la plage de l'Aare comme sur le bord du lac, dans l'Estrie, que la narratrice regarde l'autre rive, celle où se trouvent les bien portants. Tout au long du récit, elle parle à son autre moi (qui peut inclure l'amante n'écrivant pas, mais qui parle, la soutient de tout son être, et les amies, épaulant et l'une et l'autre), d'où le tutoiement constant, cet entretien avec une femme qui n'est plus elle, enfermée dans un corps que la maladie a rendu étranger.

La liberté

Le corps a trahi la narratrice ; elle doit subir, bien malgré elle, les intrusions extérieures : se faire examiner et palper par les infirmières, les médecins. Elle supporte mal son impuissance devant les décisions prises à sa place pour le traitement. Cette forme d'aliénation et d'emprisonnement s'oppose à l'une des premières scènes du livre où l'amante parle de sa rencontre avec un couguar dans les Rocheuses et à la dernière, quand Lou revient sur son désir de tomber un jour, en pleine forêt, sur un loup. Les deux animaux symbolisent la liberté, thème qui amène le sujet de la célèbre fosse aux ours bernoise. Comme à Berlin, l'ours est la bête héraldique figurant dans les armes de Berne ; depuis le XVIe siècle, des ours sont tenus captifs tout près du cœur de la vieille ville. Lou est choquée d'apprendre que les bêtes vivent dans un trou profond : levant la tête, les ours ne voient qu'un petit cercle du ciel. Autour de la balustrade, ils aperçoivent des têtes, des mains qui lancent des fruits, des carottes, ils entendent le rire des visiteurs. Lou rappelle le respect que les Premières Nations portent à l'ours auquel ils attribuent des pouvoirs particuliers. La pensée de la narratrice et celle de l'amante se fondent : en parlant de la fosse, peut-être plus qu'ailleurs dans le livre, l'immigrante saisit pourquoi elle se sent bien au Québec, dans ce chalet au bord du lac, à l'orée d'une forêt qui n'est pas manucurée comme en Suisse, avec des sous-bois impénétrables et des animaux aussi libres que les chats parce qu'ils n'acceptent pas d'ordres.

Dans l'une des scènes les plus saisissantes du roman est relaté le « défoulement hebdomadaire » de la servante Marie. La grand-mère la qualifie de « pauvre petite bête » ; elle l'a prise en pitié parce que Marie ne peut conjurer seule les malheurs qui lui tombent dessus. Elle pousse alors des cris d'une force élémentaire. Emprisonnée par ce qui l'accable, Marie fait irruption dans la maison en hurlant, ne redevient calme qu'une

fois le trop-plein de sa tristesse déversé auprès de la mère. Le rituel a une fonction vitale pour cette femme qui, au cours de sa séance régulière, se libère et s'allège le cœur.

Entre Montréal et Berne, entre une rive et l'autre, avec les souvenirs d'ici, pour les conserver dans l'ailleurs, naissent des gestes touchants comme rapporter cet oreiller que la narratrice veut partager avec Lou. La multitude de sujets semble dérouter le lecteur, au début du moins. Mais cette impression d'une série d'événements qui se bousculent se dissipe rapidement. Tout se fond dans ce livre. Tout s'enchaîne harmonieusement, sereinement, des chocs provoqués par l'apparition du cancer à celui de l'amour en passant par celui du nouveau pays. Autrement dit : ce que nous lisons ici, c'est le récit d'une vie, composée à la manière d'un casse-tête dont les morceaux trouvent leur place, l'un après l'autre.

Pour terminer, un mot sur la traduction. Le tandem L. Bouchard et M.E. Morf, l'un francophone, l'autre germanophone, a eu la chance de travailler de concert avec l'auteure. De cette manière, le ton de l'œuvre originale a été parfaitement respecté. Le rythme de la phrase allemande est maintenu autant que cela était possible. Mais surtout, le poids des mots demeure le même, respectant ainsi le but de Verena Stefan, celui d'écrire un livre où le souci demeure constant de rendre transparent le sens des mots, de garder le contact entre la langue et le vécu. Il est rare de lire une traduction aussi solide et élégante à la fois, faisant oublier qu'il s'agit d'un texte transposé. On n'a qu'à féliciter la maison d'édition d'avoir eu la main aussi heureuse pour la publication de ce livre important qu'il faut lire, lentement. Il en vaut la peine. Les vérités qu'il contient rendent nécessaires les fréquents arrêts.

Hans-Jürgen Greif

Michaël La Chance
L'Inquisitoriale. Fugue solaire dans les îles & plateaux du langage
(essai poétique)
Triptyque, 2007, 131 p.

On lit *L'Inquisitoriale* debout, avec le sentiment et l'ensemble de sensations qui accompagnent la marche quand on sait repérer les galets glissants, les micas qui s'effritent, pèlent, et que le vent, le soleil rude, le zénith, les fraîcheurs, les froidures modulent la durée, enveloppent la biosphère avec une ouverture plus haut. On lit et on parle en écho avant que de se taire et d'accompagner le passant – ne pas peser sur une idée de pèlerin – vers rien d'autre que soi, sa parole, ses cicatrices et signatures parmi les siens, et la parole des autres, anciens et futurs, leurs textes devenant communautaires.

En écho : et si la courbe, l'espace de mon expérience des réalités, allait du haut du firmament au bout de l'apocalypse d'un recommencement, un parmi plusieurs, possibles et oubliés ? Mes récits prendraient appui sur des points de présence, de sonorités ou de couleurs et de vies, et de bêtes et plantes et rochers vifs qui m'ont vue les rencontrer singuliers, jaillir vers eux en singularité avec la douleur et (ou) le plaisir d'un tendre vers, tendre et vert tous les autres d'hier et de demain dont je, parlant et silencieuse et criant, suis faite démesurée et recadrée dans mes souvenirs et mes prémonitions. Michaël La Chance n'est pas du côté de Cratyle, mais il ne s'en moquerait pas.

L'appareil théâtral de l'Inquisition n'est pas rouge qu'au cinéma. La lutte contre l'hérésie s'est vêtue de rouge, de pourpre cardinalice aussi. Le rouge a dans l'iconographie, fresques et tableaux, de la Renaissance et du XVIIe siècle, la force chromatique, idéologique et symbolique de l'or. La force et la passion de la vérité s'autoproclament dans le rouge flamboyant. Les grands procès ont eu valeur d'exemple, la torture a servi à produire de la vérité, et la peur, l'intimidation, frappaient des sensibilités différentes des nôtres ; mais la marque dans la chair, l'autorité inévitable de la parole, le tatouage par l'intérieur du cerveau-viscères de l'écriture paléoparolière saigne du vrai sang, et la déchirure entre le monde et nous, ce qu'on en croit et souffre, la fente au bout de nos doigts et de l'espace critique, n'en finit plus de rougir le soleil couchant et

l'herbe roussie, et les robes fauves, et les carapaces laquées, la vie et celles des nôtres que nous appelons de leurs noms plus que nous les désignons. *L'Inquisitoriale* est un livre aussi rouge que l'inquisition, avec le petit poulpe d'or de sa jaquette. Le rouge vaut pour l'or. Dans ce livre, l'écriture arpente, délinée le champ de la réalité, avec les rêves aussi, isole des singuliers et les regroupe, nous permet d'avoir des frères, des partenaires et des avenirs chaque fois que nous faisons le bilan de notre passé et des leurs, fussent-ils écroulés dans l'Égée ancienne des récits fictifs exploratoires. La vie animale-humaine résiste et pèse vraie.

L'Inquisitoriale réunit des fragments anciens et récents, des textes jeunesse, quelques-uns que leur support – estampes de Kittie Bruneau – ne destinait pas à la publication livresque, des citations intégrées au bâti du livre comme le sont les organes greffés et dont l'appareil de notes emprunte à une tradition que nous ne verrons pas ici.

Sans doute un projet très clair a-t-il permis le sentiment d'unité souple qu'on éprouve à lire *L'Inquisitoriale*; c'est aussi autre chose. Tous ces textes explorent et vérifient une intuition et un désir initial : que la vie et la poésie racinent dans la même réalité.

> *J'ai tenté une parole qui va contre le temps. À rebours des flux dispersifs, elle jette son défi parmi les fragments. Chaque fragment est bientôt défi*[1].

Différent d'une correspondance, ce texte cousu, animé par les photos artisanales en noir et blanc et le relief des formules typographiques, se donne comme un patrimoine indivis, toujours un *je* s'adressant au *tu* pluriel, comme une basse obstinée, à l'allocuté sans nom, un nous autorisé à prendre la place du passeur, de l'ami, de la nymphe, appelle une réponse, et parce qu'il propose aussi un enseignement, engage le lecteur à écrire sa propre geste ou à la chuchoter, la glisser parmi les phrases de Miron, de Char, de ces pairs qui soudain sont nos pairs et qui restent là, avec la patience roborative de leurs textes, comme des rochers.

Nous parlions de maître. Peut-être que le métier de transmetteur, de professeur écrivain, la vie quotidienne accompagnée de partenaires et de textes, favorise la conscience des chemins de soi et le désir audacieux de les cartographier et d'arrondir la carte sur le relief des choses. Dans *L'Inquisitoriale*, Michaël La Chance recense les lieux, Majorque, le désert de l'Arizona, l'Île d'Orléans et les passeurs, Françoise Bujold,

Kittie Bruneau, Walter, et Montaigne et Imre Kertész et les chouettes dans le regard desquelles vous passez et tombez tour à tour et le grand Fou de Bassan qui lui ont moins valu une identité ferme qu'un « soi » lieu de rencontre des communautés et des éléments qui se repartagent l'espace à vivre et à ne le plus pouvoir, ou autrement. Comme dans les religions à pairage où l'homme est couplé à une bête – on dirait aussi bien un livre ou un rocher – peut vivre les avatars de la vie de l'autre. Ce livre est écrit de mémoire, en après coup et sur le vif. Il y a des lieux, des environnements, ils pourraient être rêvés ou fréquentés par nos ancêtres, utiles ou nécessaires à la mise en parole et en mémoire de ce qui fut nous, à l'organisation d'une mémoire privée et ouverte ; on se rencontre dans les sensations et les affects et le chant, à bouche fermée ou le cri ou la parole simple et claire qui nous monte dans ces lieux. Les livres ont pu jouer à l'étoile guide, les hommes, les textes, les idées.

> *La mémoire restitue non pas le vécu mais l'éventail des possibilités qui le précèdent, y compris les possibilités d'existence que nous avons négligées, celles dont nous nous sommes détournés. Ces possibles ont été arrachés à la matière indistincte du temps. C'est pourquoi nous ne cessons de revisiter nos matrices historiales, elles sont nos plans de taille*[2].

L'énergie de jeunesse et de colère ignorait le je futur, mais pas les idiosyncrasies. La meilleure dissimulation de celui qui parle c'est encore l'autorité de l'inquisiteur à profil bas.

Il y a trop. Je vais bientôt citer sans commenter. Le livre se propose, rouge clair. Le rouge éclaire, roboratif, du côté de la force et pas de la frayeur, celle-ci est en nous et nous le savons qui ouvrons *L'Inquisitoriale* marqué au sceau du poulpe d'or. On ferait une lecture sémiotique de l'iconographie de ce livre ; on n'en finirait pas de décoder les citations à force d'oracles privés.

Nous n'échapperons pas au tribunal de la parole, la question extraordinaire lui a donné raison en nous qui fige le sens comme le corps une fois pour toutes, nous interdit de devenir autres, d'oublier de reconstruire notre histoire avec des emprunts. La parole nous coince dans un silence qui refuserait le poème, qui refuse le risque d'engager le corps sensible dans la profération quotidienne, qui se refuse à être le silence signé et le silence erratique qui se cherche un sujet. La parole trahit celui qui dit « je » ou son nom comme une compétence, une définition.

Je lis vite, je raconte, je cite et contre-chante vite comme embarquée pour ailleurs ; le locuteur aussi est ailleurs n'est plus aux premières pages de *L'Inquisitoriale* et comme à l'amie poète Françoise Bujold, qu'il cite et à qui il dit « *m'entends-tu*[3] », c'est à chacun des lecteurs dont je suis que cette question s'adresse comme le cri inimitable d'un oiseau qui fait penser à quelque chose ou à rien d'encore connu, mais qui intéresse.

L'Inquisitoriale n'est pas *le* livre malgré qu'il soit un des plus beaux et nécessaires parus ici depuis longtemps, plutôt un moment, une vague parmi l'océan de textes des cultures humaines, les hommes écrivant comme les rochers s'usent, un mouvement de fragments autocitationnels enchâssés dans les écritures fraternelles. Les ennemis seraient de la race des frères mais ils ne sont pas venus.

> *La parole est l'expression différée et diluée d'un fondement. J'aurais finalement mis à jour l'ambition de ma première poésie : reconnaître une même origine au monde et au poème*[4].

Si la table se lit comme un poème, si la bibliographie fait un effet d'installation, si on les regarde comme un jeu de points qu'il suffirait de relier pour qu'apparaisse une constellation, c'est que *L'Inquisitoriale* est l'œuvre d'un artiste. Les textes avec une image portent un titre qui anime l'image et les fragments-récits de *La mer verticale*[5] et *Enclume du vent*[6] tiennent du scénario-indications de tournage avec retour du scénariste sur les éprouvés et les pensées qui l'habitent ou l'assaillent tandis que l'action a lieu. Parfois c'est un tableau et ses représentations d'abord cachées, discrètes, qui deviennent prévalentes quand on balaie l'ensemble du regard, quand on danse un peu devant la toile.

Diane-Ischa Ross

Notes

1. *L'Inquisitoriale*, « Une cosmogonie verbale », p. 95.
2. *Ibid.*, « Les matrices historiales », p. 60.
3. *Ibid.*, « La vie inapprivoisée », p. 115, *passim.*
4. *Ibid.*, « Une cosmogonie verbale », p. 95.
5. *Ibid.*, « La mer verticale », p. 11 à 37.
6. *Ibid.*, « Enclume du vent », p. 37 à 57.