

**ENTRE FORMALISME ET INTIMISME:**  
***ELLE ÉTAIT BELLE COMME UNE IDÉE* de NORMAND de BELLEFEUILLE**

**Par Olga Belkin**

Département de langue et littérature françaises  
Université McGill

**Février 2013**

Mémoire présenté à l'Université McGill comme exigence partielle  
de la Maîtrise en Littérature de langue française

© Olga Belkin, 2013



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Table des matières</b>	3
<b>Résumé</b>	6
<b>Abstract</b>	7
<b>Remerciements</b>	8
<b>Liste des sigles</b>	9
<b>Introduction</b>	11
I - État de la poésie québécoise contemporaine	12
II - Sortir du formalisme	14
III - Pourquoi <i>Elle était belle comme une idée?</i>	16
<b>Description du recueil</b>	19
<b>Chapitre A: L'esthétique post-formaliste de Normand de Bellefeuille</b>	21
1 - Entre formalisme et intimisme	22
i) Les Herbes Rouges: un formalisme radical	22
ii) «Formalistes ou presque»	24
iii) «Tenir le pas gagné» ou l'émergence d'une esthétique mixte	26
2 - Pratiques esthétiques de Normand de Bellefeuille	29
i) Le sens de la forme	29
ii) Les mécanismes de la répétition	31
iii) Échec de la répétition?	35

3 - Pratiques du poème épistolaire	38
i) Caractéristiques du texte épistolaire	40
ii) Épistolaire et poésie	41
iii) Épistolaire et roman	43
iv) Synthèse	44
<b>Chapitre B: S'ouvrir à l'Autre</b>	47
1. Usage de la lettre chez Normand de Bellefeuille	48
i) La lettre, une forme équivoque	48
ii) Les poèmes et la question du destinataire	50
iii) Les lettres, espace d'introspection	54
2. Une communication difficile	58
i) Une relation de l'après-rupture	58
ii) La mort, une expérience ambiguë	63
iii) Choisir entre rigueur et passion	66
3. Vers l'apaisement	73
i) Définir l'Autre: la destinataire, entre personnage et abstraction	74
ii) Assouplir le joug de la rigidité formelle	80

<b>Chapitre C: «Juste là, entre»</b>	87
1. Rompre avec l'obsession de la forme	89
i) L'échec du poème	89
ii) Se méfier du langage	92
iii) L'irruption de l'événement dans l'écriture	95
2. Accepter le mystère	97
i) L'humilité de l'attente	97
ii) Retrouver l'innocence première	100
iii) Vivre «le difficilement habitable»	103
3. Négocier une poésie de l'entre-deux	107
i) Redéfinir la poésie	107
ii) Écrire à partir du coeur	109
iii) Concilier formalisme et intimisme	111
<b>Conclusion</b>	117
<b>Bibliographie</b>	125

## RÉSUMÉ

Dès les années 1980, les formalistes québécois, dont Bellefeuille, abandonnent la pratique centrée sur la forme caractéristique de la décennie précédente. Bellefeuille choisit alors d'écrire autrement en intégrant l'expression de soi et du réel dans son oeuvre. Toutefois, il n'exclut pas d'emblée les acquis formalistes et désire plutôt les intégrer dans une esthétique métissée, traversée à la fois d'éléments formalistes et intimistes.

Ce mémoire se penche sur cette esthétique à partir du recueil de poèmes *Elle était belle comme une idée*, une oeuvre à la fois consciente de l'Autre, du Monde et de l'état intime du locuteur, et qui réfléchit sur l'urgence de s'ouvrir au réel, mais aussi sur la difficulté de cette ouverture. L'étude examine d'abord le parcours du poète, puis ses tentatives de s'ouvrir à l'Autre et de trouver une nouvelle écriture. Elle conclut que l'esthétique mixte constitue un compromis entre formalisme et intimisme, deux pôles apparemment opposés.

## ABSTRACT

By the 1980s, Quebec formalists, including Bellefeuille, had abandoned the formalist practice typical of the previous decade. Bellefeuille then chose to write differently, integrating the expression of both self and reality in his work. He didn't, however, exclude the formalist contribution altogether, wishing rather to find a mixed aesthetic, combining both formalist and intimist elements.

The dissertation will consider this aesthetic as exemplified in the poetry collection entitled *Elle était belle comme une idée*, a work encompassing an awareness of one's self as well as the Other and the world, while exploring the need of making room for reality and the difficulty this entails. The study examines the poet's overall approach as well as his attempts at opening up to the Other and his quest for a different way of writing. It concludes that the resulting aesthetic represents a compromise between formalism and intimism, two seemingly opposite poles.

## REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier l'Université McGill, le Département de Langue et Littérature Françaises, ainsi que la direction des Études des Cycles Supérieurs pour leur soutien financier régulier au cours de mon parcours académique de deuxième cycle.

Merci à mon directeur de mémoire, le prof. Michel Biron. Sans votre encouragement, vos commentaires enrichissants et vos nombreuses relectures, ce mémoire n'aurait pas pu voir le jour. Je vous suis extrêmement reconnaissante pour m'avoir orientée dans mes hésitations, mais surtout pour m'avoir poussée à rechercher constamment, à la manière de Normand de Bellefeuille, une langue juste, qui dise vrai, sans tomber dans la naïveté. Votre apport a fait de ce mémoire une expérience inoubliable qui mène non seulement à l'obtention d'un diplôme, mais aussi à un grand enrichissement personnel.

Merci à ma famille, qui a été mon soutien principal au cours des dernières années. À mon conjoint Leon, mais aussi à Liliana et Eva, deux bébés très patients dont l'apparition et le développement ont accompagné la genèse du mémoire. Merci à Svetlana et Sharon, ainsi qu'à Elena et Lev pour avoir généreusement donné leur temps afin que je puisse dédier le mien à la rédaction de ces pages.

Merci à Alexandre Lebedeff pour la traduction du résumé.

## Liste des sigles

*NO: Notte oscura*

*EBCI: Elle était belle comme une idée*

*NMT: Nous mentons tous*

Dans les trois chapitres du mémoire, toutes les mentions de pages sans référence à un ouvrage spécifique renvoient à *Elle était belle comme une idée* (2003).



## INTRODUCTION

## **I - État de la poésie québécoise contemporaine.**

Plusieurs décennies après la fin de la période formaliste au Québec, l'horizon poétique québécois représente un paysage très cosmopolite et éclaté, ouvert de façon égale à diverses tendances. De pair avec l'abandon de la raideur structuraliste, la poésie refuse de se soumettre à un manifeste ou de s'inscrire dans une esthétique définie d'avance. Désormais, «le poème souffle où il veut», comme l'affirme la devise de la maison d'édition Le Noroît, résumant cette nouvelle liberté du texte poétique. La poésie a accueilli depuis 1980 autant la voix personnelle (Pierre Nepveu) ou féministe (Nicole Brossard, Louise Dupré) que la pensée mystique (François Charron, Fernand Ouellette); elle s'est prêtée à une écriture de la sexualité (Roger Des Roches, André Roy), mais aussi au réalisme du quotidien comme chez Patrice Desbiens.

Ce qui rassemble toutes ces tendances poétiques, c'est l'absence d'une volonté de revendication. Si la poésie post-formaliste ne s'engage pas au plan politique comme dans les années 1960, elle cesse également d'entretenir des polémiques esthétiques, n'ayant bien souvent même pas le souci de formuler ses propres règles. Les catégories génériques et esthétiques ne sont que vaguement esquissées, ouvertes à l'hybridité. Cette tendance au syncrétisme littéraire reflète bien la pensée post-moderne qui émerge graduellement dans les années 1980. Le Progrès, principe très moderne, est remis en question, dans l'évolution des idées littéraires comme ailleurs, si bien qu'il ne semble alors plus pertinent de débattre de la suprématie d'une nouvelle idée par rapport à une ancienne. La polémique littéraire devenue obsolète, les tendances esthétiques coexistent et se croisent, parfois au sein d'une même oeuvre, comme on le verra dans l'analyse qui fait l'objet de ce mémoire.

Cette post-modernité littéraire s'illustre très bien dans le monde de l'édition. Plusieurs revues et maisons d'édition autour desquelles s'étaient polarisées les esthétiques opposées dans les années 1970 ont continué à publier dans la décennie suivante. Cependant, leurs différences idéologiques se sont notablement estompées: l'époque des débats esthétiques et des conflits explicites a cédé le pas à une coexistence pacifique et au respect des différences. L'absence de polémique esthétique s'explique en outre par la multiplication des maisons d'édition et donc du nombre de publications - la fragmentation des voix empêche que le débat ne se polarise en camps opposés. Les éditeurs ne sélectionnent plus leurs publications strictement en accord avec l'esthétique qu'ils souhaitent représenter: la maison de l'Hexagone, par exemple, destinée entre autres à publier les œuvres des «aînés» dans les années 1960-1970, accueille dès les années 1980 des poètes très distincts tels que Philippe Haeck ou Élise Turcotte (HAMEL 1997, p. 453)<sup>1</sup>. De même, les écrivains ne s'engagent plus auprès d'une maison d'édition au nom de l'esthétique qu'elle représente, comme pour prendre position dans un débat.

Il n'existe donc pas dans le Québec contemporain de véritable école de pensée poétique, ou même de réseau d'écrivains regroupés par une même esthétique, mais plutôt un kaléidoscope toujours plus vaste d'œuvres en constante évolution et non plus prescrites par un manifeste ou une idéologie préconçue. Parmi cet ensemble de textes, on ne peut en distinguer aucun comme spécialement emblématique de l'époque, peut-être à l'exception du poème *Speak what* de Marco Micone (1989), symbole de la poésie migrante. Les publications sont accueillies de façon égale: remarquées par un nombre

---

<sup>1</sup> Il faut cependant noter que Lucien Francœur y est publié dès 1972.

restreint de critiques, parfois récompensées par des prix littéraires et ensuite rapidement oubliées, elles se valent toutes plus ou moins. De la même façon, aucun poète ne peut être considéré comme une figure phare de la poésie québécoise contemporaine au-dessus des autres. André Brochu souligne dans son *Tableau du poème* que «c'est l'affirmation de la multiplicité, de l'égalité des voix qui constitue le grand événement de la décennie» 1980. Ce constat vaut encore pour les années 1990 et 2000.

## **II - Sortir du formalisme**

Pour les écrivains formalistes, l'abandon de l'esthétique des années 1970 s'est effectué sans éclat. La reconnaissance de l'impossibilité du projet initial arrive assez naturellement: comme le formalisme strict constitue une pratique radicale, fondée sur la destruction des valeurs antérieures, il a abouti à une littérature radicale au point de passer pour «illisible» et autotélique, destinée à un lectorat limité aux écrivains, détachée du monde réel et de l'expérience personnelle. À force de creuser sa propre forme, la poésie arrive à une impasse. C'est pourquoi tous les membres du groupe formaliste finissent par abandonner la contestation propre aux avant-gardes et commencent à chercher une autre façon de produire une littérature constructive.

Le groupe formaliste se disperse graduellement au fil des années 1980. Ses membres adoptent des esthétiques différentes, se réunissant occasionnellement pour des publications communes ou des colloques, mais jamais en vue de ressusciter le projet esthétique initial, définitivement dépassé. Certains tournent complètement le dos à leur propre passé littéraire en le dénonçant haut et fort (André Roy et François

Charron), ou encore en prétendant évacuer de leur écriture toute influence formaliste (Roger Des Roches). D'autres, comme Normand de Bellefeuille, sont vus par la critique comme les «héritiers naturels du formalisme» même des décennies plus tard. Cet héritage formaliste s'exprime par une attention portée à la forme des textes, un travail minutieux du langage, parfois même par un clin d'oeil ludique à l'écriture opaque pratiquée par le passé.

Cette transition du formalisme vers autre chose a surtout été examinée par la critique du point de vue de l'évolution chronologique, par exemple dans les manuels de CÉGEP, *L'Histoire de la littérature québécoise* (2007) ou *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000* (2012). Elle sert aussi de perspective d'analyse pour les textes signés par d'anciens formalistes, par exemple dans les comptes-rendus d'André Brochu rassemblés dans *Tableau du poème* (1990), où figure une section intitulée «Formalistes ou presque». Brochu a le réflexe de comparer les recueils publiés par les ex-formalistes aux textes antérieurs de ces derniers, tantôt pour souligner une évolution, tantôt au contraire pour démontrer la persistance d'un trait formaliste. Cette comparaison lui sert même quelquefois à justifier les limites de sa propre interprétation: d'après lui, l'illisibilité relative de certains textes récents est symptomatique de l'héritage formaliste de leurs auteurs.

Il me semble qu'en traitant l'abandon du formalisme à la manière d'une évolution chronologique la critique ne couvre que l'aspect extérieur du phénomène. Elle rend bien compte des événements historiques et sociaux de cette évolution, de la dissolution du cercle formaliste, de la réorientation explicite de certains poètes, même d'une évolution chronologique au sein des textes d'un même poète. Cependant, il n'a jamais

été question d'examiner le passage du formalisme vers autre chose non pas en termes de succession esthétique mais de l'émergence d'une esthétique nouvelle, fondée sur la tension entre deux héritages. Cette esthétique est représentée par des textes écrits à partir des acquis formalistes de leurs auteurs, mais destinés à assouvir le besoin d'ouverture sur le monde de ces derniers. Ce sont des œuvres de l'entre-deux, situées loin du formalisme radical, mais pas non plus dans le déni de ce formalisme. Elles assument pleinement le conflit de deux héritages: l'un exige une rigueur de la forme, l'autre nécessite une ouverture à la référentialité. Cette tension s'exprime d'un texte à l'autre avec plus ou moins de subtilité et contribue à rendre singulière la voix de chaque poète.

### **III - Pourquoi *Elle était belle comme une idée*?**

*Elle était belle comme une idée* (2003) de Normand de Bellefeuille constitue un bon exemple de cette esthétique métissée. Le recueil formule une position esthétique marquée par un syncrétisme très post-moderne, fondée sur la recherche d'un équilibre entre le rapport à la structure (formalisme) et le rapport à l'Autre et au réel (intimisme). Tout au long du texte, le locuteur tente avec difficulté de concilier ces deux rapports, écartelé entre le besoin de garder le souci de la forme au centre de son écriture et celui de s'ouvrir à un Monde sans lequel sa poésie reste stérile.

Il me semble pertinent de mesurer la place initiale de la forme dans l'esthétique de Normand de Bellefeuille afin de pouvoir estimer les modifications qu'y apporte *Elle était belle comme une idée*. J'examinerai ensuite les deux stratégies que le locuteur du recueil met en place pour s'adapter à ce besoin de faire entrer le réel dans son

existence. Dans un premier temps, il aborde l'expérience de sa relation avec l'Autre, et surtout l'échec de cette relation où le «je» n'arrive jamais à accueillir pleinement l'altérité, comme s'il en était empêché par une impossibilité intérieure; dans un deuxième temps, il s'engage dans une réflexion esthétique afin de revoir sa propre conception de la poésie et d'y intégrer l'Autre et le Monde. Le recueil constitue dans ce sens un art poétique, un espace de réflexion sur l'écriture, où le locuteur, comme le poète, cherche une façon de garder un équilibre précaire entre deux besoins, celui de la forme et celui du réel. «Je suis là, entre», affirme le poète, dans un espace très fragile et instable, non pas revendiqué haut et fort, mais défini à tâtons et au prix de beaucoup d'efforts, par un refus de se laisser basculer dans l'une des deux extrémités. C'est cet espace de l'entre-deux personnel et esthétique que je m'attacherai à définir au cours du mémoire.

La décision de me limiter à un seul recueil peut paraître handicapante dans la mesure où cette analyse ne permettra que difficilement de réfléchir à l'ensemble d'une esthétique littéraire. Cependant, l'étude d'un corpus restreint me donnera l'occasion d'entrer profondément dans la logique du recueil et de déplier en détail la dynamique formaliste-intimiste au sein d'un seul texte, en espérant dégager des éléments d'analyse utiles à des études subséquentes à portée plus générale.

D'autres recueils du poète auraient pu se prêter à l'analyse, d'autant plus qu'*Elle était belle comme une idée* reprend beaucoup de thèmes et de récits présents ailleurs dans l'œuvre de Bellefeuille. Il faut aussi ajouter que le texte étudié n'a pas été particulièrement remarqué dans la masse de recueils de poésie édités au Québec dans les années 2000: comme beaucoup d'autres, il a été reçu de façon positive et a

rapidement sombré dans l'oubli. Dans ce sens, *Elle était belle comme une idée* témoigne véritablement de l'égalité des voix et des œuvres décelée par André Brochu. Et c'est aussi grâce à ce manque de singularité apparent que le recueil peut prétendre à une représentation de l'ensemble.

Mais si, parmi tous les recueils post-formalistes, j'ai choisi d'étudier cette oeuvre en particulier, c'est qu'elle convient parfaitement à l'analyse en raison de sa forme complexe, mi-épistolaire mi-versifiée. En effet, je le verrai au cours du mémoire, son hybridité permet de saisir de façon particulièrement frappante le double mouvement qui anime l'œuvre de Normand de Bellefeuille, suspendue entre formalisme et intimisme.

## Description du recueil

Le recueil de Normand de Bellefeuille *Elle était belle comme une idée* est constitué de deux séries de textes alternées, l'une rédigée en vers libres, l'autre en une prose épistolaire. Les poèmes en vers libres sont numérotés de 1 à 30, alors que les vingt-neuf lettres ne portent aucune numérotation. L'intercalation des deux formes n'est pas strictement régulière. En effet, les deux premières parties du recueil laissent plus de place à la poésie en vers, alors que les deux dernières privilégient l'épistolaire:

Partie	Nombre de pages	Nombre de lettres	Nombre de poèmes
1	20	5	9
2	24	6	9
3	25	12	7
4	13	6	4

Les lettres du recueil se présentent toujours de la même façon, en paragraphes justifiés des deux côtés de la page, précédés de l'adresse «chère amie» et clos par un post-scriptum. Il n'y a ni date, ni indication de lieu, ni signature. Les poèmes versifiés sont présentés en blocs de texte justifiés à gauche uniquement et sont toujours précédés d'un chiffre indiquant la position du poème dans le recueil. Les deux séries de textes sont énoncées par un «je» masculin et adressées à un «tu» féminin projeté dans un ailleurs. Les deux formes de texte abordent les dynamiques relationnelles des correspondants, mais aussi leurs souvenirs communs et parfois des réflexions très abstraites. L'expression reste d'une forme à l'autre lyrique, saturée de répétitions, de métaphores et de raccourcis logiques qui lui confèrent une certaine opacité.

*Elle était belle comme une idée* est précédé d'un «prologue», dans lequel Normand de Bellefeuille affirme que le recueil constitue «un seul poème, avec tout ce

que ce singulier suppose et exige» (*EBCI*, p.15). Le paratexte classe en effet l'œuvre sous l'appellation générique «poème». Bellefeuille cherche clairement à mettre en évidence la cohérence du recueil, son caractère unifié, alors que le texte lui-même reste en suspens entre deux formes de discours, s'inscrivant ainsi dans une poétique de l'hybridité typique de la poésie contemporaine. En effet, ce désir de trouver une unité à même l'éclatement des formes et registres confirme la situation de l'écrivain dans le paysage littéraire contemporain, à cheval entre formalisme et intimisme.

**CHAPITRE A:**  
**L'ESTHÉTIQUE POST-FORMALISTE**  
**DE NORMAND DE BELLEFEUILLE**

## 1. Entre formalisme et intimisme

Afin de formuler la position esthétique qui caractérise Normand de Bellefeuille à sa sortie du formalisme, il me semble d'abord nécessaire d'effectuer la synthèse de son parcours chronologique. Je dégagerai ensuite les éléments essentiels propres à son écriture à la lumière de la transformation qu'ils subissent au fil du temps.

### i) Les Herbes Rouges: un formalisme radical

Lorsque Normand de Bellefeuille fait ses débuts dans la revue avant-gardiste *Les Herbes Rouges* dans les années 1970, il s'inscrit explicitement dans le courant formaliste qui émerge alors dans le paysage contemporain. Le groupe des *Herbes rouges*, François Charron et Normand de Bellefeuille en tête, se positionne alors en rupture avec la société de l'époque, ainsi qu'avec la littérature de la génération précédente. Travaillant en parallèle avec la revue *La Barre du Jour*, l'avant-garde émergente entend rompre avec une décennie de littérature engagée pour la cause nationale et animée par les poètes de l'Hexagone. À leurs textes, jugés trop nationalistes, les écrivains des *Herbes rouges* opposent une poésie autotélique, expérimentale, transgressive. Ils comptent déjouer le sens, démonter la littérature en tant que système de communication. Leur pratique poétique reste militante comme celle de l'Hexagone, mais le désir de révolution prend une dimension absolue. Leur écriture vise à renverser un ordre existant, mais il s'agit cette fois d'un ordre esthétique et moral, celui des «grands récits, [du] lyrisme d'une subjectivité bouclée sur sa tranquille filiation au Sens» (BELLEFEUILLE et al. 1990, p. 27).

Le groupe de formalistes trouve une inspiration en Europe, en particulier dans les cercles structuralistes qui préconisent une approche de la littérature fondée d'une part sur le structuralisme linguistique (Roland Barthes), et d'autre part sur les idéologies marxistes (entre autres, Louis Althusser) qui gagnent alors en popularité en France et ailleurs. L'approche du texte littéraire se veut scientifique et s'appuie sur les sciences du langage en développement (linguistique, sémiologie, grammatologie) et la psychanalyse. Cette approche avant-gardiste de la littérature travaille à évacuer la subjectivité de la littérature, et on parle même, à la suite de Foucault, de la mort du sujet littéraire.

Les formalistes des *Herbes rouges* adoptent ces concepts et les appliquent dans des textes qui seront rapidement décriés par la critique. On accuse le courant formaliste d'être une imposture poétique (MUIR 1985), donnant naissance à des œuvres illisibles. Plus nuancé, André Brochu, auteur de la chronique de poésie dans la revue *Voix et images* tout au long des années 1980, commentera les écrits de Normand de Bellefeuille et tentera de dégager leur principe directeur. Ses articles, rassemblés dans la rétrospective *Tableau du poème: la poésie québécoise des années quatre-vingt* (1994), s'attachent particulièrement à la structure très travaillée des recueils. Tout en capitulant devant une interprétation globale («on aurait tort de trop comprendre»), Brochu remarque que les œuvres fonctionnent autour de «motifs incessamment repris, déformés, transformés, combinés de façons diverses», ou encore autour de «bribes de discours» ou «formules qui suggèrent beaucoup de sens et n'en fixent aucun». D'après lui, Bellefeuille construit «une fascinante machine verbale»: les images s'emboîtent

dans un ordre logique qui, rendu au point de composer une image cohérente, s'y défile toujours et ne renvoie donc jamais véritablement au réel.

## ii) «Formalistes ou presque»

Toutefois, c'est dans une section de sa rétrospective intitulée «Formalistes ou presque» qu'André Brochu choisit de classer Normand de Bellefeuille. L'hésitation contenue dans ce titre de chapitre fait référence à une période de remise en question que traversent, vers le milieu des années 1980, les membres du mouvement formaliste. En effet, ces derniers expriment alors une distance par rapport aux ambitions de la décennie précédente. Ils reconnaissent que cette «poésie tout à fait abstraite, close sur elle-même, étanche, sans référent», conçue auparavant comme un projet esthétique, n'a donné qu'une «littérature pour écrivains» (André Roy, cité dans BELLEFEUILLE 1990), isolée du monde réel et du public. Bellefeuille lui-même avoue à plusieurs reprises que la négation systématique qui constitue l'esprit d'avant-garde s'est avérée «excessive et réductrice» et a fini par aboutir à une certaine «impossibilité» esthétique (*ibid.*). En effet, la poétique de la négation totale ne peut durer que tant et aussi longtemps qu'il reste quelque chose à renier. Une fois la négation assumée, la poétique avant-gardiste s'épuise et demande à être dépassée par une autre approche qui serait, elle, constructive. C'est ainsi que les participants de l'avant-garde formaliste au Québec abandonnent peu à peu l'idée d'un texte hermétique. Certains s'ouvrent à une poésie spiritualiste (François Charron), d'autres à un registre plus personnel (Hugues Corriveau, Normand de Bellefeuille), et d'autres encore tentent, avec plus ou moins de

succès, d'abandonner la poésie pour la fiction romanesque (Roger Des Roches). Ces transitions s'accompagnent d'une auto-critique plus ou moins prononcée.

Normand de Bellefeuille abandonne progressivement la littérature hermétique pour une écriture plus personnelle, notamment avec le roman *Nous mentons tous* (1997) que les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise* liront comme une auto-fiction. L'œuvre poétique de Bellefeuille se détourne elle aussi des abstractions formalistes pour accorder plus d'attention aux expériences subjectives. C'est ce qui apparaît dès *La Marche de l'aveugle sans son chien* (1999), recueil qui accorde une place de choix à l'exploration de la douleur. Dans la même veine suivront *Un visage pour commencer* (2001), puis les recueils *Elle était belle comme une idée* (2003), *Mon nom* (2009), *Mon visage* (2011) et *Mon bruit* (2012). Dans l'ensemble de ces œuvres, Bellefeuille développe une série de thèmes récurrents, celui de la douleur, d'une certaine matérialité du corps, mais aussi de la relation je/tu, qui devient très prononcée dans les recueils de 2001 et 2003. Dans les deux derniers recueils (*Mon nom* et *Mon visage*), diptyques des *Chroniques de l'effroi*, émerge la question de l'identité. À cette poésie que l'on serait tenté de qualifier d'intimiste s'ajoute la réhabilitation des notions de réel et de spirituel, dénigrées à l'époque formaliste.

Bellefeuille exprime également certaines réserves face au mouvement formaliste dans ses écrits théoriques. Le «prologue» d'*Elle était belle comme une idée* suggère que le recueil-poème aurait pu se classer comme un «récit», voire une «autobiographie non autorisée», seulement Bellefeuille préfère tourner le dos à ce genre de procédé formel: «je n'en suis plus tout à fait à ce genre d'acrobaties théoriques, et trop de clins d'oeil de ce genre déjà m'ont rendu semi-voyant», dira-t-il. Dans cet énoncé qui se

rapproche d'un *mea culpa*, le poète renonce non pas tant à ses expérimentations formelles qu'à l'excès propre à la pratique avant-gardiste. Il suggère que la volonté de transgression à l'infini des formalistes finit par aboutir à un certain cynisme, voire un aveuglement. Aveuglement sur quoi? Le poète formaliste ne voulait pas *se faire voyant* dans les traces rimbaldiennes mais travaillait plutôt à rompre toute référentialité qui liait son texte au monde. En sortant de la logique du progrès perpétuel, le Bellefeuille des années 2000, lui, réintègre à son esthétique post-moderne les propos de l'un des fondateurs de la modernité poétique et aspire à l'imiter en redevenant poète-voyant. Toutefois, il se rend compte que sa sensibilité au monde a été affectée par des années de négativité esthétique et que ce n'est qu'au prix d'un travail acharné qu'il parviendra à renouveler sa perception du monde.

### iii) «Tenir le pas gagné» ou l'émergence d'une esthétique mixte

Le poète choisit de prendre de la distance par rapport à l'esprit cynique de l'époque formaliste, tout en conservant un penchant pour les jeux formels. La critique continue à décrire Bellefeuille comme «l'héritier le plus naturel du formalisme» (BIRON et al. 2007, p. 618). Normand de Bellefeuille lui-même défendra sa position dans une communication prononcée lors d'un colloque sur les *Herbes rouges*, tenu à l'UQAM en 1987. Cet événement, le premier consacré à la revue, survient après quelque dix ans d'activités, au moment où le groupe fonde sa propre maison d'édition. Le colloque permet de consacrer la longévité et l'institutionnalisation progressive du groupe, mais il survient aussi au moment où émerge la tendance auto-critique abordée ci-dessus. Sept communications sont prononcées par des membres du mouvement. Les participants

reviennent sur la décennie 1970 pour «réfléchir aux expériences si diverses rendues possibles par cette revue», pour réaffirmer leurs positions avant-gardistes («Dés» de Paul Chamberland), aborder certains ouvrages en particulier ou analyser les acquis esthétiques des *Herbes rouges*.

Dans une communication intitulée «Tenir le pas gagné» d'après un vers de Rimbaud (encore une affirmation de l'héritage de la poésie moderne), Normand de Bellefeuille réagit à un ancien formaliste français, Marcelin Pleyne, qui s'est violemment retourné contre la revue *Tel Quel*. Tout en admettant les excès de la décennie précédente, Bellefeuille refuse pourtant de renoncer aux acquis de la modernité formaliste pour revenir aux «valeurs esthétiques plus “classiques”, pour ne pas dire plus “début du siècle”», que préconise Pleyne. Bellefeuille condamne ce qu'il nomme la «théorisation de la nostalgie». Il appelle ses compagnons des *Herbes rouges* à ne pas se retourner contre leur passé formaliste, à «“tenir le pas gagné”, non pas pour aller *plus loin*, mais très certainement *ailleurs*, tant il est vrai que la “marche”, si elle nous projette inévitablement *en avant*, n'a cependant de réelle importance que par le *déplacement* qu'elle opère» (BELLEFEUILLE et al. 1990, p. 48). Normand de Bellefeuille n'appelle ni à une crispation sur les valeurs révolutionnaires des *Herbes rouges*, ni à un rejet. Il encourage plutôt le groupe à *évoluer* à partir des acquis formalistes, vers autre chose si nécessaire. À ses yeux, ce qui importe, c'est la progression, la pulsion de recherche, le déplacement perpétuel de la poésie vers un ailleurs.

Bellefeuille formule ainsi une position esthétique à même les ruines de ses convictions formalistes. Loin de rejeter son ancienne pratique poétique, il la prend pour

point de départ et l'enrichit en y intégrant des thèmes que la critique qualifie d'intimistes, tout en poursuivant le travail formel minutieux entamé à l'époque formaliste. Ainsi, cette double pratique poétique, tournée vers le passé mais distincte du passé, embrasse en même temps l'amour de la forme textuelle et l'amour du monde réel. Elle donne lieu à une esthétique complexe, où coexiste d'une part le besoin vigoureux d'intégrer le réel à la poésie, et d'autre part l'ensemble des valeurs formalistes élaborées durant toute une décennie d'écriture. Sous la pression de cette nouvelle nécessité de produire un texte personnel, les valeurs anciennes doivent inévitablement être revues et repensées. C'est exactement là que désire se situer la nouvelle esthétique de Normand de Bellefeuille, dans cette combinaison des acquis formalistes et de l'ouverture sur le monde. L'ensemble des textes récents de l'écrivain, y compris bien sûr *Elle était belle comme une idée*, contribue au développement de cette nouvelle esthétique.

Avant d'entrer dans le recueil, il me semble pertinent d'examiner en détail la place des valeurs formalistes dans la nouvelle esthétique de Bellefeuille, en prenant pour exemple le rapport à la forme, à la répétition et à la fragmentation. Comme le suggérait le poète, l'essentiel, dans l'écriture poétique, c'est le déplacement constant vers autre chose. Il va de soi que les acquis formalistes ne peuvent s'intégrer à une nouvelle pratique d'écriture sans subir de changement. La valeur accordée à la forme et à la répétition évolue donc en fonction de la position esthétique de l'auteur. Ces éléments, d'abord essentiels à l'époque formaliste, seront remis en question à mesure que se complexifie l'expérience intimiste, mais sans pour autant sortir du centre de la réflexion poétique.

## 2. Pratiques esthétiques de Normand de Bellefeuille

### i) Le sens de la forme

La question du sens se trouve au cœur de la recherche poétique de Normand de Bellefeuille. Sens de la forme et de la poésie, mais aussi, de façon plus large, sens existentiel de l'individu, à défaut de parler de sens absolu, universel. Durant sa période formaliste, le poète développe une association entre la forme et le sens, qui perdure jusque dans ses œuvres récentes. Le fait de trouver ce qu'il appelle *la formulation parfaite* permet alors aux personnages de Bellefeuille d'accéder à une harmonie intérieure, à une perfection qui va bien au-delà de la maîtrise du langage.

La formulation parfaite se fait en mots, mais aussi en chiffres: Bellefeuille est animé d'une foi sincère en l'exactitude des nombres, une confiance de pouvoir accéder à une vérité par leur intermédiaire, d'où l'obsession du «calcul des probabilités» (*EBCI*, p. 50). Le locuteur du recueil qui nous intéresse ici se représente le destin exprimé en chiffres («étrange mathématique / de l'offrande et de la fuite», *ibid.* p. 23). Le protagoniste de *Nous mentons tous*, fils de comptable, compte ses pas pour arriver au «chiffre parfait», celui de l'origine, situé «au coeur du sens» (*NMT* p. 164). Marie-Soleil Roy note dans son mémoire consacré à la répétition dans trois œuvres du poète: *Catégoriques / un, deux et trois, Lascaux* et *La Marche de l'aveugle sans son chien*: «l'écriture du poète reste obsédée par l'exactitude que le chiffre, incessamment, va atteindre: fantasme à travers le livre d'une représentation exacte, vraie» (2005, p. 34). Le sens chez Bellefeuille est intimement lié à la recherche d'une perfection formelle, que ce soit celle des mots, notamment dans l'écriture, ou encore celle des gestes les

plus quotidiens, quantifiés, dénombrés comme si le nombre pouvait donner un sens ou être présage.

Toutefois, lorsque Bellefeuille choisit de produire une écriture plus rapprochée du monde réel, l'idéal de la forme commence à s'effiloche tout doucement. Le poète est alors conduit à se demander si le formalisme n'était pas une impasse justement à cause de ce culte de la perfection formelle et de la structure rigoureuse qui l'accompagne. Cependant, est-il absolument nécessaire, afin de sortir de la stérilité du texte autotélique, de renoncer complètement à chercher un sens dans la forme? Dans les écrits de Bellefeuille, cette question ne trouve pas de réponse définitive. Tout au plus est-elle posée assez clairement dans le prologue de *Lancers légers (vingt propositions et sept a parte pour un art poétique de la répétition)* (2001):

[...] il croyait encore, l'imbécile de ce moment-là, qu'il y avait des raisons profondes à la forme. Il fallait qu'il y croie. C'était absolument vital pour lui. Ni une métaphore ni une hyperbole. *Vital*, littéralement et dans tous les sens.

S'il n'y avait pas de raisons profondes de la forme, il ne voyait plus très bien pourquoi s'acharner.

Le reste du prologue donne l'impression que l'auteur s'identifie fortement à l'«imbécile». Le temps verbal au passé employé dans ce passage fait référence à une époque révolue, qui peut facilement être mise en relation avec la période formaliste de Bellefeuille, alors que le poète croyait effectivement lier perfection formelle et harmonie interne. Dans cet extrait de *Lancers légers*, Bellefeuille règle ses frais avec l'obsession de la forme.

Le personnage de l'extrait croit aux «raisons profondes de la forme». La possibilité de découvrir ces raisons donne un sens à son existence, devenue par conséquence une poursuite «acharnée». Le *besoin de croire* aux raisons de la forme

se révèle tellement vital qu'il se rapproche de la croyance religieuse: tout comme le croyant cherche à tout prix à croire en une puissance supérieure qui lui permet d'expliquer le monde, le personnage de Bellefeuille nourrit l'espoir de trouver ces raisons profondes. S'il perd la foi en ces raisons, «ça ne vaut plus la peine». Le personnage du prologue est maintes fois traité d'imbécile, ce qui semble suggérer que Bellefeuille en 2001 ne partage plus la vision du personnage. Cependant, l'ironie introduite par l'insulte crée un contraste frappant avec la douloureuse sincérité du texte. La foi désespérée et naïve du protagoniste ne serait véritablement risible que si l'auteur avait désormais résolu la question du sens, s'il savait, lui, s'il faut encore s'acharner, et pourquoi. Or le texte est plus amer que triomphant, ce qui laisse croire que si la foi n'est plus possible, le désespoir persiste bel et bien. La condamnation de l'imbécile n'est jamais complète, tout comme la foi en la perfection formelle n'est jamais exclue. L'auteur ne prend jamais la peine d'écraser complètement l'espoir de l'imbécile, au contraire, revenant sans cesse pour interroger l'absurde. Il le fait encore de façon très explicite dans *Elle était belle comme une idée*, comme je le verrai dans le dernier chapitre de ce mémoire.

## **ii) Les mécanismes de la répétition**

Dans l'esthétique formaliste et post-formaliste de Bellefeuille, la question de la forme est intimement liée à celle de la répétition et de la structure. Dans *Lancers légers*, on lit: «la répétition, c'est écrire hors de la platitude» (prop. 6). Tout de suite naît une objection: communément, on dira que l'ennui et le plat *proviennent* de la répétition. Bellefeuille insiste pourtant et explique un peu plus loin (prop. 13):

Dans un texte, parler une fois d'une fenêtre, d'une serrure, d'un pont, ne porte pas vraiment à conséquence. Ce n'est que si la figure resurgit qu'elle accède à la signification.

La forme - l'intention de la forme - ne s'impose que la deuxième fois. Bref, il n'y a pas de forme sans répétition.

Comme le constate Marie-Soleil Roy dans son mémoire, la répétition permet la forme, elle devient une «force structurante» du texte (2005, p. 19), elle en compose l'ossature et rend son unité possible. Les effets de la répétition sont complexes et dépassent la mise en valeur de l'élément repris. Si la répétition arrive à structurer l'œuvre, à lui donner une forme, il ne s'agit pas d'une forme circulaire. L'œuvre revient vers un mot, une scène, un personnage qui pourtant dès son retour ne correspond plus exactement à l'original. Le sens retrouvé change et s'amplifie, il exacerbe sa propre signification.

Dans les œuvres de Bellefeuille, contrairement à ce qu'on attendrait d'un poème contemporain, la répétition se construit non pas sur le plan phonique mais plutôt comme le retour d'éléments sémantiques ou diégétiques: motifs ou thèmes récurrents, classes de mots omniprésentes (les adverbes, par exemple), personnages et scènes qui reviennent de façon obsédante. Son écriture est fondée sur la récupération et la répétition de tous ces éléments d'une page à l'autre, mais aussi d'un texte à l'autre. Ce système de la répétition finit par créer un réseau de sens à l'intérieur de chaque ouvrage mais aussi à travers l'ensemble de l'œuvre. Ce réseau s'élargit pour accueillir des thèmes intimistes lorsque Bellefeuille choisit d'abandonner le formalisme, mais sans jamais s'effacer complètement.

Le recueil *Elle était belle comme une idée* ne fait pas défaut à cette pratique de la répétition: il est profondément ancré dans le réseau construit par les autres ouvrages de l'écrivain, en même temps par sa forme et par les thématiques qu'il aborde. Comme le

recueil a été conçu durant la période post-formaliste de Bellefeuille, il va sans dire qu'il est particulièrement proche des textes récents de l'écrivain, marqués par l'intimisme.

Un parallèle s'impose entre la situation énonciative d'*Elle était belle comme une idée* et l'intrigue commune de *Notte oscura* (1993) et de *Nous mentons tous* (1997). Dans *Notte oscura*, un personnage féminin en voyage en Italie écrit des lettres à son ex-amant. Les lettres sont reproduites intégralement en caractères gras, en face d'une photographie de grand format en noir et blanc. Elles sont largement commentées par leur destinataire, cette fois en caractères réguliers. Chacune des lettres contient une date (approximative), une indication de lieu et une phrase de clôture en retrait. On retrouve donc dans ce texte en prose plusieurs éléments de l'œuvre de 2003, en outre le contenu épistolaire et son opposition à d'autres formes (prose et images pour *Notte oscura*; vers pour *Elle était belle comme une idée*). Dans *Nous mentons tous*, pendant romanesque de *Notte oscura*, on retrouve un personnage principal, «il», puis «je», qui reçoit des lettres de sa bien-aimée partie en Italie, tout en découvrant une à une des photographies mystérieuses qui suggèrent une trahison amoureuse. Ici aussi, les lettres sont reproduites, quoique de manière plus sporadique, dans un contexte non épistolaire. Toutefois, il faudrait noter en comparant les trois œuvres que, dans le recueil de 2003, les lettres sont rédigées non pas par l'amante (qui d'ailleurs n'en est pas nécessairement une, je le verrai plus loin), mais par le personnage masculin. À la différence de l'autre récit, les missives ne trouveront ni réponse, ni commentaire, sinon en creux dans les lettres subséquentes.

L'œuvre de Bellefeuille est traversée par une hantise de l'Italie, étudiée dans les textes *Notte oscura* et *Nous mentons tous* par Gilles Dupuis (2003). Ce dernier

souligne dans son texte que l'horizon étranger est toujours représenté de façon virtuelle, par les lettres d'un personnage et non directement dans l'action. Dans *Elle était belle comme une idée*, pour une fois, c'est le narrateur qui se trouve au bord de la Méditerranée, mais le lieu garde sa valeur elliptique. D'une part, un espace précis (la baie de Boston, un square à Perpignan) reste interchangeable avec tous les autres possibles; d'autre part, la spécification géographique est souvent réservée au souvenir, à un passé révolu, déconnecté du temps de la rédaction. Les lettres du narrateur ne font d'ailleurs jamais mention de la date d'écriture et ne parlent qu'exceptionnellement de l'endroit de leur provenance. Elles demeurent ainsi abstraites, aussi peu ancrées dans un cadre spatio-temporel que possible.

Outre le cadre spatial repris d'œuvre en œuvre, on retrouve toujours des personnages similaires. Comme dans *Elle était belle comme une idée*, où elle ne répondra jamais, la figure féminine de *Notte oscura* reste fuyante et constamment remise en question. Son amant doutera de la provenance des lettres, mais aussi de la date de leur rédaction et accusera son aimée d'un mensonge perpétuel. L'incipit de l'ouvrage va même jusqu'à faire de la fausseté le trait dominant des relations interpersonnelles en général:

Nous mentons tous. Toujours, nous mentons tous. [...] N'y a-t-il pas jusqu'au plus banal qui nous fasse mentir? Par exemple, écrire "Venise". Écrire "Venise" plutôt que Rome, Florence, Milan, et bien d'autres. Seulement "Venise" pour se rendre volontairement coupable, menteur à nouveau.

L'identité féminine reste évanescence chez Bellefeuille, jusqu'à la façon de nommer les personnages, tantôt par l'abréviation de leur nom, par exemple dans *Lascaux* (1985) ou un simple pronom, «elle» ou «tu» (*Notte oscura*, *La Marche de l'aveugle sans son chien*, *Elle était belle comme une idée*).

Le mécanisme de la répétition permet le transfert du sens d'une œuvre à l'autre. Tous les éléments empruntés à *Notte oscura* et *Nous mentons tous* et repris dans *Elle était belle comme une idée* deviennent amplifiés avec chaque répétition, jusqu'à l'obsession. Le sens des textes précédents se superpose à celui du recueil de 2003, si bien que la situation épistolaire devient chez Bellefeuille symptomatique d'une relation vouée à l'échec; d'emblée les lieux ne dénotent plus un espace géographique concret, et le personnage féminin se refuse à la définition.

Chaque réitération d'un mot s'ajoute aux précédentes et ouvre «un espace de divers possibles qui sont autant de naissances nouvelles au monde» (ROY 2005, p. 55). Par la répétition, le poème accède au statut d'un premier langage, il prend une dimension d'oracle (car les oracles «ne révèlent rien, justement, ils répètent, ils ne font que répéter [...]» *NMT* p. 144). Répéter, jusqu'à perdre le sens des mots, c'est aussi accéder à la forme, à la musique du langage (*LL* prop. 7), seule porteuse de vérité («Nous avons terriblement raison, depuis [Stéphane Mallarmé], de nous méfier souvent du *Sens*», *ibid.* p. 54). Répéter, c'est encore briser la circularité du retour au même et commencer un «mouvement spiralé, où dans l'éternel retour il sera possible d'aménager une issue» (ROY 2005, p. 106).

### **iii) Échec de la répétition?**

En 2003, Bellefeuille pratique toujours la répétition, principal acquis formel de sa période formaliste. Cependant, lorsqu'il fait l'effort de théoriser cette pratique dans ses écrits récents, il ne peut s'empêcher de l'associer à une déception: «quelque chose de l'infidélité dans le travail de la répétition» (*Lancers Légers*, prop. 19). Infidélité à l'image

première: chaque réitération ajoute une dimension nouvelle à ce qui est repris, construisant une image fragmentée, par touches, dans une recherche sans fin de la *formulation parfaite*, restée inaccessible. Tout comme le rapport à la forme, le rapport à la répétition reste ambigu, suspendu entre désir et déception. Mais il y a aussi dans la répétition une infidélité à la réalité des «raisons profondes» de la forme.

Normand de Bellefeuille, je l'ai déjà mentionné, exprime de façon récurrente une foi presque idéaliste dans la forme et le langage, l'espoir presque aveugle que les mots parviendront à donner un sens au monde. Cependant, avec la même régularité, on rencontre dans ses textes, y compris *Elle était belle comme une idée*, le doute et la négation de ces croyances. Le retour constant aux mêmes images témoigne d'un cheminement laborieux vers cette vérité de la formulation parfaite. En même temps, la répétition n'est peut-être que piétinement puisque l'expression parfaite ne viendra jamais: «la répétition [...] c'est le désenchantement plutôt que la litanie» (LL, prop. 2). Par moments, Bellefeuille n'hésite pas à répudier la foi en la répétition tout comme celle en la forme.

Marie-Soleil Roy lie cette hésitation entre désir et reniement de la répétition à une évolution de l'écriture de Bellefeuille à travers sa carrière poétique. À l'époque formaliste du poète, la répétition servait à «mettre un holà au déversement d'images et de signes que le réel incessamment va déporter. Un holà qui se veut une digue au désordre ambiant qui menace le sens» (ROY 2005, p. 41). La répétition, tout comme la forme, était avant tout une question de survie. Cependant, au fil du parcours poétique de l'écrivain, la répétition prend une connotation de plus en plus ambiguë et se confond avec une sorte de déroutement du sens: «Le poème n'est jamais conquête; bien plus

l'égaré de la répétition» (*ibid.* p. 89). À mesure que l'écrivain se détache du formalisme, les personnages représentés dans ses textes reconnaissent de plus en plus souvent l'échec de la *formulation parfaite*. Le personnage de *Nous mentons tous* dira: «il n'existe pas, c'est bien certain, bien que je l'aie cru très longtemps, de chiffre exact de l'émotion. [...] Pas de chiffre exact pour l'émotion, pas de chiffre exact pour la catastrophe» (*NMT*, p. 114). La pratique de la répétition est devenue pour Bellefeuille synonyme de «l'usure de la marche sans destination», peut-être justement parce que la foi en la forme de «l'imbécile» semble à présent obsolète. La répétition est désormais quête de sens interminable, épuisante, jamais aboutie. Elle change donc de valeur à mesure que le poète s'éloigne du formalisme pour développer une voix poétique plus personnelle.

Et pourtant, l'œuvre de Normand de Bellefeuille «tient le pas gagné» par le formalisme. Elle ne se construit pas dans le réflexe moderne de l'abandon des valeurs anciennes pour d'autres plus récentes, mais plutôt dans la continuité propre au post-modernisme: elle récupère le passé, le prend pour fondement de son questionnement poétique, mais ne le tient pas pour acquis, ne s'y limite pas. Les textes post-formalistes de Bellefeuille intègrent les mécanismes d'écriture élaborés lors de l'époque formaliste (importance de la forme, de la répétition). Toutefois, ils remettent également en question leur efficacité à expliquer le monde. *Elle était belle comme une idée* fait partie de ces textes dans la mesure où le recueil construit une réflexion autour du sens de la forme et de la répétition et mesure les difficultés que ces dernières posent à une approche de la poésie ouverte sur le monde.

Par ailleurs, le recueil étudié s'inscrit également dans une postérité poétique parce qu'il constitue lui-même une expérimentation formaliste. En mélangeant vers et prose épistolaire, deux formes textuelles qui se côtoient rarement, le texte engage une réflexion qui touche autant à l'interaction de ces formes qu'à la signification qu'elles peuvent avoir dans le cadre d'une transition de l'intimisme. Avant d'aborder ces questions dans le chapitre suivant, il me semble pertinent d'évaluer les répercussions de ce choix esthétique à partir de ce que l'on sait de l'usage de l'épistolaire en littérature.

### **3. Pratiques du poème épistolaire**

Parce que le recueil juxtapose deux formes textuelles, vers et prose épistolaire, *Elle était belle comme une idée* fait de la fragmentation formelle un enjeu esthétique majeur dans la réflexion sur la place de la forme dans la poésie post-formaliste. Si le poète arrête son choix, parmi tous les genres possibles, sur une combinaison du poème versifié et de la prose épistolaire, sa décision mérite certainement d'être analysée à la lumière d'une transition du formalisme vers l'intimisme.

Il faut d'abord noter que la fragmentation formelle ne constitue pas véritablement un trait distinctif de la poésie de Bellefeuille, puisqu'elle caractérise l'ensemble de la poésie moderne et post-moderne. L'hybridité de la forme devient courante en poésie dès la deuxième moitié du XIXe siècle, notamment avec l'écriture éclatée des poètes symbolistes. Elle reflète la représentation morcelée de la réalité qui émerge avec l'entrée dans la modernité et est à l'origine considérée comme un refus de l'ordre établi, un désir de «destruction du réel et des rapports affectifs et logiques» (FRIEDRICH

1999, p. 133). Cependant, Friedrich note qu'à partir de son éclatement formel la poésie moderne crée d'autres structures, différentes de celles de l'ère classique et romantique. Ces structures choquent le lecteur mais permettent de préserver une unité poétique. Le critique allemand insiste d'ailleurs sur le fait que les œuvres de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé constituent des ensembles très organisés. La fragmentation formelle présente dans l'œuvre de Normand de Bellefeuille n'est pas particulièrement différente de celle étudiée par Friedrich. Comme je l'ai démontré ci-dessus, chacun des textes du poète constitue un tout cohérent sur le plan interne grâce au système de la répétition, en plus de s'intégrer parfaitement dans l'ensemble de l'œuvre. L'ordre qui règne dans l'écriture de Bellefeuille coexiste cependant avec l'hétérogénéité formelle remarquée par Friedrich, dans la mesure où, comme *Elle était belle comme une idée*, ils mélangent plusieurs formes textuelles. C'est le cas, par exemple, de *Lascaux*, tout comme de *Noite oscura* et de *Nous mentons tous*. Les choix esthétiques formels de Bellefeuille participent à la fragmentation de la poésie moderne et contemporaine, tout comme ils s'expliquent spécifiquement par le travail formaliste de l'écrivain: la fragmentation formelle se construit bien entendu dans le matériau textuel, terrain de jeu favori de la poésie formaliste.

Fait marquant pour l'esthétique de Bellefeuille, au tournant des années 2000, l'écrivain commence à introduire dans ses textes l'usage de la forme épistolaire. Un tel choix soulève bien sûr des questions: d'une part cette forme est peu commune en poésie et, d'autre part elle évoque une correspondance réelle, marquée par l'intime, ce qui n'est pas innocent dans le parcours d'un écrivain en transition vers l'intimisme.

Avant de mesurer dans le deuxième chapitre du mémoire les différents enjeux esthétiques et énonciatifs introduits par l'usage de l'épistolaire dans *Elle était belle comme une idée*, je propose ici de définir cette forme textuelle dans le contexte d'une correspondance fictive.

### **i) Caractéristiques du texte épistolaire**

L'usage de la forme épistolaire dans le poème constitue d'abord un acte d'imitation, une référence directe à la tradition épistolaire définie comme l'échange de lettres dites «familiales» entre des correspondants «non métaphoriques» (MELANÇON 1996, p. 47), liés par une relation communicative. La lettre, réelle ou fictive, met donc à l'avant-plan la dimension d'*échange* entre les individus impliqués. La communication est présentée comme le but premier de la lettre, d'autant plus que la correspondance est habituellement réciproque.

La situation de communication créée par l'échange épistolaire comporte des traits distinctifs uniques. La plus évidente de ces caractéristiques touche au décalage spatial et temporel qui sépare les correspondants, d'autant plus accentué à l'ère d'internet par la lenteur quasi «archaïque» de la lettre par rapport aux autres modes de communication, déjà très présents en 2003, année de publication du recueil. Ce décalage est en même temps lié à la chronologie de la correspondance (le présent de la rédaction de la lettre est devenu passé lors de sa réception) et à la subjectivité des correspondants (le point de vue varie d'une lettre à l'autre au gré des expériences et des changements d'humeur). En effet, «le destinataire et les destinataires sont des créations du texte» épistolaire, puisque ce dernier ne fait que projeter une

représentation du monde tel que conçu par le destinataire. Par ailleurs, la communication par lettres est permise par «une absence [...] connotée à la fois, et indissolublement, comme négativité et positivité». Négativité parce que la lettre ne fait que pallier le désir de co-présence des correspondants; positivité parce qu'elle permet la mise en place d'une relation malgré la distance. Vincent Kaufmann se penche sur cette ambiguïté, qu'il nomme «l'équivoque épistolaire», dans le cas particulier de l'écrivain épistolier. «La lettre, affirme-t-il, semble favoriser la communication et la proximité; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir» (1990, p. 8).

L'usage de la forme épistolaire dans une œuvre littéraire renvoie à ces ambiguïtés de la correspondance réelle. Il peut donc connoter les aspects contradictoires de la correspondance, et créer en même temps le rapprochement et la distance, la communication et la non-coïncidence des épistoliers. L'usage de la lettre dans la fiction permet ainsi de construire une réflexion complexe autour des dynamiques relationnelles des personnages, mais aussi, comme je le verrai chez Bellefeuille, autour des difficultés de la relation avec l'Autre en général.

## **ii) Épistolaire et poésie**

Si les lettres du type *Lettres à un jeune poète* de Rilke font partie de l'histoire littéraire, rares sont les poèmes qui se présentent comme des lettres. Il n'existe donc pas de théorie consacrée à l'intersection entre épistolaire et poésie. Cependant, quelques poètes avant Bellefeuille avaient adopté les formules de l'épistolaire pour l'intégrer à leurs textes versifiés. Par exemple, «Le déserteur» de Boris Vian

commence par la formule d'adresse «Monsieur le Président» et pose explicitement le contexte épistolaire dès le deuxième vers: «je vous fais une lettre». L'identification auteur-énonciateur se fait assez facilement, puisque le poète adhère visiblement au discours politisé exprimé dans la lettre-poème. D'autres poèmes «épistolaires» élaborent un métadiscours de la lettre, sans toutefois afficher ses caractéristiques formelles: adresse, datation, signature. Par ailleurs, «Lettre à des amis perdus» de René Guy Cadou (1920-1951) se définit dès le titre comme un texte épistolaire et souligne la référence au genre en multipliant les références à l'écriture: «chaque jour je vous écris», «je continue à vous écrire», etc. De façon moins marquée, le lien entre poésie et épistolaire se tisse dans des textes qui prennent la correspondance pour thème. Le poème-lamentation «N'écris pas» de Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) reprend le titre au début et à la fin de chaque strophe. Le refrain culmine avec une référence à la réception avortée de la lettre: «N'écris pas ces doux mots que je n'ose plus lire». Le poème souligne une impossibilité de la communication du côté de l'épistolière, exprimée à la fois par une interdiction («n'écris pas») et un refus de la correspondance («je n'ose plus lire»). Ce poème en particulier tient compte des paramètres de l'échange épistolaire tels que définis par Benoît Melançon et les intègre pour mieux marquer la rupture entre le «je» et le «tu». Dans le Québec contemporain, je relève quelques exemples de lettres versifiées chez Robert Melançon. Ces lettres, adressées à d'autres poètes (Jacques Brault, George Johnston), sont vraisemblablement tirées d'une correspondance authentique. Rédigées avec la familiarité qui unit deux amis de longue date, dans un vers presque prosaïque tant il regorge de banalités, ces missives suggèrent un échange d'informations continu et se

fondent sur un passé commun et des interactions réelles entre les correspondants. Cependant, il reste que ni au Québec, ni ailleurs, je n'ai rencontré d'exemple de texte épistolaire fictif rédigé en prose et inséré dans un poème ou un recueil de poésie, comme c'est le cas chez Bellefeuille. L'usage de la prose épistolaire fictive reste très restreint en poésie et c'est plutôt le genre romanesque qui en exploite les possibilités.

### iii) Épistolaire et roman

L'idée de texte épistolaire fictif évoque avant tout le roman épistolaire. Le roman par lettres, né au XVII<sup>e</sup> siècle et qui parvient à son essor au siècle suivant avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) et *Les liaisons dangereuses* (1782), construit une intrigue fictive autour de la correspondance des personnages. Les différentes versions des faits s'entrecroisent pour créer la trame narrative du récit, alors que les commérages, les confidences vraies et fausses, voire les échanges de lettres envoyées ou subtilisées à d'autres personnages, procurent au roman une profondeur psychologique difficile à atteindre hors de la multiplicité de points de vue permise par le roman épistolaire. Dans le cas d'un roman à une voix, la subjectivité inhérente au texte épistolaire crée un effet de troublant soliloque. La voix de l'épistolier appelle une réponse qui ne vient pas, le roman se transforme en «“suite à une voix”, [...] mélodie plaintive et sentimentale» (FESSIER p. 52). Le roman épistolaire fait jouer le caractère subjectif de la représentation épistolaire relevé par Benoît Melançon.

Au-delà de leur rôle dans la diégèse, les lettres du roman épistolaire contribuent à une impression d'intimité. Le lecteur s'attend à lire un texte fictif et se trouve confronté à une correspondance. Il en «éprouve le sentiment d'une audacieuse

indiscrétion, pénétrant comme par effraction dans l'intimité d'un dialogue privé» (ARON, p. 196): dans son horizon d'attente, la correspondance constitue par défaut un espace de sincérité et d'authenticité, puisqu'il s'agit d'un échange entre deux êtres réels comme le notait d'ailleurs Melançon. L'emploi de l'épistolaire dans le roman brouille les cartes, il fait de l'œuvre un jeu entre fiction et réalité, jeu d'autant mieux mis en valeur que les lettres sont souvent présentées par l'auteur ou l'éditeur comme authentiques (*Lettres persanes* de Montesquieu, *Lettres portugaises* de Guilleragues, *Les liaisons dangereuses* de Laclos). Le pacte de lecture ainsi conclu avec le lecteur se superpose à l'illusion d'authenticité de la lettre fictive et crée un double mensonge: la promesse de sincérité qui lie les correspondants est vaine puisque ce ne sont après tout que des personnages; celle de l'auteur envers le lecteur s'annule du fait qu'il ne s'agit la plupart du temps que d'une stratégie d'écriture. La littérature épistolaire fictive repose donc sur une véritable «illusion textuelle» (ARON p. 196), constamment engagée dans un flirt avec l'authenticité d'une correspondance.

#### **iv) Synthèse**

La forme épistolaire employée dans un texte de fiction suggère deux choses. D'une part, elle suggère que le texte est adressé à quelqu'un, qu'il s'agisse d'un personnage romanesque ou d'une figure concrète. Elle introduit donc une nouvelle dimension dans le texte littéraire: celui-ci, implicitement destiné aux yeux du public, devient aussi explicitement destiné à un personnage en particulier. Ce destinataire, quelquefois présent par ses réponses, mais surtout par la représentation en creux qu'en fait la lettre elle-même, brise le rapport direct entre texte et lecteur dans la mesure où il

devient maintenant l'interlocuteur premier de l'épistolier. La voix du texte fictif ne s'adresse plus directement au lecteur mais s'engage plutôt dans une relation avec un Autre. Cette relation intime entre deux subjectivités, celle de l'épistolier et celle du destinataire, inscrite dans la lettre, est donnée à voir au lecteur, qui devient du même coup voyeur de l'intime. Porté par la nécessité de s'adresser à l'Autre, le texte, quant à lui, s'éloigne du repli sur soi, de l'hermétisme attribué au poème. Chaque œuvre intègre cette dimension d'une façon qui lui est propre: le roman par lettres du XVIIIe siècle s'en sert pour donner une profondeur psychologique aux interactions entre personnages, le poème-lettre d'amour y trouve l'occasion d'exprimer le drame lyrique de l'amour à sens unique.

D'autre part, l'emploi de la forme épistolaire soulève la question de l'identité du «je». Si, dans le cas du roman épistolaire, les correspondants restent fictifs, la situation est plus complexe dans le cas de la lettre-poème. Dans les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, de René-Guy Cadou ou de Boris Vian, il est difficile de tracer la frontière entre le «je» d'un épistolier abstrait et celui, biographique, de l'auteur. Les amis évoqués dans le poème de Cadou peuvent autant avoir une signification autobiographique qu'allégorique. Il en va de même de l'amant auquel s'adresse le texte de Marceline Desbordes-Valmore. La forme épistolaire, parce qu'elle constitue l'imitation d'une correspondance réelle, donne au lecteur l'impression d'accéder à l'échange intime entre deux subjectivités distinctes. Cette illusion d'authenticité contamine le poème: le «je» lyrique ne s'affirme plus en absorbant les autres voix, mais se définit par opposition au «tu» d'un destinataire.

Ainsi, parce qu'il constitue une imitation de la correspondance réelle, l'emploi de la forme épistolaire dans le texte fictif, et surtout dans le texte poétique, permet de remettre en question les propriétés formelles de ce dernier. Désormais porté par l'adresse à l'Autre, le poème a tendance à s'éloigner de l'autotélisme. Par ailleurs, le «je» de l'épistolier se trouve projeté à la frontière de l'allégorique et du concret, pour ne pas dire du biographique. La contamination du poème par l'épistolaire donne donc lieu à l'apparition de deux figures, celle de l'épistolier et celle du destinataire, liées entre elles par une relation textuelle qui se donne à voir au lecteur. Dans le cas d'*Elle était belle comme une idée*, c'est l'apparition de cette relation entre deux altérités au coeur du poème qui constitue la répercussion majeure de l'usage de la lettre dans le poème.

## **CHAPITRE B: S'OUVRIR À L'AUTRE**

Dans le chapitre précédent, j'ai dégagé différents éléments qui composent l'esthétique actuelle de Normand de Bellefeuille: le travail minutieux de la structure textuelle hérité du formalisme, le désir de produire une écriture en relation avec le réel, l'importance de la forme et de la répétition, quoique remise en perspective avec la naissance de ce désir. J'ai aussi commencé à interroger ce qu'impliquait l'usage, dans le poème, de la forme épistolaire, que j'ai définie comme une relation entre deux subjectivités, celles de l'épistolier et celle du destinataire. À partir du moment où le texte épistolaire est lu comme le témoignage d'une relation avec l'Autre, il devient évident que Bellefeuille fait souvent usage de cette forme dans ses œuvres récentes justement parce qu'il cherche à se distancier de l'hermétisme formaliste pour s'engager dans une réflexion sur l'Autre et sur le Monde. L'emploi de la lettre fictive, à la fois ouverte à l'altérité et source d'ambiguïté, permet à l'écrivain de s'interroger sur la possibilité de vivre une véritable relation avec l'Autre. *Elle était belle comme une idée* met en scène l'expérience de cette ouverture à l'Autre, les difficultés et les échecs de cette expérience, mais aussi son extrême nécessité.

## **1. Usage de la lettre chez Normand de Bellefeuille**

### **i) La lettre, une forme équivoque**

Entre le moment où il commence à s'éloigner du formalisme et celui de la publication d'*Elle était belle comme une idée*, Normand de Bellefeuille fait usage de la forme épistolaire dans plusieurs de ses textes. Fait frappant, chacune de ces œuvres présente la lettre comme un objet équivoque, suscitant à la fois désir et méfiance. Si la

relation avec l'Autre est à chaque fois placée au coeur du texte, la lettre ne contribue pas à l'épanouissement de cette relation mais représente plutôt un obstacle à la communication des personnages.

Dans ce sens, *Notte oscura* et plus tard *Nous mentons tous* représentent le fonctionnement de l'échange épistolaire dans toute son équivoque. Je l'ai mentionné plus tôt, les lettres évoquées dans ces textes n'inspirent jamais confiance à celui qui les reçoit. Le narrateur les soupçonnera constamment d'inexactitude, voire de mensonge. Le texte épistolaire ne fait que témoigner de la trahison de l'amante, nourrir les doutes du locuteur et compromettre ainsi la relation amoureuse. Cependant, malgré leur ambiguïté, les lettres permettent également au narrateur de se rapprocher de l'épistolière. D'une part, elles nourrissent une réflexion incessante centrée autour de l'amante. Cette réflexion obsédante, amalgame de spéculations, de doutes et de regrets, témoigne néanmoins de l'importance de l'épistolière au yeux du narrateur. Le personnage accorde aux lettres une attention minutieuse, il les analyse et les apprend par coeur, il leur voue même un culte fétichiste et les organise, les classifie, les épingle sur un mur. Malgré le mensonge permanent des lettres, malgré l'échec relationnel dont elles témoignent, elles représentent pour le narrateur un signe de la présence de l'épistolière, objet de son désir.

L'usage de la lettre chez Bellefeuille permet donc une réflexion non pas tant sur le rapprochement à l'Autre que sur l'échec de ce rapprochement. Ses textes mettent en pratique les propos des critiques de l'épistolaire, qui s'entendent pour dire que l'intimité épistolaire est souvent illusoire. Cette perspective, illustrée dans *Notte oscura et Nous mentons tous*, est également exprimée dans le recueil étudié dans le présent mémoire.

Seulement, si dans les deux textes en prose, le narrateur restait victime de l'ambiguïté des lettres (il en était le récipiendaire suspicieux), dans *Elle était belle comme une idée*, c'est lui qui devient épistolier et provoque l'ambiguïté. Dans les œuvres précédentes, la forme épistolaire remplissait une fonction diégétique, dans la mesure où elle introduisait une instabilité dans le récit: chaque nouvelle lettre ouvrait la porte à de nouveaux soupçons et donnait au texte l'occasion de caractériser le personnage comme un être méfiant, projeté dans un monde aux apparences trompeuses. Dans le recueil de 2003, le texte épistolaire se fait plutôt le reflet de la subjectivité du locuteur. L'équivoque propre à la lettre s'intègre alors à la représentation complexe du personnage et permet de rendre compte de l'entre-deux où il se situe, entre désir et rejet de l'Autre.

## **ii) Les poèmes et la question du destinataire**

La première question à se poser face à une œuvre qui juxtapose poésie et correspondance, c'est celle de l'interaction entre les deux. La forme épistolaire, je l'ai déjà mentionné, se définit comme l'interaction entre deux subjectivités, celle de l'épistolier et celle du destinataire. Le poème, lui, a pour trait dominant la voix singulière du poète et ne se destine à aucun destinataire précis. Comme le constatait Jakobson, le poème exploite la fonction poétique du langage, exclut la primauté des fonctions référentielle et conative et se distingue par l'absence de visée communicationnelle. Par ailleurs, si le poème met en scène un sujet lyrique, ce dernier a la plupart du temps une dimension universelle, voire allégorique, et non pas définie à l'intérieur d'une situation d'énonciation aussi précise que l'échange épistolaire.

Dans *Elle était belle comme une idée*, ces caractéristiques sont inversées de façon surprenante, comme si les deux formes employées se contaminaient mutuellement jusqu'à perdre leurs traits distinctifs. Les lettres portent bien les marques externes d'une correspondance ordinaire (adresse «chère amie» et *post-scriptum* systématique, usage de la deuxième personne du singulier dénotant la destinataire). Comme les lettres conventionnelles, elles sont rédigées sur un ton très détaché, quotidien, et regorgeant de banalités. Toutefois, les marques d'intimité, les confidences et l'implication de la destinataire y sont rares et, d'autre part, l'ancrage spatio-temporel en est totalement absent. Libres de toute spécification circonstancielle, les lettres restent dans le domaine de l'indéterminé, échangées dans une situation énonciative abstraite.

C'est dans les poèmes que transparaît un ancrage circonstanciel fort. Le «tu» y est constamment interpellé, avec un sentiment d'urgence, une nécessité qui projette le poème dans l'ici et maintenant de l'énonciation et empêche son repli sur le langage. Les vers sont rédigés à la manière d'un testament, débutant presque toujours par «après, il faudra leur dire». Cet énoncé frappe par sa destination, son ton impératif. «Il faudra» renvoie à une nécessité extérieure, une obligation imposée au destinataire par celui qui formule cette nécessité. Tout en gardant la forme impersonnelle pour éviter l'ordre direct, le syntagme «il faudra» martelé de page en page prend l'allure d'une apostrophe personnelle. L'énonciateur s'applique à préparer un discours pour l'autre, il lui impose ce discours. Étant donné qu'à quelques exceptions près chaque poème débute par cette phrase subordonnante, l'ensemble des textes versifiés est littéralement

emboîté dans ce discours rapporté. La vaste majorité des poèmes n'a pour visée que la projection de ce futur discours de l'autre, elle n'existe que pour formuler ce discours.

La phrase «il faudra leur dire» est répétée encore et encore, sous cette forme ou dans sa variante «tu devras leur dire», encore plus forte parce que péremptoire et plus personnelle, plus directe. En plus de l'apparition du pronom personnel, le verbe «faudra», qui dénotait une nécessité extérieure, est remplacé par «devras», qui impose une obligation personnelle et rend le sujet redevable. L'anaphore apparaît une soixantaine de fois sur cent dix pages. Le verbe de parole change quelquefois, passant de «dire» à «répéter», «rappeler», «convaincre» ou «insister». Toutefois, le verbe conjugué persiste toujours, reflétant nécessité ou devoir, et devient ainsi le principal refrain des poèmes (la formule n'apparaît jamais dans les lettres). La dimension conative du texte s'appuie aussi sur l'usage occasionnel du mode impératif («murmure surtout / cette prière» p. 42; «laisse-moi dans le beau fouillis / de ma mort» p. 57; etc.) et celui, récurrent, du pronom «tu». Le pronom «je», quant à lui, apparaît avec beaucoup moins d'insistance, sans pour autant que cette discrétion n'affecte la force de présence du locuteur. Il semble que la subjectivité du locuteur domine tellement l'énonciation par les moyens évoqués ci-dessus, qu'elle n'a plus besoin de réaffirmer sa puissance en disant «je». Soutenue par la répétition constante de l'ordre-refrain «il faudra», l'omniprésence de la voix énonciative revient d'une page à l'autre de manière obsédante. Avec chaque nouvelle occurrence de la formule, la tension du texte monte d'un cran, sous la pression de cette urgence ressentie par le locuteur. Les propos qu'«après il faudra leur dire» s'accumulent à mesure que le recueil avance et que le temps fuit. Le poème met en scène et dramatise la parole. Au fil des répétitions, cette

dernière se resserre en étau autour de la destinataire à laquelle il incombe de «dire», mais aussi autour du lecteur, oppressé par tant de force impérative. Le fait de «dire» s'impose à tous deux comme une nécessité presque vitale, semblable à celle que ressentait l'imbécile du prologue de *Lancers légers*.

Dans ce texte antérieur, le personnage ressent un besoin «*vital*, littéralement et dans tous les sens» (BELLEFEUILLE 2001, p. 13), de croire en la forme, au sens de la forme. L'auteur tente alors de se détacher de cette foi qu'il considère naïve, mais n'y arrive pas tout à fait: sa désillusion le laisse face à un vide de sens lourd à porter. Il ressent la nécessité de se dégager de la foi en la forme mais ne voit pas encore d'alternative viable. Deux ans plus tard, avec la rédaction d'*Elle était belle comme une idée*, l'écrivain revient vers la question de cette nécessité ressentie face au langage. Cependant, ses besoins, tout en restant absolument vitaux, sont désormais différents. Il ne ressent plus la nécessité de trouver un sens intrinsèque au langage lui-même, mais plutôt celle de susciter le langage de l'Autre, la parole de l'Autre. L'urgence du texte poétique témoigne de l'importance de trouver cette parole, devenue vitale parce qu'elle constitue une manifestation de l'altérité.

De façon assez marquée dans la deuxième partie du recueil, alors que le nombre de poèmes diminue et que le nombre de lettres augmente, la dimension conative du poème décroît rapidement. L'expression «il faudra leur dire» apparaît de plus en plus souvent sous une forme tronquée: «dire», «dire et redire», etc. De cette façon, chaque poème s'inscrit dans la chaîne anaphorique des textes précédents, mais il perd aussi son pouvoir de destination à mesure que le recueil avance. Dans les parties 3 et 4, aucun poème ne commence par la formule rituelle, à l'exception de l'ultime texte du

recueil. Par ailleurs, les poèmes de ces parties ne contiennent aucune mention de «tu». Le texte continue à élaborer un discours destiné à être prononcé par «tu» dans cet «après» mentionné encore et encore au début du recueil. Cependant, ce discours devient en même temps beaucoup moins personnel, plus abstrait et se tournant vers une réflexion générale sur l'existence et l'écriture. Le sentiment d'urgence associé à la parole de la destinataire s'épuise à mesure que le texte délaisse la fonction impressive.

Si la destination des poèmes peut être lue comme une expérience intimiste, son épuisement ne marque pas pour autant la fin de cette expérience. En aucun cas on ne pourrait lire le début du recueil comme l'essai d'une écriture personnelle, puis le reste comme le retour à une poésie impersonnelle. Le texte se détourne de sa recherche de l'Autre et tient plus de l'introspection que de l'apostrophe. Il reste ainsi dans la sphère de l'intimisme mais abandonne l'exploration de la relation avec l'Autre pour se concentrer sur celle avec soi-même. Ce constat est également transposable aux lettres du recueil.

### **iii) Les lettres, espace d'introspection**

Si les poèmes sont au départ porteurs d'une dimension conative forte, les lettres semblent d'abord s'adresser à un destinataire indéterminé. Comme je l'ai mentionné ci-dessus, les lettres du recueil, tout en affichant les signes d'une correspondance (adresse et *post-scriptum*, présence de la deuxième personne du singulier dénotant la destinataire), ne rapprochent pas les correspondants. Elles sont écrites de façon détachée et banale, sans qu'il y ait d'échange intime ou d'implication véritable des destinataires. Le texte s'attache à retourner vers les souvenirs communs, entretient la

fonction phatique et relance le lien épistolaire («tu m'écris» p. 30, 97, 104) mais malgré cela continue à tourner à vide. Les propos ne touchent vraiment ni l'épistolier ni sa destinataire. Très rarement, pourtant, en post-scriptum et donc dans la marge de l'échange épistolaire, perce une pointe acerbe et intime, une trace de vérité absente ailleurs: «tu es devenue une véritable imbécile» (p. 21); «P.-S. Pourquoi ton cœur refuse-t-il d'entrer dans le Monde? Pourquoi ne m'as-tu pas laissé le temps de te survivre?» (p. 27).

La position même des lettres dans le recueil indique qu'elles sont subordonnées au corpus poétique. En effet, la toute première lettre, placée à la suite du premier poème, est introduite de la façon suivante:

il faudra donc leur dire  
l'empressement parfois inutile  
du corps contre  
le corps déjà refusé  
malgré  
l'acquiescement humide  
de l'entrejambe  
l'empressement  
et le contraire de l'empressement  
la montée et le repliement  
du corps  
contre le corps refusé  
un peu comme des lettres d'amour  
qui chaque fois commenceraient ainsi:

[page suivante, en face]  
Chère amie, [suite de la lettre, en prose]

La suite de lettres s'inscrit dans le poème, plus précisément à l'intérieur du discours composé par l'énonciateur pour «tu» («il faudra donc leur dire»). L'énonciateur des lettres reste cependant le «je» des poèmes, comme l'indique la persistance dans les lettres du couple je-masculin et tu-féminin (et non l'inverse), ainsi que la reprise des mêmes propos dans les lettres et dans les poèmes. Dans ce poème d'introduction, les lettres sont comparées à une scène d'amour décrite assez crûment («l'acquiescement

humide / de l'entrejambe») et dénuée de toute émotion, sinon la frustration. En effet, la relation, qui aurait pu symboliser une véritable communion avec l'Autre, est «inutile», puisque cet Autre se refuse. Les acteurs de cette scène, représentés uniquement par une image très physique et morcelée qui leur dénie toute intériorité, se situent à des pôles complètement opposés: «l'empressement» et son «contraire», corps ouvert, corps fermé, non-coïncidence totale dans l'amour. Il ne s'agit pas d'une scène de viol, seulement une distance qui croît insensiblement entre les deux amants, une distance qui survient par le «corps déjà refusé» comme si ce refus était dans un sens attendu, mais survient plus tôt que prévu. L'union s'accomplit dans la contradiction: le corps réticent se défile, même s'il consentait encore il y a quelques instants, comme en témoigne «l'acquiescement humide / de l'entrejambe»; son refus survient «malgré» ce signe d'acquiescement, et introduit une dimension ambiguë dans la relation.

Et voilà qu'à la fin du poème les lettres suivantes se proposent comme une très longue illustration de cette scène de communion échouée, comme si elles aussi constituaient un effort de rejoindre l'Autre sans y arriver vraiment. La comparaison suggère que, tout comme la relation sexuelle décevante, l'échange épistolaire témoigne du désir de rapprochement qui unit les correspondants, seulement, «malgré» les apparences de bonne volonté, l'un des épistoliers ne s'offre jamais dans la même mesure que l'autre. L'expédition et la réception des lettres s'accomplit de façon régulière, voire mécanique, similaire à un réflexe physique, sans toutefois amener à la communion des esprits.

Cette façon d'introduire les lettres, fondée sur l'équivoque épistolaire mentionnée dans le premier chapitre, définit la relation intime à Autrui comme un échec. D'emblée,

le recueil conteste le potentiel de rapprochement attribué à la correspondance et affirme que la communication ne peut réussir. La lettre conserve toutefois une dimension paradoxale: l'épistolier se situe toujours entre désir de rapprochement et de répulsion face à sa destinataire. Cette équivoque épistolaire, tout en rappelant celle étudiée chez l'épistolier écrivain par Vincent Kaufmann, est toutefois causée par la complexité de la relation amoureuse elle-même et non directement par le médium épistolaire. Tout au plus peut-on affirmer que l'usage de la lettre, forme essentiellement équivoque, ajoute une dimension supplémentaire au rapport déjà complexe entre les personnages.

Tout comme les poèmes, les lettres évoluent au fil du recueil. Elles supplantent en nombre les textes versifiés dans les parties 3 et 4. Elles y deviennent aussi moins superficielles, plus mystérieuses, presque mystiques, évoquant de plus en plus le sens de l'écriture, de la poésie et du réel. L'épistolier, d'abord réticent, comme en témoigne la vanité des premières missives, finit par se livrer de plus en plus dans la deuxième moitié du recueil. L'offrande d'un corps (ou d'un épistolier) face à la fermeture de l'autre se réalise graduellement dans les lettres à mesure que le texte avance, sans toutefois qu'il y ait réciproque. La forme épistolaire se réalise à moitié: elle permet l'éclosion d'une voix personnelle, mais pas l'ouverture à l'altérité. Ainsi, vers la fin du recueil, alors que l'intensité de l'urgence a disparu des textes versifiés, lettres et poèmes convergent peu à peu vers une écriture de l'auto-réflexion.

Au fil du recueil, les deux formes, vers et prose épistolaire, permettent, quoique de façons différentes, d'explorer deux facettes de l'expérience intimiste, soit l'ouverture à l'Autre et l'expérience du réel dans l'écriture. La communication avec l'Autre est interrogée dans la première partie du recueil, simultanément en vers et en prose. La

première forme textuelle porte, contre toute attente, toute la charge conative du texte, alors que la dernière introduit une équivoque dans la relation «je»/«tu», plaçant la communion épistolaire sous le signe de l'échec. Ensemble, prose épistolaire et poèmes versifiés rendent le caractère complexe de la relation à l'Autre, relation à la fois intense, nécessaire et impossible. Il s'agit maintenant d'examiner pourquoi cette relation est si problématique.

## **2. Une communication difficile**

De bout en bout du recueil, le locuteur se trouve engagé dans une quête, comme poussé par une urgence. Alors que l'altérité semble pouvoir apporter une réponse à cette recherche (l'ensemble du texte n'est qu'une interpellation de l'Autre), il semble que toute tentative de s'en rapprocher soit vouée à l'échec.

### **i) une relation de l'après-rupture**

Tout au long du recueil, le «je» s'évertue en vain à établir une relation avec sa destinataire. L'échec se lit dès le premier poème, qui, on se souvient, décrit une relation sexuelle à sens unique. Le poème suivant réaffirme l'absence de réciprocité, tout en suggérant qu'il existe une chronologie de cette relation:

dire  
qu'il arrive que la rupture  
soit au commencement  
étrange chronologie  
de l'offrande et de ta fuite  
il faudra tout leur dire  
cette fois  
les horreurs et les bontés  
étrange partage  
de l'offrande et de ma fuite.

À l'offrande de l'un répond inévitablement la fuite de l'autre. La formule répétée ne varie que dans le déterminant, attribuant la fuite à la destinataire, puis au locuteur, comme si l'identité du personnage qui se défile importait moins que la non-coïncidence totale et permanente des amants. Toutefois, on peut également supposer que le caractère de cette fuite n'est pas le même pour chaque personnage. Le poème parle de la fuite de «tu» comme si elle s'inscrivait dans la chronologie au même titre que la rupture. Les deux événements sont ainsi irrémédiablement associés. La fuite du «je», elle, n'est pas explicitement liée à l'échec relationnel. Le texte ne mentionne que l'expérience subjective de l'offrande et de cette fuite, jugée étrange car partagée entre «les horreurs et les bontés». Ce fait accentue l'aspect subjectif de l'énonciation poétique: le locuteur conçoit la fuite de sa destinataire comme un événement objectif, un repère chronologique, et la sienne comme une expérience complètement intériorisée, sans impact ou lien avec l'extérieur. La structure anaphorique revient en tout trois fois, avec la dernière occurrence à la clôture du poème. Le texte met ainsi en place un effet dramatique, comme si la dernière variante, «ma fuite», était bien cette *formulation parfaite* que le locuteur recherchait à travers la répétition du syntagme, ou encore l'aveu qu'il n'osait prononcer. La fuite du «je» est donc d'emblée posée comme la vérité difficilement exprimable de ce long poème qui n'hésite pas à porter des accusations envers une «tu» trop absente, semble-t-il.

Le même texte de la page 22-23 situe dans la chronologie relationnelle un événement décisif, qui correspond au moment de la rupture:

il faudra leur dire l'oubli  
et le contraire de l'oubli  
la joie  
et la désolation qu'il y a dans toute joie  
les lettres d'amour et la désolation

des lettres d'amour  
tu devras donc leur dire  
la joie  
et l'immense détresse de toute joie  
la mienne, un jour lointain de mai  
alors que toi et moi  
jouions à nous diviser le soleil  
la détresse des épouses  
aux retours de guerre  
celle des enfants devant le jouet fracassé  
de leur vie  
celle des insectes sous le pied  
sans le bruit et la fureur  
du pied  
lentement déposé

Cette énigmatique division du soleil renvoie à l'image d'une rupture traumatique pour le «nous», d'autant plus que le soleil symbolise ici un tout indivisible, gage de chaleur et de bonheur, mais aussi centre d'un microcosme amoureux, celui du «je»/«tu». La division du soleil implique non pas son effacement, sa disparition complète, mais plutôt la survie d'un soleil tronqué, à l'image du locuteur, laissé handicapé par la rupture, dans un état de manque perpétuel. Cette métaphore signale la fin d'une harmonie, événement dont la gravité est d'autant plus manifeste que le texte met en place de multiples dispositifs destinés à en dissimuler l'importance.

D'abord, le poème donne à l'événement l'apparence d'un jeu («jouions»), dont il dément immédiatement la légèreté en comparant «la joie et détresse de toute joie» à «celle des enfants devant le jouet fracassé / de leur vie». Le registre ludique n'est donc convoqué que dans la mesure où il évoque l'innocence de l'enfant. La perte est d'autant amplifiée qu'elle affecte un être impuissant et incapable de relativiser l'événement, qu'il perçoit comme une annihilation totale. Par ailleurs, l'importance de la division du soleil est accentuée du fait qu'elle appartient au nombre des scènes qui reviennent à travers le recueil de façon obsédante, évoquée parfois longuement, parfois par une allusion à peine décelable. Toutefois, la répétition de cet épisode ne vise pas

seulement à en souligner la signification, mais participe aussi, comme souvent chez Bellefeuille, à trouver la fameuse formulation idéale. Les deux occurrences les plus explicites, dont la première citée ci-dessus, se suivent immédiatement, l'une en vers, l'autre en prose épistolaire. Le contraste entre les deux témoigne de la difficulté que doit surmonter le locuteur pour arriver à articuler la vérité inavouable.

Si l'on observe le poème cité ci-dessus, l'on se rend compte que la division du soleil n'est mentionnée qu'au passage, au milieu d'une liste d'expériences réunies pour leur caractère ambigu, mais aussi très abstrait: l'oubli et le contraire de l'oubli, la joie et la désolation de toute joie, etc. Fait frappant, juste avant de mentionner l'événement qui nous intéresse, la liste fait une boucle et revient vers la joie, comme si la première mention n'avait pas frappé la note juste. Le poème se corrige en effet et préfère parler non pas de la désolation de la joie mais de la détresse qui y est inhérente. Le renforcement de sens permet au texte de remplacer l'ambivalence des oppositions énumérées pour graduellement laisser place au registre tragique et arriver à la division du soleil. La mention de cette dernière, presque noyée dans l'énumération, constitue pourtant le cœur du poème: d'abord parce qu'il s'agit des seuls vers qui comportent une charge personnelle et réfèrent directement au locuteur; ensuite parce que, d'un point de vue structurel, ces vers marquent une rupture dans le poème. Par la suite, le texte ne souligne plus l'ambivalence des choses, mais leur caractère désespéré. Dans ce sens, la division du soleil fait le pont entre deux énumérations, ultime exemple de l'immense détresse de toute joie dans la première, puis principale illustration de la détresse pure dans la seconde.

Cette construction du poème, qui évolue à partir de propos abstraits et ambivalents vers la description d'un drame, témoigne des précautions que prend le locuteur, hésitant à livrer le récit de sa douleur la plus intime. L'intensification graduelle du sens du texte s'explique par cette difficulté à trouver le courage de dire l'émotion, mais aussi les mots qui sauraient rendre compte de l'émotion, exactement telle qu'elle est. Le travail du langage vise également à désamorcer une expérience dont le récit risquerait autrement de tomber dans l'excès de pathos. Ainsi, même dans l'écriture de la douleur et de l'émotion intimes, le texte conserve une certaine distance. Et c'est grâce au travail de la structure textuelle, relent évident du formalisme, qu'il va arriver à donner à ajuster le langage à l'impossible expression de soi-même.

La deuxième mention de la division du soleil survient dans la lettre suivante. Celle-ci y revient de façon beaucoup plus longue et explicite, vraisemblablement parce que la prose épistolaire se prête facilement au récit et aux descriptions, mais aussi parce que le locuteur, une fois son malheur formulé de manière explicite, ne ressent plus la nécessité de le dissimuler. Au contraire, il se penche maintenant sur les conséquences que la rupture a eues sur lui: «te souviens-tu de ce printemps-là, quand toi et moi jouions à nous diviser le soleil? Exercice périlleux dont tu auras été la seule survivante. Et depuis, mon désir est un pays en crise» (p. 24). Comme le «je» ne fait pas partie des survivants de l'«exercice», le texte semble suggérer que le moment de la rupture coïncide avec celui de sa mort, comme je le verrai dans la section suivante.

Ainsi, la relation illustrée dans le recueil est présentée comme le contraire d'une communion entre deux êtres. Dès son origine, elle est fondée sur la non-coïncidence constante des amants. Elle se développe autour de ce décalage et se définit comme

une rupture. C'est l'expérience subjective de cette rupture, l'angoisse et la douleur qui l'accompagnent, qui occupent le centre du texte et lui confèrent un caractère intimiste.

Toutefois, la souffrance associée à la relation n'est pas causée uniquement par la rupture, mais plutôt par le paradoxe qui entoure cette dernière. Le locuteur hésite entre désir et répulsion de sa destinataire, entre besoin de l'Autre et besoin de fuite. Ce dédoublement intérieur du personnage est particulièrement bien illustré par sa vision de la mort, à la fois associée à la rupture et à une renaissance intérieure.

## **ii) La mort, une expérience ambiguë**

Lorsque le texte évoque la mort, il le fait avec un souci d'atténuation, soulignant qu'il ne s'agit que d'une image: «P.-S. Mais non, je ne parle pas vraiment de la mort dans ce livre. Tout au plus si j'en transcris quelques paroles» (p. 65). La mort, d'abord porteuse d'une charge symbolique, prend un double sens dans le recueil. En effet, elle correspond tantôt à l'état d'annihilation du locuteur après la rupture, tantôt à un processus d'épuration qui donne au «je» l'accès à un idéal.

D'une part, le recueil emploie le concept de mort pour décrire l'expérience du «je» après la *division du soleil*. La mort n'est alors pas présentée comme un événement tragique mais comme l'*état*, inconfortable mais non définitif, dont le locuteur fait l'expérience après la rupture. Elle correspond au «désir comme un pays en crise», cette autre situation d'échec personnel qui évoque bien sûr le désir sexuel déçu dépeint dans le tout premier poème du recueil, mais aussi l'échec d'un désir de communion, épistolaire ou amoureuse, entre le «je» et le «tu». Le poème suivant met en parallèle la mort avec la rupture amoureuse:

il faudra leur dire  
que ma mort n'était qu'un événement local  
que l'amour continue sans moi  
car je t'ai comprise à l'envers  
ainsi que ton cœur  
[...]  
car si je t'ai comprise à l'envers  
c'est que je ne t'avais pas prévue  
au catalogue de mes possibles agonies (p. 28)

La mort est vue ici comme la conséquence du drame personnel qui affecte le locuteur. Cependant, même dans le récit de cette expérience d'annihilation totale, le texte fait plusieurs efforts pour relativiser le drame intime. Le poème refuse ainsi de voir l'incapacité du personnage à vivre la relation comme une tragédie à grande échelle: si le locuteur est désormais exclu de «l'amour», ce dernier «continue sans [lui]». Le poème refuse en quelque sorte de se laisser envahir par l'espace intime, dont les plus grandes tragédies ne sont après tout qu'un «événement local». Cette expression est récurrente à travers l'œuvre, parfois nuancée par l'ajout «un événement local / mais remarquable de colère». Empruntée au monde journalistique, la formule ironique témoigne d'un désir de banaliser l'expérience personnelle, comme si, en se tournant sans cesse en dérision, le locuteur refusait de se laisser avaler par sa douleur. Ce refus de se laisser dominer par la passion émerge encore plus clairement si l'on se penche sur le deuxième sens accordé à l'image de la mort dans le recueil.

À un certain moment, la mort cesse d'être une simple conséquence de la rupture et devient un processus à part entière. Vers la fin de l'œuvre, un poème en particulier s'attache à définir la mort sur un ton désincarné qui semble éviter à dessein toute implication personnelle (p. 84):

après, simplement leur dire  
cet étonnement  
la première fois  
de mourir  
projeté dans le cœur perdu du monde

dans le tiède idéal  
et la paix des larmes

car mourir  
c'est agir seul  
quand seul on redevient  
dans la connaissance  
quand seul on s'élève dans l'ébranlement  
et la forme de l'ébranlement  
surtout, ne pas chercher à être mieux  
que seul  
dans la connaissance et l'ébranlement  
car mourir  
est une activité terrible et masquée  
c'est l'être, face  
à sa vague dressée  
quand seul, enfin  
il redevient

La mort est décrite ici non pas comme un état passif, mais comme une «activité», le processus d'un être en train de redevenir. Redevenir qui ou quoi? Le verbe, devenu intransitif, suggère une renaissance, mais aussi une grande simplicité, à l'image de la grammaire simplifiée. L'être redevient être, retourne à l'essentiel en se débarrassant du superflu.

Ce retour correspond à une «élévation [...] dans la connaissance», qui est en même temps co-naissance (comme elle est renaissance) et lucidité. Cette ascension solitaire aboutit non pas dans un état de pur bonheur mais dans un espace qui n'est pas sans rappeler les limbes. Ce «cœur perdu du monde» correspond à un nulle-part effacé des cartes géographiques, mais aussi à un espace de solitude et de résignation, suspendu entre tristesse (les larmes) et apaisement (la paix des larmes). C'est justement cet ailleurs ambivalent qui constitue pour le locuteur le «tiède idéal» à atteindre. Ce dernier donne d'ailleurs l'impression d'un oxymore: l'idéal biblique ou romantique ne saurait s'accommoder de la tiédeur. L'utopie du tiède idéal s'inscrit par contre très bien dans l'héritage post-formaliste du texte, suivant une logique de désillusion face à la passion et à l'espoir d'un bonheur intense. C'est en raison de cet

héritage que le personnage de Bellefeuille rejette la possibilité d'un épanouissement effervescent. Le texte indique que le «je» fait constamment l'expérience des extrêmes de la passion, au point d'en perdre ses repères et de ne plus savoir distinguer les hauts des bas: je verrai plus loin son hésitation à définir la destinataire, tantôt «état de grâce», tantôt «drame complet». C'est pourquoi afin de *redevenir être* et de recalibrer sa vision du monde, il préfère tout simplement faire comme s'il renonçait à la passion.

D'ailleurs, le poème lui-même est rédigé sur le ton de la distance. Grâce à l'usage de l'infinitif et à l'absence de tout marqueur personnel dans le texte, le locuteur arrive à se détacher du récit de cette mort, qui reste toutefois une expérience personnelle. Par cette distance face à sa propre expérience intime, le locuteur choisit déjà de pratiquer le renoncement à l'émotion excessive, au pathos romantique. Il s'engage dans une pratique de la non-passion jusque dans sa façon d'écrire.

### **iii) Choisir entre rigueur et passion**

Le renoncement à la passion peut facilement être mis en lien avec le désir, d'ailleurs très formaliste, du locuteur de donner une forme, une structure à l'existence afin de la préserver du chaos. Le «je» se place décidément du côté de l'ordre, de la régularité et de la répétition: «patiemment, j'ai remis l'ordre dans les symboles et noué en l'air une douzaine de foulards de couleur» (p. 80). Il se définit par une attention minutieuse («je suis le spécialiste des détails» p. 77), il soutient à plusieurs reprises qu'il apprécie la répétition: «dire que [...] il est heureux que cela change / soit changé / car c'est le propre de la répétition» (p. 81). En plus de stopper la progression du chaos, la répétition, comme la structure, lui apparaît nécessaire parce qu'elle rend possible une

redécouverte constante du monde. Cette croyance évoque la place accordée à ces éléments dans l'esthétique de Normand de Bellefeuille, mentionnée en première partie de ce mémoire. Bellefeuille emploie la répétition pour structurer ses textes et faire ressortir certains motifs ou épisodes narratifs. Chaque nouvelle occurrence ne se contente pas de reprendre la première, mais lui superpose une nouvelle dimension sémantique, construisant ainsi un réseau de sens à l'intérieur du texte mais aussi à travers tout l'œuvre de l'écrivain. Comme il s'agit d'un travail minutieux de la forme, ce mécanisme de la répétition reste l'un des éléments qui rattachent Bellefeuille au formalisme. Le poète met quelquefois en scène des personnages saisis du même attachement aux structures: le protagoniste de *Nous mentons tous*, «l'imbécile» dans le prologue de *Lancers légers*, et maintenant l'amant d'*Elle était belle comme idée*.

L'importance de la répétition est indubitable: c'est elle qui permet de donner un sens - vital - à la forme. Par son caractère systématique, la répétition permet d'accéder au *tiède idéal*, mais elle permet aussi de sortir du rationnel pour remonter à la source de l'être («l'être qui redevient»):

répéter  
- ne disait-on pas  
*par cœur*  
aux pupitres de l'enfance? -  
jusqu'à ce que le sens  
chante  
sans la doctrine du sens  
[...]  
jusqu'à ce que *par cœur*  
irrésistiblement jetée en avant  
la vague s'entrouvre  
sur la réalité concurrente

voilà peut-être la seule manière  
de retrouver  
les premiers temps de notre cœur:  
répéter jusqu'à ce que surgisse  
ça, qui ne peut être encore imaginé  
ça, qui n'a toujours ni rythme  
ni figure ni prénom

ça qui patiente toujours

et demeure le seul *réel*  
des premiers temps de notre cœur (p. 53)

Dans ce texte, la répétition, d'une façon similaire à la mort, permet d'accéder à un monde autrement caché, une «réalité concurrente». Cette réalité associée à l'enfance tient d'une expérience primitive et essentielle, elle a valeur de vérité, aussi appelée «le seul réel / des premiers temps de nos cœurs». À force de répétition, le sens superflu des choses s'évanouit pour ne laisser que cette vérité originelle, à laquelle je vais d'ailleurs revenir dans le troisième chapitre. Le poème distingue «le sens» et «la doctrine du sens», le cœur et l'enveloppe rigide qui le supporte. C'est de cette dernière qu'il s'agit de se débarrasser par la répétition pour retourner vers «le seul *réel*» possible, un «ça» innommable, inimaginable. Ce dernier concept n'est pas sans évoquer le Ça freudien, pôle inconscient de la personnalité, réservoir premier de l'énergie psychique, imprévisible et dangereux, refoulée par le Moi et le Sur-Moi rationnels (LAPLANCHE 1987 p. 56). Lu sous cet angle, le poème suggérerait donc de se débarrasser par la répétition de l'ordre contraignant imposé par le conscient pour accéder à la spontanéité des «premiers temps de notre cœur».

La destinataire se trouve en effet diamétralement opposée à la raison du locuteur. «Tu étais l'idée devenue folle» (p. 28), constate le locuteur avant de songer au potentiel perdu de son amante: «tu pourrais être *un chant qui s'élève dans le désordre*, tu préfères être le désordre et tous ses appareils» (p. 86). Comme dans les textes précédents de l'auteur, la nature du personnage féminin reste instable, imprévisible: «je ne sais plus trop désormais / si tu étais l'état de grâce / ou la salle d'urgence / le drame complet / ou le corps absenté du monde», lit-on dès le deuxième poème du recueil. Le

spectre couvert par ces définitions va du plus grand bonheur à la catastrophe, comme si le locuteur vivait dans l'incertitude la plus complète quant à la nature de sa destinataire. Cette dernière représente pour lui en même temps le désirable comme le dangereux, la dévastation du conflit, mais aussi la possibilité d'un apaisement intérieur. Cependant, comme la liste des différentes définitions compte trois éléments négatifs pour un seul positif, les probabilités du désastre semblent plus élevées que celles du bonheur.

Par ailleurs, justement à cause de son caractère imprévisible, l'amante est maintes fois comparée à la mer:

J'y contemple [dans la mer] la beauté chronométrée des vagues comme jadis les positions successives de tes seins. Je leur imagine pourtant, aux unes comme aux autres, chaque fois, malgré une méthode si secrète, des révélations inattendues aussi bien que des fonds assassins.

Mais n'oublie surtout pas que, comme elles, et les résumant toutes, tu n'es née et à naître, chaque fois, que de ma longue mémoire et du si patient alignement du coup à coup de la langue: ce poème! (p. 44)

Le rapprochement est permis par l'attribution de trois traits communs aux éléments comparés, deux qui tiennent du cliché (beauté, régularité), et un qui surprend et s'oppose aux autres. En effet, les «révélations inattendues» et «fonds assassins» confèrent à la mer, comme aux seins de «tu», un caractère équivoque, imprévisible, dangereux. Le poème effectue ensuite un glissement: les vagues ne sont plus semblables uniquement aux seins, mais au personnage de «tu» («comme elles, et les résumant toutes»). La comparaison débouche sur une synecdoque et les trois éléments qui rendaient possible le rapprochement entre les vagues et les seins du personnage sont désormais attribués au personnage lui-même. Le texte suggère que, comme l'élément marin, la destinataire est belle, méthodique mais aussi dangereusement imprévisible. La comparaison avec la mer permet de mettre au jour

une complexité du personnage, qui comme l'élément marin, recèle un danger dans la profondeur de ses abysses.

Et pourtant, même si la destinataire représente le chaos, le locuteur continue à ressentir pour elle une attirance très forte, voire un besoin, aussi vital que celui de l'imbécile. Seulement, cette fois, il ne s'agit pas d'un besoin de forme mais d'une soif de l'Autre. Le locuteur lance plusieurs appels à cette «tu» qui lui échappe toujours: «Je suis vivant. Je suis. Je t'attends» (p. 44). Ce post-scriptum laconique évoque le caractère éphémère de la vie et en fait un argument pour que la communication soit rétablie. Dans sa subtile insistance, il ne constitue qu'un exemple parmi les nombreux appels au rapprochement que le locuteur envoie à sa destinataire. Ce dernier manifeste constamment le désir de rétablir la relation avec cette «tu» qu'il n'a pourtant «toujours vue qu'enfuite, tournant la rue ou disparaissant derrière une colline, toujours vue que de dos, la main refermant la porte, la nuque pivotant vers l'autre horizon et le cœur sourd et clos» (p. 90). Cette véritable soif de retrouver son amante se lit surtout dans les trois premières parties du recueil, où le locuteur ne cesse de revenir sur les détails de la relation, de manière obsédante, toujours en termes nouveaux: «tu es venue quand j'étais au bord du trop aimer et au très proche de mourir. [...] J'aurai été une fois aimé; d'un amour crucifiant et déraisonnable» (p. 72). Il prend l'habitude d'imaginer à cette relation des suites potentielles, manie qu'il aborde sur un ton détaché: «imaginer ce que cet amour aurait pu devenir est un exercice admirable. [...] J'aime bien, tu t'en souviendras peut-être, inventer tous les contraires dans l'arrangement des choses et ne me sentir tout à fait à l'aise que dans la rupture de deux ou trois certitudes de ce siècle» (p. 83).

Si le locuteur tient tant à la relation même dans l'après-rupture, c'est parce qu'il lui semble que cette dernière pourrait combler l'insuffisance de sa propre perception du monde. À maintes reprises, le personnage dénonce la répétition, ainsi que les torts qu'elle lui cause. «Il faudra leur dire: / les nombres l'ont tué», suggère-t-il, comme si la mort symbolique pouvait aussi survenir par les structures mathématiques, avec leur souci de rigueur et d'exactitude (p. 34). Il compare d'ailleurs sa situation à celle d'un « survivant sans visage / dont le temps n'est plus que la répétition / d'un seul / et même désir » (p. 25), dénonçant la platitude de la répétition et la douleur de celui qui ne sait réfléchir que par elle. En avouant cette douleur, il reconnaît que sa perception du monde, fondée sur la régularité et la structure, conduit à un échec intérieur. Le locuteur cherche alors à introduire dans sa réflexion une certaine spontanéité. Et il lui semble que c'est par une relation à l'Autre, à sa destinataire, qu'il arriverait à combler le manque.

Le désir de l'altérité est formulé de manière allégorique:

leur dire qu'aux meilleurs jours  
il faut un arbre près de la mer  
qu'il faut à la mer une verticalité  
qui lui soit dissipation et espérance des cimes  
qui lui soit  
une statue refaite

et une première jambe:

debout, la mer!

Ce poème introduit une opposition entre deux éléments complémentaires, la mer et l'arbre. L'opposition se fonde sur la géométrie des éléments évoqués: la surface marine et plane, horizontale, alors que l'arbre est vertical. L'image de la jambe, qui clôt le poème, s'inscrit dans la chaîne référentielle liée à l'arbre: la jambe, comme l'arbre, est élancée, verticale, et s'oppose à l'horizon marin. Le motif de la mer, récurrent dans

le recueil, y est présenté de manière ambiguë et peut donc être lu de plusieurs façons: il est tantôt possible d'y voir une représentation allégorique de la destinataire, dangereuse et imprévisible, tantôt un symbole de la stabilité et de la répétition. C'est cette deuxième lecture que semble encourager le poème cité ci-dessus. Le début du texte parle de la mer comme d'une «machine» qui symbolise «la plus ancienne chose», celle à «respecter», la loi implacable, hiératique et «sacrée». L'élément marin se place naturellement du côté de la structure et de la répétition, privilégiées par le locuteur. Toutefois, dans ce poème le personnage se distancie de la mer:

car la mer ne choisit pas ses images  
la mer ne souffre pas ce que je souffre  
la mer n'a pas de cauchemars  
ne se pense pas en *nature*  
ne se dit qu'en puissance chuchotée

La suite de structures négatives permet d'établir une série d'oppositions. «Si la mer ne souffre pas ce que je souffre», toutes les autres caractéristiques qui ne s'appliquent pas à la mer sont par défaut associées au «je». Ainsi, en décrivant la mer comme une force inébranlable, hiératique et impersonnelle, tout le contraire de la vulnérabilité humaine, le locuteur se réclame de cette dernière. Lui, il choisit ses images, a des cauchemars, se pense et se dit dans le chuchotement. Il met ainsi à distance le symbole par excellence de l'ordre rigide auquel il semble adhérer ailleurs. Dans ce poème, le locuteur tente plutôt d'exprimer l'insuffisance de cet ordre. Tout comme le locuteur a besoin de l'Autre pour sortir de la stérilité du formalisme, la plane régularité de la mer a besoin d'être rompue par un élément vertical, un arbre. Cet arbre serait à la fois espoir contre la monotonie et *jambe* qui permettrait à la mer de se lever et même d'aller ailleurs. L'image de la jambe évoque la thématique de la marche développée dans les œuvres précédentes de Bellefeuille, notamment dans *La Marche*

*de l'aveugle sans son chien*. La marche en tant que solution pour s'arracher à la circularité d'une esthétique qui s'épuise renvoie entre autres à un propos que l'auteur a tenu au colloque de 1987: «la "marche", si elle ne nous projette pas nécessairement *en avant*, n'a cependant de réelle importance que par le *déplacement* qu'elle opère». À la lumière de cette citation, le poème étudié permet de voir l'arbre comme un moteur de progression ou de déplacement. La verticalité de l'arbre constitue un élément de rupture de la monotonie, elle force la mer à s'arracher à la platitude, à une horizontalité close sur elle-même, autotélique. En cela, elle lui permet de se lever debout et d'aller ailleurs, d'opérer le déplacement. De même, la relation avec l'Autre ouvre au locuteur la possibilité de se dégager de la stérilité de sa perception et d'entreprendre une marche vers un ailleurs.

Il ne s'agit pas de rejeter l'image de la mer pour embrasser celle de l'arbre, mais d'intégrer à la même image la mer *et* l'arbre. Ainsi, l'Autre sera au locuteur un moteur et permettrait de déclencher le mouvement de *déplacement*, celui qui permettra de récupérer l'amour de la forme pour l'amener vers une autre perception de soi et du monde. Le locuteur espère ainsi concilier ses deux désirs, celui de la structure et celui de l'altérité, dans une esthétique qui saurait opérer le déplacement de la marche.

### **3. Vers l'apaisement**

Le texte ne se contente pas de présenter le locuteur comme un simple spectateur de sa propre souffrance. Au contraire, ce dernier évolue au fil de l'œuvre. En première partie du texte, il ne fait que constater sa propre douleur et définir sa situation, alors que dans les parties 2 et 3, il manifeste le désir pressenti d'y trouver

une résolution et considère les différents chemins possibles vers l'apaisement. La réconciliation de l'intimisme (désir de l'Autre) et du formalisme (désir de forme) se négocie de deux façons: d'une part, la relation à l'Autre doit être ajustée pour lui permettre de coexister avec l'attachement aux structures et, d'autre part, l'obsession formelle sera revue pour éviter qu'elle n'exclue complètement la présence de l'Autre.

### **i) Définir l'Autre: la destinataire, entre personnage et abstraction**

Tout comme le locuteur qui désire concilier le souci formel et le souci de l'Autre, l'auteur veut s'approcher de l'intimisme tout en «tenant le pas gagné» par le formalisme. C'est par souci de cet entre-deux que le texte développe un paradoxe autour de l'identité de la destinataire. En effet, d'un bout à l'autre du texte, l'identité de «tu» reste équivoque, suspendue entre personnage et abstraction.

Dès le prologue, Bellefeuille soulève cette question identitaire. Plutôt que de clarifier le pronom «elle»/«tu» employé au fil du texte, il choisit d'y donner un sens allégorique: «*Elle* n'est que la vie, *Elle* est toute la vie... la mienne, et sans aucun doute ce qu'il reste de la nôtre, à tous... sans doute bien peu, à vrai dire». Selon l'auteur, les lettres sont adressées à un «tu» métaphorique qui n'est «que la vie, toute la vie», et nullement une personne empirique. La destination épistolaire, pour reprendre les termes kaufmanniens, est tout aussi «morte» que celle du texte poétique et la relation entre les personnages se joue à un niveau non pas personnel mais conceptuel. Le «je» s'adresse à une abstraction qui dénote tantôt la poésie, tantôt la réalité ou encore l'existence en général. Indirectement, Bellefeuille nie par cette affirmation le fait que le recueil peut être lu comme un récit de l'expérience de l'Autre, de la différence qui le

sépare du «je» et des conséquences de cette différence sur le monde du «je» et sur la relation elle-même. Si l'Autre n'est qu'une abstraction, impersonnelle, et non une véritable altérité, le «je» du poème ne s'engage pas complètement dans l'expérience de l'intime, du personnel.

Denise Desautels, auteur de la préface du recueil, se permet de douter:

*"Elle était belle comme une idée. Qui? C'est dans ton prologue: cette Elle du titre [...] je vous le confesse [...]: Elle n'est que la vie, Elle est toute la vie. Or, au beau milieu de la page 24, quand cette Tu prend sa place, cette dernière n'est-elle encore que la vie? Admettons. Mais dans l'ensemble du recueil, elle disparaît, la vie, derrière des visages de femmes souvent durement interpellés, responsables, dirait-on - comme elle qui est si quotidienne - de la douleur, de l'usure, de la bêtise, de la destruction, de l'ordre, de l'éternité, de Dieu..."*

L'hypothèse de l'allégorie lui semble impossible à cause de cette deuxième personne trop présente, ce «tu» qui remplace le pronom «elle» du titre et exacerbe la destination, ce «tu» qui ne peut être une non-personne. Cette objection est parfaitement défendable dans la mesure où le texte assigne à cette «chère amie» des pensées, des actions, parfois même une réponse, et surtout une responsabilité personnelle, beaucoup trop lourde pour pouvoir se fondre dans le décor.

La destinataire d'*Elle était belle comme une idée* ne porte pas de nom et échappe à toute forme de référentialité. Le seul élément qui la caractérise véritablement est sa double absence: l'absence physique qui permet la rédaction des lettres et l'absence de ses réponses. Ces dernières se laissent quelquefois deviner: vraisemblablement, les correspondants entretiennent un dialogue, où la voix de «tu» peut se lire en creux. Les textes épistolaires contiennent plusieurs références à ces lettres-réponses inaccessibles au lecteur: «tu m'écris: *plus tard, plus tard peut-être*» (p. 30); «tu me demandes une définition contemporaine de la beauté» (p. 97). Le locuteur relance les propos de sa destinataire en mettant en évidence qu'il les a reçus par écrit.

Il réaffirme ainsi qu'il est séparé du second personnage par une distance physique qui empêche l'échange direct. Il reste que d'autres passages suggèrent une communication instantanée, comme si au cours de l'écriture des lettres, l'épistolier entendait immédiatement les objections de sa destinataire: «j'aime bien, parfois, ce mouvement de la douleur. Non pas la douleur elle-même, qu'est-ce que tu vas chercher là, mais ce mouvement, montée et descente» (p. 36). Ou encore: «Peur, dis-tu?» (p. 105). L'échange de pensées se fait sur place de façon immédiate et il semble y avoir co-présence des deux correspondants, devenus interlocuteurs. La scène d'énonciation ne cesse de varier, suggérant tantôt la proximité des personnages, tantôt le besoin de surmonter une distance physique.

À maintes reprises, le texte confirme l'existence du personnage féminin, notamment en mettant en lumière sa dimension physique. La destinataire est décrite dans une pose particulière, ancrée dans un cadre spatio-temporel très précis:

J'espère que tu liras ce livre seule. Au lit, dans une chambre d'hôtel près de Tarquinia, à peine délogée de tes rêves. Ou encore sur une plage; du sable se serait glissé dans l'une de tes chaussures et tu garderais mal ton équilibre sur une jambe, d'une main secouant ta sandale, l'index de l'autre marquant la page (p. 65).

D'autres passages mentionnent des parties du corps féminisé: «ce mouvement [...] si semblable à celui, jadis, de tes seins lors des grands rhumes d'hiver» (p. 36); «tu t'oubliais souvent dans le cou deux ou trois vers de Federico García Lorca, traînant là nonchalamment jusqu'à la bretelle bleue de l'épaule» (p. 80). La destinataire s'incarne dans cette présence corporelle féminine.

Cependant, le texte ne renonce pas non plus à développer l'allégorie projetée dans le prologue, suggérant l'hypothèse d'une «tu» abstraite, impersonnelle, jusque dans le titre, *Elle était belle comme une idée*. La formule du titre est reprise plusieurs

fois, toujours plus détaillée et personnelle: «Tu étais belle comme une idée. J'étais prêt à hurler que tu étais belle comme une idée» (p. 24). Plus tard: «Je n'osais rien, tu étais une femme seule, seule comme une punition, et belle comme une idée» (p. 80). Le texte parle de la destinataire comme d'une femme, d'un personnage concret, mais en même temps si fuyant qu'il ne peut être défini qu'avec un élément de comparaison désincarné, l'idée. D'ailleurs, le locuteur opte souvent pour des comparants impersonnels, de l'ordre conceptuel pour décrire sa destinataire: «tu étais / l'état de grâce [...] / le drame complet / ou le corps absenté du monde» (p. 20); «la formule de mon âme» (p. 26), «l'idée devenue folle / l'ombre portée / du bréviaire» (p. 28), ou encore «la résistance lumineuse à la mort imaginée, son instrument de mesure et son principe de réalité» (p. 72). Les images projettent l'identité de «tu» sur un plan abstrait au lieu d'attribuer des qualités concrètes au personnage. La définition de la destinataire reste à la limite de l'allégorie, mais sans jamais exclure son existence physique. Le texte s'applique à laisser le «tu», figure de l'altérité, en suspens entre le personnel et l'impersonnel, comme si c'était exactement la posture à partir de laquelle l'Autre pouvait entrer dans le poème.

L'ambiguïté identitaire de la destinataire est explicitement posée dans l'évocation d'un souvenir obsédant. Dans la toute première lettre, on lit: «je garde un excellent souvenir de notre rencontre et de ces petites bêtes, dont j'ai oublié le nom, que nous avons mangées avec un vin un peu doux, dont j'ai également oublié le nom» (p. 21). À cet instant précis, les deux correspondants sont apparemment en présence l'un de l'autre. La scène revient en deuxième partie du recueil, dans une lettre qui introduit un élément ambigu dans le souvenir:

Ce soir-là, à Tourrettes-sur-Loup, le garçon qui me servait me dit *vous n'êtes pas accompagné, et pourtant vous me semblez si peu seul*, ou alors peut-être plutôt ceci *vous êtes seul, mais c'est étonnant comme vous me paraissez accompagné*. Ce soir-là, précisément, il y avait, devant moi, de petites pieuvres tièdes, de l'araignée de mer crue et de l'émincé de rhubarbe. Si seulement tu savais l'importance qu'ont eue ces mots au cours de toutes ces années heureuses d'écriture. [...] Alors, je me suis dit que la foi n'était pas improbable. Tout était à ce point réel, tout était à ce point exact, ce soir-là, à Tourrettes-sur-Loup (p. 45).

Il s'agit de la même scène, mais cette fois racontée avec une attention exacerbée. L'épistolier s'attache à l'emplacement géographique, absent dans la première version, ainsi qu'aux mets précis servis ce soir-là. La perspective s'ajuste, tout comme la mémoire. Sur un tel fond d'exactitude et d'attention au détail, la rencontre avec la chère amie est remise en question. Le serveur, un observateur extérieur, confirme par ses propos qu'en réalité l'épistolier est seul à sa table. Les deux descriptions de la même scène exposent l'ambiguïté propre à «tu», qui tantôt mange un repas en compagnie du locuteur et tantôt se dissout dans le paysage, tout en laissant l'impression d'une vague présence dans l'absence.

C'est aussi la première fois que le texte évoque une révélation, une possibilité de continuer à croire. Le passage situe l'identité de la destinataire, et donc de l'Autre, dans un équilibre *entre* le personnel et l'impersonnel, tout comme le locuteur se situe *entre* formalisme et intimisme. D'après le texte, le constat du garçon aura pour le locuteur une importance capitale «au cours de toutes ces années heureuses d'écriture». Si le contact avec l'Autre peut s'accomplir dans l'équilibre entre présence et absence, il semble qu'une écriture différente devient alors possible. Cette écriture, parce qu'elle se fonde sur une vision équilibrée de l'Autre, constitue un juste milieu entre une esthétique du texte-système clos sur lui-même et celle d'une oeuvre absorbée dans l'expérience de l'altérité. L'inconnu du restaurant a réussi à cerner quelque chose qui avait échappé au personnage principal, mais aussi à Bellefeuille lui-même, toujours en quête d'une

vérité située entre l'écriture impersonnelle et froide du formalisme et celle d'un intimisme chaleureux, complètement tourné vers le vécu personnel et l'émotion.

Une fois que l'étranger du recueil a su formuler l'exacte nuance de l'entre-deux, la «foi» cesse d'être «improbable». Cette foi, n'est pas sans rappeler celle de l'imbécile du prologue de *Lancers légers*, la foi dans le sens vital de la forme, d'abord rejetée pour sa naïveté, et récupérée ici, apparemment par pur hasard, au gré des paroles d'un inconnu. Cette parole d'un tiers s'introduit dans le recueil pour rompre provisoirement autant la dichotomie «je»/«tu» que l'opposition entre la prose épistolaire et le solipsisme du poème. Grâce à cette source extérieure, le locuteur, tout comme l'écrivain, apprend qu'un entre-deux existe, qu'il est effectivement possible d'atteindre un équilibre *entre* solitude et co-présence, écriture fermée sur elle-même et écriture ouverte à l'Autre, formalisme et intimisme. C'est comme s'il venait de découvrir une brèche dans le paradoxe, une possibilité de réconcilier désir de forme et désir d'altérité. Il faut cependant noter que la réalisation ne conduit pas directement à cet apaisement auquel aspire le locuteur; elle ne fait que marquer l'un des moments-charnières dans la transition graduelle qu'accomplit ce dernier. D'ailleurs, si le texte précise que «la foi n'[est] pas improbable», la double tournure négative suggère moins le triomphe de l'espoir que sa vague possibilité. Ainsi, dans les paroles du serveur, le locuteur ne trouve pas un franc réconfort, mais plutôt une permission: il est désormais possible de remettre en question les vérités du langage que l'auteur estimait auparavant incontestables.

## ii) Assouplir le joug de la rigidité formelle

En plaçant sa destinataire dans l'entre-deux entre personnel et impersonnel, le locuteur parvient à apprivoiser l'idée d'une altérité compatible avec son amour de la structure. Cependant, il doit également nuancer son obsession formelle, moduler ses propres convictions afin d'en arriver au juste équilibre entre intimisme et formalisme.

Dans plusieurs passages du texte, le locuteur souligne le début de sa transformation personnelle:

Chère amie,

ma chambre est devenue légère comme un grand voyage. Elle ne me parle plus *noir*, ma chambre s'est décollée jusqu'à la jupe devant tant de lumière. Elle a renoncé à l'empierrement et aux haleines secrètes. Ma chambre élabore maintenant des tendresses écolières et folles où mouiller la flamme, mécher la lampe.

Je maîtrise l'incendie de la chambre. [...] La fenêtre te semblera plus grande, le rideau moins opaque et le lit toujours plus beau après une journée de grand vent.

Car pour toi j'ai levé la loi de la chambre.

Et de cela seul je voudrais tirer des joies qui nous montent aux yeux, matin et soir, à l'heure exacte de la mer. (p. 55)

La chambre symbolise ici l'intériorité du «je», soumise à un changement radical. Le texte marque une rupture temporelle entre deux états de la chambre, le passé, évoqué de façon implicite, et le présent. L'évolution s'exprime en termes de couleurs et d'atmosphères: auparavant noire, opaque, secrète, empierrée, la chambre est devenue légère, pleine de la lumière de la fenêtre, et un peu folle, semblable à une femme libérée ou même à l'amante, cette autre *idée devenue folle*. L'intériorité du locuteur, tout comme la chambre, se dégage de la lourdeur qui l'habitait, se fait légère et libre, se remplit d'une lumière qui provient de l'extérieur: de la fenêtre, devenue plus grande, plus exposée à la lumière, mais aussi d'une source que le texte ne précise pas («ma chambre s'est décollée jusqu'à la jupe devant tant de lumière»). Comme si l'évolution provenait du contact entre le locuteur et un élément complètement opposé à sa propre

nature. Il est possible d'interpréter cette source de lumière, de légèreté et de folie, amenant le changement, entre autres comme la présence de l'Autre, définie ailleurs par son caractère imprévisible, chaotique. Le texte confirme cette hypothèse en affirmant tout haut: «car pour toi j'ai levé la loi de la chambre». L'énoncé attribue très clairement la responsabilité du changement intérieur subi par le locuteur à la destinataire. C'est pour elle que le personnage choisit de renoncer à sa propre rigidité. Assez laconique, mis en valeur par un alinéa, l'énoncé est d'autant plus fort qu'il contient un verbe performatif («lever la loi»), qui, quoique conjugué au passé, n'en témoigne pas moins d'une volonté très forte de la part du locuteur.

L'ensemble du texte constitue une référence directe à un poème de René Char, «Le requin et la mouette» (CHAR 1967, p. 182). Les deux textes sont écrits à la première personne et soulignent un certain changement radical, une libération du «je» par rapport au passé, vu comme une «dynastie de douleurs absurdes» chez Char. Bellefeuille emprunte à Char un bon nombre d'images et de tournures syntaxiques, la plupart du temps en respectant le sens initial. Ainsi, les deux poètes parlent de «lever la loi». Pour Bellefeuille, il s'agit de la loi de la chambre évoquée ci-dessus, une loi intérieure qui empêche l'éclosion du cœur dans sa spontanéité. De son côté, le texte de Char place l'image au sein d'un groupe ternaire: «j'ai levé la loi, j'ai franchi la morale, j'ai maillé le cœur». La loi est présentée comme une limite et reste intérieure au locuteur, comme chez le poète québécois. Cependant, si chez Bellefeuille, la loi reste directement opposée au cœur, le poème de Char entretient une ambiguïté. D'une part, autant qu'il faut «lever la loi», se dégager de la morale, il faut recouvrir le cœur d'une cote de mailles, empêcher son exposition à l'extérieur. Ce rapport au cœur est tout le

contraire de celui de Bellefeuille, chez qui c'est pour libérer le coeur qu'il faut se débarrasser de la loi. Toutefois, «mailler le coeur», c'est aussi le relier à un autre coeur de manière à créer une chaîne. Cette autre lecture va tout à fait dans le sens du recueil de Bellefeuille. Pour ce dernier, René Char, réputé pour son hermétisme, représente certainement un modèle au même titre que Rimbaud. Tout en se réclamant de cette filiation qui penche du côté du formalisme, Normand de Bellefeuille manipule le texte de Char pour en renforcer les éléments qui peuvent conduire à l'intimisme: il met en valeur la primauté du coeur et ancre le poème dans la chambre, symbole de l'intériorité du Sujet.

La suite du recueil donne l'impression que le locuteur progresse vers l'apaisement. Dans la lettre suivante, ce dernier arrive enfin à concevoir sa propre existence hors du paradoxe où il se trouve: «je sais maintenant, dit-il, que je suis, malgré tout, quelque part possible» (p. 58). Quelques pages plus loin, il souligne sa propre sensibilité humaine:

après, le leur crier:  
ma charité existe  
ma charité n'a pas la mort en elle  
j'ai ça tout comme un autre  
mais je lui cherche maintenant des mots simples et neufs  
qui, les relisant, me permettraient de dire:  
*ça me va, cette fois ça me va*

La charité, qualité chrétienne par excellence, semble avoir une telle importance parce qu'elle s'exprime d'abord dans le contact d'être à être. En insistant sur la charité, le locuteur s'attache à faire reconnaître qu'il possède la capacité d'être avec l'Autre. Il ne s'agit alors plus de renoncer à l'Autre, mais plutôt de trouver les moyens concrets de le faire entrer dans son existence. Il ne reste qu'à trouver une expression à la charité, «des mots simples et neufs», une forme de discours qui permettrait de dire l'ouverture à

l'Autre. Cet extrait, tout comme les pages suivantes, permet de lire l'optimisme du locuteur par rapport au dilemme qui le torturait.

La troisième partie marque une étape supplémentaire dans le travail intérieur du locuteur:

Chère amie,

J'ai tardé car j'ai été malade un moment. [...] Mais tout récemment, j'ai eu des journées occupées. J'ai dû faire pénitence et j'ai décidé de ne te répondre que quand je me sentirais prêt à redevenir réel.

Et pour la première fois peut-être de ma vie, je suis disposé à l'accueil. Les gestes, la musique, la nature; les mots presque, s'ils me parlent de toi [...] (p. 69).

Dans ce tout premier texte de la troisième partie, le personnage souligne qu'il poursuit toujours une ascèse intérieure («faire pénitence»), un processus qui prend du temps et de l'application. Il affirme également que, cette fois pour de bon, il est prêt «à l'accueil». L'accueil de choses banales, issues directement du monde qui l'entoure, comme si le locuteur était enfin disposé à vivre dans la proximité du réel.

Cependant, lorsque la métaphore de la chambre revient quelques pages plus loin, le texte permet de comprendre que malgré l'optimisme exprimé par le locuteur, son progrès reste précaire:

Bref, je n'ai pas eu mon année de lumière. Je me suis d'ailleurs résigné en ce qui concerne la lumière. Je me spécialise désormais dans le coin sombre et nord de la chambre, l'angle ocre où le poing cogne, craque, gonfle, et où le cou crie à la ligne à linge. Voilà, je suis maintenant le spécialiste des coins d'ombre où le corps, mais presque silencieusement, crache son nom propre et long, tous les matins et tous les soirs.

Mais, d'une certaine manière, c'est cela aussi, *sortir de l'histoire*. Ne m'as-tu pas déjà dit qu'il était temps que je sorte de l'histoire? Je pratique donc une brèche au coin nord, une toute dernière ouverture pour m'en sortir cette fois.

Je suis désormais le spécialiste des détails.

P.-S. Tu ne me reconnaîtrais pas (p. 77).

Si la chambre n'est pas de nouveau plongée complètement dans le noir, le locuteur se trouve toutefois relégué dans son coin le plus sombre et hostile. Il a renoncé à cette

lumière qui l'a d'abord poussé au changement, comme s'il s'était encore une fois frappé par l'impossibilité de vivre dans la lumière, exposé à l'Autre. De façon étonnante, il n'a pas pour autant renoncé à sortir de sa propre position, restrictive et inconfortable. Il continue à s'acharner contre toute possibilité et «pratique une brèche» dans le paradoxe, «une toute dernière ouverture pour [s]'en sortir cette fois». Cette solution ultime vise à procurer la liberté que l'annulation de la loi de la chambre n'a pu donner.

L'ensemble du recueil préserve donc la tension entre désir et rapprochement avec l'Autre et d'autre part, l'échec de la relation qui persiste même après tous les efforts du locuteur. Cette tension traverse le texte d'un bout à l'autre notamment à cause de l'usage de l'épistolaire, forme essentiellement équivoque dans la mesure où elle suggère une ouverture à l'Autre tout en soulignant la distance par rapport à l'Autre. Le paradoxe s'appuie également sur le caractère subjectif et fragmenté de l'énonciation. Le locuteur est tantôt transporté d'espoir, résolu à changer pour laisser place à l'altérité, tantôt il désespère de ne jamais pouvoir entrer en communion complète avec l'objet de son désir. La tension associée au rapport à l'Autre reste irrésolue.

Dans la deuxième moitié du recueil, le locuteur se détourne progressivement du paradoxe, comme s'il réalisait que l'exploration infinie de l'échec communicationnel n'allait pas lui permettre de soulager sa crise intérieure:

Patiemment, j'ai remis de l'ordre dans les symboles et noué en l'air une douzaine de foulards de couleur. Tu n'étais plus là pour l'ovation. Tu n'étais plus là pour ma victoire contre le froid.

P.-S. Je veux fuir tout cela. Je ne veux pas fuir de moi-même (p. 80).

Dans le post-scriptum, le locuteur affirme la nécessité de chercher l'apaisement ailleurs que dans la relation avec l'Autre. Le poème rebondit sur le désir de l'Autre pour

continuer son mouvement vers l'ailleurs. Il se tourne désormais vers la recherche d'un nouveau langage, un langage qui lui permettrait de rendre compte du réel et du Monde, tout comme du rapport à l'Autre.



**CHAPITRE C:**  
**«JUSTE LÀ, ENTRE»**

Dans la poésie de Normand de Bellefeuille, la définition du sens du Monde, de celui de sa propre existence, passe par une recherche du sens de la poésie. Il n'est donc pas surprenant que, lorsque l'expérience de l'Autre n'aboutit pas à l'apaisement recherché par le locuteur d'*Elle était belle comme une idée*, ce dernier choisisse de poursuivre son exploration intimiste par une réflexion poétique. La destinataire reste toujours présente dans le recueil, bien que la charge conative du texte diminue, comme je l'ai mentionné au début du deuxième chapitre. Le recueil devient alors plus introspectif, plus abstrait et prend de plus en plus la forme d'un art poétique.

La quête d'une écriture plus personnelle s'accomplit en trois étapes. D'une part, le locuteur adopte une position de méfiance par rapport à l'attraction de la forme et des mots, tout en affichant un effort concret pour s'ouvrir au réel. D'autre part, surtout en deuxième partie du recueil, il s'attache à formuler un compromis esthétique, un juste équilibre entre formalisme et intimisme. Cependant, le locuteur le souligne lui-même au détour de la dernière page, le recueil laisse son questionnement inachevé.

Il faut souligner que ces étapes de la quête esthétique ne se déroulent pas en ordre chronologique. Les trois postures - rejet de l'obsession de la forme et désir d'intimisme, recherche d'un compromis, aveu du parcours inaccompli - coexistent au sein du texte, parfois à l'intérieur d'un même paragraphe. Favorisée par la fragmentation de l'œuvre, créée notamment par l'usage de l'épistolaire (voir début du chapitre B), la présence simultanée de ces trois états témoigne de l'essence subjective du texte: ce dernier se construit comme le reflet de l'intériorité du locuteur, avec ses hésitations et ses paradoxes. Le locuteur ne prétend pas à l'harmonie interne du discours, ni même à une structure parfaitement claire. Peut-être que, pour une fois, la

*formulation parfaite* est celle-ci, qui laisse percer la confusion interne du personnage. Comme le souligne le second exergue, une citation de Timothy Findley placée avant le prologue, «je ne veux pas dire par là qu'il n'y a plus de duplicité en moi. Mais uniquement que je ne cherche plus à me mentir. Ni à me justifier. Je me contente de tout transcrire».

## **1. Rompre avec l'obsession de la forme**

Dans le chapitre précédent, j'ai longuement étudié le conflit interne du personnage, déchiré entre la passion de la forme et le désir de l'Autre. «Mon désir est un pays en crise», lit-on dès les premières pages du texte. Cependant, la crise du locuteur ne se situe pas uniquement sur le plan personnel (le désir) mais aussi sur le plan esthétique. En conséquence, la nécessité de renoncer à l'obsession de la forme s'exprime par la recherche d'une écriture libérée de la contrainte formaliste.

### **i) L'échec du poème**

Dès le début du recueil, le locuteur constate que, tout comme il lui est impossible de s'épanouir sans la présence de l'Autre («il faut un arbre près de la mer»), sa poésie ne peut atteindre sa pleine mesure en restant isolée du Monde:

tu devras leur dire  
que le poème ne s'ouvrait plus  
aux instants de bonheur  
qu'il ne s'écrivait plus que  
brisé contre le Monde  
et comme toi  
qu'il ne m'était plus qu'une rupture  
autobiographique  
[...]  
tu devras leur dire  
que le poème ne s'ouvrait plus  
aux instants de bonheur  
que le poème n'imaginait plus

que quelques phrases  
récitées dans une langue étrangère  
un survivant sans visage  
dont le temps n'est plus que la répétition  
d'un seul et même désir

il faudra leur redire  
que ce soir-là  
la mort est entrée dans ma bouche

L'image textuelle dépeint le poème comme un objet presque physique, un tout destiné à s'ouvrir de lui-même «aux instants de bonheur», voire un personnage doté d'imagination. Or il semble que le poème ne peut plus accéder à l'épanouissement spontané. La seule ouverture qui lui reste possible, c'est celle de la rupture dans le sens d'une fracture violente, objet projeté contre le Monde et brisé contre lui. La crise du poème résulte donc de la confrontation avec le réel, celui qui se trouve à l'extérieur de la poésie, mais aussi celui de l'autobiographique, le réel des histoires et des expériences personnelles.

Ce poème assimile clairement la crise du poème à celle du «je». Le texte parlait ailleurs du désir en crise du locuteur, il aborde ici l'échec du désir du poème. Ce désir tourne à vide sans jamais plus aboutir, piégé par un cycle de la répétition soudain privé de tout pouvoir de renouvellement: la «répétition d'un seul et même désir» fait du poème, et par extension, du locuteur, un «survivant», une loque dénuée de visage et donc de véritable identité sauf celle de la survie. Cependant, au-delà des parallèles qui peuvent être tracés entre le poème et le locuteur, il y a deux éléments qui les différencient. D'une part, la langue du poème est devenue «étrangère», incompréhensible pour le locuteur, comme si ce dernier n'arrivait que difficilement à suivre le poème entré dans le Monde. D'autre part, le texte établit une similarité entre le rapport du «je» au poème et sa relation avec la destinataire. Le poème, tout comme

l'amante, *s'imposent* au locuteur comme une rupture autobiographique. Cette rupture du poème représente d'après le texte le contraire de son ouverture («le poème ne s'ouvrirait plus»), mais aussi la fin de l'harmonie interne, interrompue par l'intrusion de l'autobiographique. C'est comme si le «je», isolé dans un microcosme soigneusement construit, détaché du Monde, venait de perdre son équilibre, d'abord à cause de l'intrusion de la destinataire dans son existence, et maintenant à cause de ce poème qui ne peut faire autrement que s'échouer contre le réel.

La pulsion qui brise ce dernier contre le Monde est très impersonnelle, semblable à la force des choses, aussi irrésistible qu'un raz-de-marée. Dans un recueil en suspens entre formalisme et intimisme, cette pulsion du poème vers le réel peut se lire comme une nécessité: le poème est en même temps confronté à sa propre insuffisance et forcé de s'ouvrir à une esthétique du réel, sans l'avoir lui-même cherchée. Le travail de la forme ne lui suffit plus, alors qu'il ne sait exister et s'ouvrir que par elle. Le réel, autant le Monde extérieur que l'expérience subjective, envahit l'univers du poème, comme celui du locuteur et rompt l'enchantement. Déboussolé par cette présence dont il ne sait que faire, le poème plonge dans une crise, qui est aussi celle du «je». La perte des repères du poème engendre la perte du locuteur: la mort, ou alternativement, la nuit, est à ce moment «entrée dans [s]a bouche». Ainsi, ce texte aborde directement la question d'une transition esthétique entre poésie hantée par la forme et poésie du réel.

## ii) Se méfier du langage

D'après la citation précédente, lorsque le poème se trouve en situation d'échec, la langue qu'il parle devient «étrangère», comme si la communication était rompue entre le poème et le locuteur. L'idée d'une aliénation face au langage est reprise ailleurs dans le recueil. Le locuteur évoque bien quelquefois la confiance inconditionnelle qu'il a déjà vouée aux mots. Cependant, il ne manque jamais de se distancier de cette position: «il fut un temps, c'est vrai, où, dans les occasions de grande confusion, je n'avais besoin que des mots. Depuis peu, j'organise autrement les mystères» (p. 97). Si le langage a déjà servi à résoudre la confusion environnante, le locuteur renonce ici à réduire le mystère en le soumettant à la rationalité du langage. Il semble qu'il ne désire plus la fausse clarté des catégories toutes faites, mais l'intégration de la part du mystère au poème.

Toutefois le locuteur ne renonce pas entièrement au langage. Dans un autre texte, il nuance sa position: «les mots ne sont pas égaux entre eux. Il y a des mots certifiés, d'autres, heureusement, beaucoup plus hésitants» (p. 69). Cette hésitation du langage constitue un avantage pour le locuteur. Car, si le langage sait sortir des catégories, il lui est peut-être possible d'embrasser le réel, qui lui, ne tolère pas les classifications rigides. «J'en ai assez de garnir de mots des corps et de leur imaginer une perpétuité satisfaisante», déplore-t-il dans le même texte. C'est comme si les mots trahissaient le réel de deux façons: d'abord, parce qu'ils rajoutent aux choses une couche de maquillage, une épaisseur superflue qui rend fausse la représentation; ensuite parce qu'ils tentent de figer le réel, au risque de lui ôter sa fluidité, son évanescence naturelles. «Quand j'y pense, quand seulement j'y pense, toutes ces

tentatives, toutes ces approximations pour ne même pas arriver ne serait-ce qu'à ridiculiser le silence» (p. 101), s'exclame-t-il. Le locuteur compare ici la valeur du silence avec celle des mots, vus comme des «tentatives», des «approximations» en raison de leur incapacité à rendre compte des choses de façon fidèle. Il semble que l'absence de mots ne vaut pas plus que les mots eux-mêmes. Sortir du mutisme et prendre la parole ne constituent pas un progrès par rapport au silence initial, jamais «ridiculisé» ou humilié, dans le sens de «rendu humble», par les mots. Le texte suggère qu'il est difficile de choisir entre le silence et cette parole qui, de toute façon, n'atteint jamais la note juste et reste dans la tentative, l'approximation. En fin de compte, le silence et la parole sont renvoyés dos à dos sous le signe d'une commune négativité.

Ainsi, le principal défaut d'un langage qui ne sait hésiter réside dans son incapacité à embrasser la nuance des choses. Le locuteur renonce au langage comme source de vérité à cause de cette inadéquation des mots avec les choses, avec ce Monde réel contre lequel se brise le poème. Par ailleurs, il l'admet lui-même, le locuteur n'a jamais ignoré cette inconsistance. En se désignant à la troisième personne, il note:

ce n'est pas du tout cela  
depuis longtemps il le savait  
la mer  
ce n'est pas comme  
*apercevoir la mer*  
[...]  
et l'ange  
n'est pas  
*qu'un oiseau en hauteur*

depuis longtemps  
ça  
il le savait (p. 66)

Le locuteur souligne ici la non-coïncidence entre la chose réelle (la mer, l'ange), la perception de la chose et la parole, désignée par les expressions en italiques. Ces

expressions, employées à titre de comparant mis en échec, semblent renvoyer à un discours rapporté. Ce discours rapporté peut provenir soit d'un lieu commun, soit du langage du locuteur. Comme les expressions en italiques n'appartiennent pas au nombre des locutions connues, elles sont issues de l'imaginaire de l'énonciateur. Il se trouve donc que ce dernier se dénonce lui-même: non seulement son propre langage ne correspond pas aux objets réels, mais il avoue, et le répète, qu'il était depuis longtemps conscient de cette inconsistance, sans pour autant suspendre l'usage de sa parole mensongère. Il admet donc avoir non seulement été trahi par le langage, mais aussi avoir été lui-même traître.

Dans une autre lettre, le locuteur définit la nature du nouveau rapport entre le réel et la poésie: «ma confiance dans les mots est bien relative. Il y a là chaque fois un tel tremblement qu'il me faut vite souvent me décider avant que ce ne soit plus tout à fait cela et que ça ne bascule dans l'invention tapageuse» (p. 100). Le locuteur constate encore une fois la difficulté de faire correspondre les formes fixes du langage avec leur référent. Le langage tente d'épouser un réel en constante évolution, mais n'y arrive que de façon éphémère. L'équilibre de la correspondance ne dure pas et bascule dans l'inexactitude, voire dans une «invention» tapageuse qui n'a plus rien à voir avec le réel. Il semble que, selon la nouvelle esthétique de Bellefeuille, le poème doit faire sens non pas en constituant un système linguistique clos sur lui-même, mais plutôt en trouvant au langage poétique le juste équilibre qui lui permettrait de parler du réel sans mentir.

### **iii) L'irruption de l'événement dans l'écriture**

Le recueil réserve au réel une place de choix. D'abord, il le conçoit comme le point vers lequel converge l'existence du locuteur. Le futur du «temps d'après» envisagé tout au long du recueil sera fait de ce réel. Les mots s'effaceront alors pour laisser place au corps, à la physique des choses, à l'événement, à la perception du réel:

après, il faudra leur dire  
que j'étais plus d'une chose heureuse  
[...]  
âme maintenant muette  
pleurant l'ami mort qui chantait (p. 37)

\*

après  
il n'y aura plus de mots  
[...]  
mais à tes seins  
l'intelligence des ailes  
et le sourire de l'ami qui chantait  
et le bruit du fruit qui crève  
dedans  
en avril (p. 39)

La parole s'évanouit pour laisser place au mutisme de l'âme dégagée du langage, ainsi qu'à la perception des sonorités extérieures. L'absence des mots laisse toute la place au deuil, au souvenir. Les détails du réel se fondent en une expérience totale, alliant son et image, semblable à une synesthésie, jusqu'au détail du «bruit du fruit qui crève». Un personnage se dessine, celui de «l'ami qui chantait». Cette figure anonyme, évanescence, n'en revient pas moins plusieurs fois à travers le texte, entourée de précisions différentes à chaque fois, tissée dans un réseau de symboles qui se constitue peu à peu en récit. Ce récit, peut-être l'une de ces fameuses ruptures autobiographiques, est celui de la mort d'un autre que soi, celle que le «je» n'affronte qu'avec difficulté. C'est l'histoire d'une tragédie, d'une manifestation brute du réel:

tout est réel  
tout est exact:  
la mort de l'ami qui chantait  
âme maintenant nue  
contre le ciel (p. 37)

Cette mort, malgré son caractère vague, presque symbolique, n'en reste pas moins un événement, une référence au Monde réel, à ce réel qui tout à coup vient nous chercher sans être suscité ni attendu, exactement à la façon du poème projeté contre le Monde. Et, dans une certaine mesure, cet événement déclenche et justifie par moments la crise du «je» aux prises avec un réel qu'il n'avait pas vu venir. Dans un poème auquel je reviendrai plus loin, le locuteur essaie de situer sa propre position esthétique et ne cache pas l'importance qu'y joue l'événement:

là où est ma demeure  
là est l'accident  
puisque là, [...] se produit un événement local  
remarquable de colère:

un homme nourri de terre  
deux fleurs aux orbites vides (p. 70-71)

Ce qui importe, ce n'est pas nécessairement la mort physique d'un ami chanteur réel, ni même la mort du locuteur, mais la *mort* en tant qu'événement, en tant que phénomène extérieur apte à susciter cette *colère* qui rend «l'événement local» remarquable. L'événementiel, c'est aussi un signe du monde extérieur, de ce réel qui fait irruption dans le poème et dans la conscience du «je», au point de définir l'endroit précis où il se situe, ce «là» de «ma demeure».

Le locuteur tente de résoudre la crise du poème, et du même coup sa propre crise intérieure, en modifiant sa perception du réel. Il abandonne le culte de la forme et ne se fie plus aux mots parce que ces derniers ne coïncident pas avec ce Monde qui s'impose à lui. Le personnage développe un nouveau respect du réel, il tient à ce que le poème s'attache à dire, exactement, la nuance et la fluidité qui constituent le mystère du réel. C'est ce nouveau rapport au réel qui va présider à la définition progressive

d'une nouvelle esthétique. Mais avant d'en arriver là, le locuteur doit travailler à accepter le passage vers autre chose.

## 2. Accepter le mystère

### i) L'humilité de l'attente

Le locuteur travaille à résoudre la faille du poème brisé contre le Monde, évoquée au début du chapitre. On a vu que le poème n'a jusque-là existé que dans une dimension formelle, détachée du réel, et ne sait s'épanouir autrement. Cependant, il a épuisé le potentiel du formalisme et éprouve le besoin d'évoluer vers autre chose, de récupérer le réel et le Monde. Le locuteur doit modifier sa propre posture esthétique afin de pouvoir s'adapter à cette nouvelle nécessité de faire entrer le réel dans la poésie.

Ce changement d'attitude, accompli surtout dans la troisième partie du recueil, se traduit d'abord par une sorte de résignation. En effet, le locuteur exprime à plusieurs reprises qu'il renonce à l'idée même de combat pour ses valeurs.

leur dire  
que j'ai perdu  
toutes les guerres civiles  
et déposé les armes  
tels des oiseaux aux plumes inquiètes (p. 73)

Il constate son échec et se résout à abandonner ce qu'il voit comme un combat désormais inutile. L'image des armes-oiseaux suggère plus de vulnérabilité que de puissance, comme si toutes ces guerres civiles, dirigées par soi contre soi, étaient vaines a priori. En déclarant forfait, le locuteur acquiesce à la fragilité, il s'expose au réel mais aussi à cet *autre soi* qui l'habite et réclame l'entrée du réel dans sa vie. L'on

se souvient de l'exergue cité au début de ce chapitre: «je ne veux pas dire par là qu'il n'y a plus de duplicité en moi».

Les derniers vers de cet autre poème mettent en lumière l'image parfaite de la résignation:

même quand ce n'est pas la mer  
on peut toujours entendre la mer  
[...]  
car cela ne tolère aucune comparaison  
ce serait comme  
[...]  
Dieu, dépossédé  
agenouillé  
à une fenêtre  
dans une chambre d'hôtel  
près de Tarquinia (p. 59)

Le texte convoque une figure christique, l'allégorie même de la dépossession, celle de la divinité toute puissante projetée dans un cadre particulièrement prosaïque et humain. L'image de Dieu agenouillé répond en miroir à l'état démuné du locuteur face au réel qui le submerge, en même temps abandonné à lui-même, impuissant et dépassé par ce qu'il affronte. Cependant, le contexte dans lequel apparaît cette allégorie est lui-même très significatif.

L'image apparaît en effet dans une liste de comparants destinés à illustrer la proposition «même quand ce n'est pas la mer, / on peut toujours entendre la mer». Ces vers ne sont pas sans rappeler cet autre passage qui remettait en question la correspondance entre la réalité et l'expression qui la désigne («la mer / ce n'est pas comme / *apercevoir la mer*»). Toutefois, dans le poème de la page 59, il s'agit d'une remise en question non pas du langage mais des perceptions de la réalité. Si, «même quand ce n'est pas la mer, on peut toujours entendre la mer», que veut exactement dire «c'est la mer»? Ces deux premiers vers suggèrent qu'un objet peut être en même

temps présent et absent, perçu tout en étant matériellement ailleurs. Cette lecture évoque bien sûr la fameuse scène du restaurant, au cours de laquelle le locuteur comprenait finalement qu'il pouvait être en même temps seul et accompagné par la destinataire. En saisissant que la présence de l'Autre peut s'exprimer dans la subtilité, le locuteur regagnait l'espoir de trouver un juste équilibre entre présence et absence du Monde dans son existence, ainsi que dans son écriture («si seulement tu savais l'importance qu'ont eue ces mots au cours de toutes ces années heureuses d'écriture», écrit-il alors). Le lien entre l'image de Dieu agenouillé et la scène du restaurant se trouve dans l'attitude d'acceptation commune. Comme le locuteur devait d'abord accepter le paradoxe de la destinataire à la fois présente et absente pour trouver un début d'apaisement, il doit maintenant se résigner à abandonner ses préjugés sur la poésie, lâcher prise afin de trouver une nouvelle façon d'écrire. Offert à l'inconnu, résigné et humble, il attend, comme le texte le dit ailleurs, «pour la première fois peut-être de [sa] vie, [...] disposé à l'accueil» (p. 69).

Son projet esthétique se trouve à l'étape initiale de la déconstruction, du désapprentissage, non pas au sens de la contestation formaliste, mais au sens de débarrasser la réflexion poétique de tout ce qui est superflu. «J'aimerais bien, tu t'en doutes, que ce soit enfin, ici, le livre de la *désinstruction*», écrit-il à sa destinataire (p. 101), définissant ainsi le recueil. Le texte se représente donc comme un espace de doute, de remise en question. Il s'agit de désapprendre ce qui était acquis par le passé, notamment les principes sur lequel se fonde l'esthétique formaliste. Ce n'est qu'au prix d'une telle remise en question que le locuteur arrivera à se libérer de l'obsession de la forme pour se définir autrement.

## ii) Retrouver l'innocence première

Afin de se débarrasser des principes esthétiques superflus qui empêchent le poème de rendre compte du réel, le locuteur se propose de retrouver cette innocence originelle qu'il attribue à l'enfance. J'ai déjà cité, en parlant de la répétition, l'extrait suivant:

répéter  
- ne disait-on pas  
*par cœur*  
aux pupitres de l'enfance? -  
jusqu'à ce que le sens  
chante  
sans la doctrine du sens  
[...]  
voilà peut-être la seule manière  
de retrouver  
les premiers temps de notre cœur

Le poème propose de considérer l'enfance comme l'état d'origine à retrouver, celui qui permettrait de se libérer de la contrainte formelle pour redécouvrir une certaine spontanéité. D'ailleurs, c'est à l'enfance que ce dernier emprunte le procédé de la répétition, qui semble à ce moment-là lui permettre de se dégager de la rigidité catégorique du sens.

Tout au long du recueil, le locuteur réaffirme sa résolution de retourner à l'état de spontanéité originelle. «Je suis l'enfant, encore / qui pense aux fées», affirme-t-il (p. 38), soulignant l'importance de l'imaginaire et du rêve dans son projet esthétique. Tout comme ce réel qu'il faut faire entrer dans le poème, l'imaginaire échappe à cette logique des catégories qui muselle sa perception du Monde. La toute dernière lettre laisse percer l'espoir d'une transformation:

Ne t'en fais pas pour moi. J'ai établi la liste de mes interdictions. Je me fie à autre chose. Je me fie au poème. Je suis redevenu l'écolier confiant en ses cahiers, les ongles presque sales, une mèche brune un peu trop longue lui balafrant le front. Je suis redevenu l'écolier appliqué dans l'interruption du Monde (p. 109).

Le locuteur semble alors avoir accompli le chemin vers l'innocence originelle. Sa transformation s'exprime par une négligence marquée des apparences - autrement dit, de la forme: les ongles sales, les cheveux longs. Mais même en abandonnant son obsession de la forme, le locuteur recherche toujours la nuance: *presque* sales, les ongles, et les cheveux, *un peu* trop longs. Et surtout, en abandonnant le soin de la forme, le locuteur s'abandonne lui-même. Cependant, sa résignation n'est plus celle de l'impuissance mais celle de la confiance, de la foi dans le poème. Même à la fin du recueil, il reste pareil à l'écolier, en plein apprentissage. Cependant, en attendant que le poème s'ouvre à lui, le locuteur vit dans l'espoir et non plus dans la souffrance.

En pensant son propre cheminement vers l'état d'innocence, le locuteur est possédé par une volonté de se raconter, de reconstituer une chronologie de l'évolution, un récit *autobiographique*. Il se désigne ici à la troisième personne:

après, il faudra leur dire  
qu'un enfant avait peur  
de prendre un instant de bonheur  
que l'enfant craignait l'enchantement  
et sa punition

après, il faudra  
leur dire que j'étais l'enfant  
et le candidat à la punition  
[...]

mais il faudra aussi  
leur dire  
que j'étais malgré tout,  
malgré moi  
de cette douceur-là  
des algues et des alcools chauds (p. 33)

Ce poème met en lumière l'existence, au-delà de l'enfance idéale, spontanée et légère, d'une réalité concurrente: celle de l'expérience réelle du locuteur enfant. Ce dernier représente une figure complexe, partagée entre désir de légèreté (bonheur, enchantement, douceur) et un sentiment plus sombre, la peur de la punition. Cette

duplicité n'est pas sans rappeler celle qui habite le locuteur adulte, en même temps attiré par la spontanéité de la poésie personnelle et opprimé par la nécessité des contraintes formelles. Ce poème autobiographique contribue notamment à justifier cette contradiction en la faisant remonter à l'origine de l'enfance. Le locuteur n'a jamais vécu autrement que dans l'entre-deux, partagé entre nécessité de la contrainte et désir de spontanéité.

Ce dernier, dénoté par les termes «bonheur», «enchantement», «douceur», est chargé d'une dimension sémantique supplémentaire dans les deux derniers vers du poème. Le texte actualise alors un motif récurrent du recueil en évoquant la douceur «des algues et des alcools chauds». Ce motif est directement lié à cette scène du restaurant, analysée dans le deuxième chapitre, où le personnage consomme tantôt des pieuvres tièdes, de l'araignée de mer crue, de l'émincé de rhubarbe ou du vin doux. Cette fois, la référence tient du clin d'oeil et se fonde sur la proximité du sens. «Vin doux» devient «alcools chauds» et s'ouvre à tous les sens possibles de la «chaleur». La répétition opère aussi une fusion du marin et du végétal (pieuvres, araignée de mer et rhubarbe deviennent algues). Le texte évite la lourdeur d'un renvoi direct et ne convoque cette scène que de manière très subtile. Il reste que la mise en relation de deux pivots thématiques du recueil - l'enfance et la co-présence de l'Autre - rajoute une dimension sémantique capitale. La scène du restaurant, l'on s'en souvient, permettait au locuteur de réaliser qu'il est possible de s'ouvrir à l'Autre (sa destinataire) sans y plonger tout à fait, en restant dans la nuance, dans l'entre-deux, entre présence et absence, en échappant à la rigidité des catégories. Il admettait du même coup avoir retrouvé une foi dans l'écriture, justement à cause des possibilités de la nuance. En

évoquant au passage la scène du restaurant dans ce poème de la page 33 consacré à l'enfance, le locuteur associe toutes ses dimensions sémantiques avec celles élaborées autour de l'enfance. Revenir à l'état d'un enfant, s'exposer à son bonheur, à l'enchantement, c'est aussi retrouver une foi dans l'écriture. Réapprendre la spontanéité, c'est se dégager de la rigidité des catégories, notamment de celles qui empêchent de parler des subtilités du réel. Avec ce discret clin d'oeil en fin de poème, le locuteur rattache son désir de retrouver l'innocence à la poursuite d'une écriture personnelle, fondée sur la perception nuancée du réel.

Ainsi, face au mystère du réel, le locuteur adopte une double stratégie. D'une part, il se résigne devant l'inconnu et, plutôt que de se battre contre l'incompréhensible, accepte de se laisser dépasser par le réel. D'autre part, il entreprend de désapprendre ses acquis esthétiques, notamment en retournant vers la perception propre à l'enfant, spontanée et libre de catégories. Cependant, tout au long du texte, le locuteur ne cesse de rappeler que ce changement d'attitude n'enlève rien à la complexité, voire à la duplicité, de sa situation. En effet, s'il essaie de sortir de la crise du désir, et de celle du poème, en se tournant vers le Monde, le locuteur finit par se retrouver dans une posture tout aussi difficile.

### **iii) Vivre «le difficilement habitable»**

Une fois engagé dans la poursuite d'une écriture tournée vers l'expérience du réel, le locuteur se heurte à une difficulté majeure. La mobilité du réel, il le sait, s'accommode mal de la rigidité des catégories. Cependant, en renonçant à ces dernières pour mieux percevoir la nuance du Monde, le personnage pénètre dans un

terrain vague, situé hors de l'ordre rassurant auquel il était habitué. Le poème suivant expose bien l'état d'insécurité dans lequel accepte de plonger le locuteur:

leur dire l'impossible équivalence:  
d'une part, les figures de la mer  
de l'autre, le dictionnaire  
des figures de la mer  
leur dire que cette impossible  
équivalence  
m'aveugle sur le reste des choses  
tant je cherche à la résoudre  
tant il me presse d'en trouver la limite certaine  
qu'elle m'aveugle même sur la douceur continue  
des chevilles  
nues et  
de chaque mot de ton amour

Dans cette première strophe, le «je» parle de la non-coïncidence du langage et de la réalité. Il avoue avoir échoué à établir une correspondance entre l'objet réel (les figures de la mer) et les mots qui y sont associés (le dictionnaire des figures de la mer). Il reconnaît également que le problème de cette «impossible équivalence» l'absorbe tellement qu'il en perd la conscience de sa relation avec la destinataire, dans ce qu'elle a de plus sensible: ses sens ne lui rendent même plus compte de la douceur physique de cette réalité immédiate. Dans une certaine mesure, tant que le personnage est incapable de se dégager de l'obsession des catégories, il se trouve isolé du Monde réel qui l'entoure.

Dans la suite du poème, le locuteur fait acte de renonciation vis-à-vis de son obsession:

alors, défends-moi contre le désordre!  
ne permets pas, après, que je sois remis  
dans la parole  
laisse-moi  
tête à tête, accidenté  
dans l'insuffisance de la parole  
juste là  
précisément dans cette impossible équivalence  
entre les figures  
de la mer

et le dictionnaire des figures de la mer  
après  
laisse-moi dans le beau fouillis  
de ma mort

Le texte parle de l'«impossible équivalence» en termes d'espace, comme si le locuteur confronté au paradoxe du langage y était littéralement plongé, «tête à tête, accidenté». L'impossible équivalence devient cet entre-deux où se trouve le locuteur, dont il pourrait être sorti (l'emploi du passif au deuxième vers témoigne de l'impuissance du personnage) pour être placé ailleurs, «dans la parole» et, le cas échéant, hors d'elle. Et malgré l'inconfort apparent de sa posture, assimilée en fin de poème à la mort, le locuteur veut demeurer dans l'impossibilité de la correspondance entre les mots et les choses, peut-être parce que si cette impossible équivalence vaut toujours mieux que l'illusion d'une parole sûre de son sens. Le personnage ne cherche plus à échapper à la contradiction, il n'attend pas non plus qu'elle se résolve, mais désire préserver sa position, «juste là / précisément», définie avec tant de soin qu'il semble que l'équilibre menace à tout moment de se défaire, de replonger dans l'une ou l'autre extrémité.

C'est à cette posture d'une précarité extrême, exactement au cœur de l'impossibilité, que consent le locuteur en poursuivant une écriture de l'entre-deux. Le poème suivant, déjà brièvement cité ci-dessus, explore la difficulté de vivre dans cet entre-deux:

là où est ma demeure  
là est l'accident  
là la trouée brève  
d'une parole qui sait encore  
prendre acte du désastre  
de l'ombre qui gagne sur nous  
car là où est ma demeure se situe  
précisément  
le difficilement habitable  
là est l'accident dont je ne me détourne pas  
consentant, vaincu, de sa part (p. 70-71)

Tout comme dans le poème précédent, où le locuteur se situait dans un espace d'impossibilité, il définit ici sa position comme le «difficilement habitable». Ce «là» qu'il pointe encore avec tant d'insistance semble ménagé par le hasard, produit d'un concours de circonstances inconcevable: le texte parle d'un «accident», d'une «trouée brève», comme si l'interstice où l'existence était possible advenait de façon impromptue et éphémère. L'«accident» de cette posture de l'entre-deux s'inscrit d'ailleurs très bien dans la logique évoquée par le titre de la troisième partie du recueil, intitulée «La liste des improbabilités». Car si le locuteur arrive à exister dans l'entre-deux, l'interstice entre le «beaucoup» et le «malgré», il ne cesse de s'étonner lui-même de cette position précaire, qu'il n'assume qu'une fois vaincu, et même alors, par le biais d'une litote: «je ne m'en détourne pas». Comme si toute initiative de sa part avait été vaine jusque-là, et qu'il ne lui restait plus qu'à attendre passivement, à accueillir cette parole surprenante qui, tout en restant dans le domaine du langage, sait pourtant rendre compte de la réalité, «prendre acte du désastre / de l'ombre qui gagne sur nous». Ce dernier pronom qui émerge de façon éparse dans la deuxième moitié du recueil, n'est plus vraiment le «nous» du couple «je»-«tu», mais plutôt un «nous» collectif, universel, celui de l'Humanité entière dans sa perception d'elle-même, tout comme «l'ombre qui gagne sur nous» n'est que l'expérience de cette collectivité humaine et sensible. Le locuteur se conçoit donc à l'intérieur de ce poème non pas en tant qu'individu défini par sa propre perception subjective ou encore par les différences qui le séparent de l'Autre, mais comme membre de la collectivité humaine. Ce langage, cette parole qu'il désire dans le poème est celle qui pourra rendre compte de l'expérience de cette Humanité, de ce qui affecte son existence et même sa perception de soi.

Dans ce poème, le locuteur assume donc pleinement cette nouvelle responsabilité qui est la sienne: celle de trouver un moyen d'exister dans cet espace difficilement habitable qui constitue désormais sa demeure, mais aussi celle de rendre compte, à partir de cet espace de la difficulté de l'expérience humaine au sens large. Le locuteur prend conscience d'une mission qui lui aurait été confiée, et dont il «ne [s]e détourne pas». Sa quête esthétique consiste désormais à chercher «une langue neuve», cette fameuse «parole qui sait encore prendre acte» du Monde.

### **3. Négocier une poésie de l'entre-deux**

La recherche d'une possibilité d'écrire à partir d'un entre-deux, un point intermédiaire entre formalisme et intimisme, amène le locuteur à redéfinir sa conception théorique de la poésie, ainsi que le rôle esthétique du cœur et de l'émotion.

#### **i) Redéfinir la poésie**

Lorsque le locuteur conçoit cette nouvelle poésie qui lui permettrait de rester en équilibre entre intimisme et formalisme, il souligne son côté hésitant. La véritable poésie reste éloignée des catégories et des certitudes du langage. Elle tient «plus de l'épellation que de la confidence» (p. 100), comme si sa véritable valeur ne résidait pas dans la quantité des choses qu'elle exprime, mais dans sa prudence à les exprimer. La poésie doit être portée par un souci accru de sa propre vérité, même si elle n'aboutit qu'à des tâtonnements incertains. La poésie, répète le locuteur, constitue «une tâche d'égarement» dans l'épellation, dans la tentative. Non pas un projet d'égarement, non,

il ne s'agit pas de se perdre, mais une tâche à laquelle on s'applique et qui n'exclut pas l'égarement comme effet secondaire.

La vérité de la poésie, comme celle du réel, n'a cependant aucune valeur réparatrice. Le poème ne se destine pas à construire un Grand Récit ou à fournir un sens existentiel: «ce livre, ce sera *tout* sauf *la vie en mieux*. Tout sauf la rédemption». Pour le locuteur, même si le poème reste digne de foi, même s'il est apte à rendre compte du réel, il ne peut être considéré comme une source de salut. Il faut que le poème parle de la vie telle quelle, ou encore, n'en parle pas du tout, mais il ne faut surtout pas qu'il donne l'illusion de l'espoir, compromettant ainsi sa dimension de vérité.

Cette vérité est tout sauf un système cohérent. En abordant l'esthétique de Bellefeuille dans le premier chapitre, j'ai noté que le réel, pour lui, ne peut être célébré que par touches. D'où l'importance de la répétition, retour continuels vers une représentation qui reste toujours inachevée. Dans *Elle était belle comme une idée*, le locuteur indique que la vérité du réel ne peut entrer dans la poésie qu'à condition d'accepter le désordre, la fragmentation de la représentation. En s'adressant à la destinataire, il aborde l'importance de la fragmentation dans l'écriture:

Mais que veux-tu obtenir de la langue si tu ne la laisses pas chaque fois te compromettre? [...] Que ne lui laisses-tu pas le privilège de l'enfouissement, de la fragmentation, du dispersement imparable?

Peur, dis-tu? Alors referme le cahier d'écriture, et sans honte surtout, sans regret, console-toi à d'autres jeux. [...] Le manque n'est pas dans le *ne-pas-écrire*, mais plutôt dans une écriture qui ne se risquerait pas, et encore chaque fois, à calquer le jour de ta mort, à en être, au plus noble sens du terme, une *répétition* (p.105).

Pour produire une poésie digne de ce nom, il faut accepter la dimension imprévisible de la langue, toujours susceptible de trahir, de «compromettre», mais aussi son incapacité à produire un tout unifié. Le locuteur conçoit le poème idéal «comme archipel d'exceptions», une multitude de sens uniques et justes disposés dans un ordre

apparemment aléatoire mais différent du désordre. La dernière lettre compare même l'écriture idéale à l'univers, créé d'un seul coup, certainement pour ce que cette création a de spontané, de significatif (car l'écriture reste une quête de sens) et en même temps d'autosuffisant: l'ordre des choses, comme l'ordre du poème ne doit pas avoir à s'expliquer.

## **ii) Écrire à partir du cœur**

Sans aucun doute, la nouvelle définition de la poésie réserve une place de choix à l'expérience personnelle du Monde, dénotée par le cœur et le visage. Le poème idéal ne parle plus de douleur, comme le faisait *La Marche de l'aveugle sans son chien* par exemple. Il explore plutôt les questions de l'identité humaine et de la sensibilité au réel. Le locuteur intime d'ailleurs à sa destinataire de se détacher de l'expérience de la douleur pour voir le potentiel du cœur au-delà de cette dernière: «Si la douleur te donne le cœur, ne te plains pas de la douleur [...]. T'as qu'à le voir, le cœur qui t'est donné, t'as qu'à t'en imaginer les animaux doux et les bêtes à écailles, t'as qu'à en inventer l'état de grâce et la mathématique» (p. 92). Le cœur se transforme en véritable objet d'exploration et de fantasme, imaginé en même temps avec la spontanéité d'un regard d'enfant comme avec la méthode d'une attention à la forme. Les deux extrêmes, intimisme et formalisme, se retrouvent ainsi réconciliés dans cette découverte du potentiel du cœur, apparemment illimité.

Il est frappant que, contrairement à l'écriture formaliste, centrée sur la structure du texte, la nouvelle conception de la poésie repose sur la figure du poète en tant que Sujet:

on ne les a pas prévenus  
qu'il fallait que le cœur précède  
qu'il fallait au poème  
des doigts chauds  
et des visages aimés  
machinés en archipel (p. 108)

En effet, toute l'écriture poétique dépend du travail intérieur effectué par le poète. Il s'agit d'abord de trouver le cœur, la perception du cœur, et ensuite de cultiver, d'exacerber cette perception. C'est alors que le poème gagne un sens, une certaine chaleur intérieure, certainement la même que «la douceur des algues et des alcools chauds» analysée dans les pages précédentes. Cependant, le locuteur souligne que le chemin vers le poème idéal reste long, même pour celui qui s'est ouvert à l'émotion:

leur dire:  
la poésie ne vient qu'après  
bien après le vœu de poésie  
et toute l'émotion  
du vœu de poésie  
et surtout hors de cette émotion  
qui n'est en rien la poésie  
qui vient après  
très longtemps après  
torpeur et lucidité  
du temps d'après  
nécessité du temps d'après  
[...]  
la poésie ne vient qu'après  
quand le présent est le plus loin  
possible  
et que Dieu n'est plus invraisemblable

S'il faut savoir dépasser «l'émotion qui n'est en rien la poésie», c'est parce que le poème doit aspirer au «tiède idéal», rester à tout prix dans la nuance, le détachement par rapport au romantisme de la poésie. Or cette dernière est sensible uniquement à condition de se trouver dans l'état de «torpeur et lucidité du temps d'après». Le poète doit donc se dégager des excès de l'émotion comme de ceux de la douleur ou même des relations interpersonnelles, pour apprendre à voir le cœur derrière chaque mouvement de son être. Ce cœur donne lieu à une lucidité étrangère aux pulsions

romantiques, fait difficilement concevable durant les longues années formalistes. C'est pourtant lui, dont le poète n'aurait jamais auparavant imaginé la possibilité, qui conduira ce dernier à ce qu'il conçoit maintenant comme la véritable poésie.

### iii) Concilier formalisme et intimisme

Comme je l'ai démontré dans les analyses précédentes, la plupart des textes du recueil constituent une mise en pratique de cette écriture poétique de l'entre-deux, entre formalisme et intimisme. Dans certains extraits, le locuteur aborde directement la stratégie qu'il adopte lors de l'écriture, transformant ainsi le poème en art poétique:

je pense en mortel  
je trouve six infinitifs  
concernant la chair et l'esprit  
six infinitifs et trois figures  
la flèche de Zénon  
la barque de Dante  
la toupie de Platon  
mais je les pense en mortel  
autobiographiques (p. 89)

Sa nouvelle pratique esthétique reste très attachée aux nombres («six, trois»), à l'impersonnel («infinitifs») ainsi qu'aux symboles sans lien direct avec l'expérience personnelle (références aux figures mythiques). Toutefois, le locuteur le souligne lui-même, il «les pense en mortel», c'est-à-dire à partir de son expérience humaine et non plus dans l'espace très abstrait des formes ou des mythes. En écrivant «je les pense autobiographiques», le locuteur affirme sa maîtrise des abstractions. Les nombres et les symboles sont relégués au statut d'objets directs, réifiés par un «je» qui en prend possession au lieu de s'en laisser posséder. L'abstrait porte désormais la marque de l'humain, le mythe, comme le nombre, devient, contre toute prévision, «autobiographique». La perspective nouvelle du locuteur lui permet d'aborder les

mêmes propos abstraits que par le passé, mais cette fois par le prisme de sa vision individuelle et non dans le détachement du formalisme.

Un autre poème met en pratique le même projet de fusion entre formalisme et intimisme, cette fois avec un résultat différent:

dire  
écoutez cette phrase quatre:  
elle risque rythme cette gifle  
puis tombe telle une note  
douce  
une lettre muette  
contre-texte, contre-drame  
[...]  
leur dire cela derrière une porte  
à peine murmuré  
entre quelques cheveux  
une ligne dessous  
une ligne droite  
non pas pour la gèneflexion  
mais pour la voix  
pour la nuance de ce corps-là  
joli  
comme un livre

Écrit non pas comme un art poétique mais plutôt dans le style hermétique des années formalistes, ce poème relève du discours métalinguistique, absorbé autant dans le commentaire de soi que dans le jeu des allitérations. Dans ce sens, il fait tache parmi les autres textes du recueil, beaucoup plus référentiels, tournés vers l'exploration de soi, de l'Autre, de la poésie. Et pourtant, même ce poème apparemment formaliste évoque, dans les derniers vers, une figure humaine (la voix, le corps), et même la *nuance* de cette figure. La présence humaine reste complètement abstraite, dénuée d'identité, au point d'être comparée à un livre et ainsi renvoyée dans la sphère métalinguistique. Et cependant, le fait même de cette présence au cœur de ce jeu poétique, surtout accompagnée de la mention de la «nuance», montre bien que l'esthétique formaliste est devenue suspecte. Le recueil se ravise d'ailleurs rapidement pour revenir vers une écriture moins repliée sur soi-même.

*Elle était belle comme une idée* se définit comme un terrain d'expérimentation poétique, orienté vers la définition d'une poésie libre de la contrainte formaliste tout comme vers la mise en pratique de cette définition. La recherche esthétique semble d'ailleurs inachevée jusqu'à la fin du texte. Cet état d'inachèvement ne surprend pas beaucoup puisqu'il reflète le credo poétique de Bellefeuille: la poésie doit toujours opérer un déplacement, non pas vers un aboutissement ou un apaisement définitif, mais elle doit mener vers un ailleurs. L'apaisement pourrait devenir accessible par le fait même de la conscience du déplacement. Le locuteur ne cesse de rappeler qu'il ne fait que commencer le long cheminement vers une écriture qui sera véritablement sienne. «Tu sais, j'ai été un autre homme. J'ai très souvent été un autre homme. Je ne m'étonne même plus aujourd'hui de ne plus tout à fait me reconnaître. Quant au cœur, j'en suis moi-même à la sortie de l'école», constate-t-il (p. 92). Ces propos renvoient à ceux du prologue, où Bellefeuille avoue: «trop de clins d'oeil [formalistes] déjà m'ont rendu semi-voyant». Au terme du recueil, si le locuteur a entamé un changement, il admet qu'il n'a pas encore retrouvé cette voyance rimbaldienne, ni même appris à redevenir soi-même ou à percevoir le réel: «le réel toujours n'entre que pour peu dans ma vie». C'est en poursuivant le travail du cœur dans la poésie qu'il compte y arriver, au fil de l'écriture. C'est la pensée avec laquelle s'achève le recueil:

après, il faudra leur dire  
que malgré le cœur  
je ne suis toujours pas dans l'apaisement  
il y a toujours  
trois chevaux de Lascaux  
dans mes poumons étroits  
il y a toujours  
des linges de fiancée  
sous mes côtes gauches  
il y a encore mille boîtes retournées dans mon cœur

car le cœur a sa grammaire  
au sens fort de la gifle

le cœur  
est le dernier étage du poème (p. 110)

Au terme du recueil, la recherche du locuteur n'a donc pas encore abouti. La faillite du poème, tout comme celle de son désir, n'est pas encore résolue - l'apaisement, le tiède idéal restent hors de portée. Le locuteur est toujours hanté par les fantômes du passé: le thème de Lascaux, récurrent dans une multitude de textes, notamment dans l'œuvre éponyme de 1985, persiste dans ses «poumons étroits», comme si les mêmes souvenirs, répétés jusqu'à l'obsession au cours des années formalistes, ne trouvaient pas plus de résolution dans le contexte de la nouvelle esthétique. Par ailleurs, à la fin du recueil, le locuteur vit toujours dans la sensation d'un désordre intérieur. L'on se souvient qu'afin de pouvoir parler de la subtilité d'un réel qui échappe à toute classification, le locuteur a renoncé à la facilité des catégories. Et à la dernière page, loin d'avoir trouvé une façon alternative de mettre en ordre le réel, il vit toujours dans un décor de déménagement, «mille boîtes retournées dans [son] cœur». Ce dernier poème réaffirme également la place privilégiée du cœur dans la poésie. Si «malgré le cœur», le locuteur n'a pas encore atteint l'apaisement, la perception par le cœur demeure la clé de voûte, «le dernier étage» du poème.

Le recueil aura permis d'amorcer un certain mouvement de déplacement de la poésie, sans pourtant l'amener à destination. La réflexion qui s'y développe représente une tentative de dépaysement, une sortie des terrains battus, la remise en question de tout un système esthétique. Il s'agit non pas encore d'un livre destiné à élaborer un programme esthétique, mais d'un livre de la *désinstruction*, autant destiné à assouplir le cadre rigide du poème formaliste qu'à redéfinir la place de l'ancienne

esthétique et de ses modèles dans le continuel déplacement vers l'ailleurs qui porte la poésie.



## **CONCLUSION**

J'ai placé au départ de mon raisonnement deux observations liées à l'histoire littéraire. D'une part, il est généralement admis que la littérature contemporaine en général, et plus particulièrement la poésie québécoise contemporaine, arbore une tendance prononcée au métissage, que ce dernier soit formel, générique ou esthétique. D'autre part, j'ai évoqué l'évolution du mouvement formaliste représenté par les revues *Les Herbes Rouges* et *La Barre du Jour*. Dès les années 1980, le groupe formaliste se désagrège à mesure que ses membres prennent leurs distances par rapport à l'«orthodoxie» avant-gardiste. Jusqu'ici, cette transition a surtout été étudiée par la critique sous l'angle d'une succession de programmes esthétiques différents et incompatibles les uns avec les autres et non comme l'interaction dynamique de deux héritages opposés, qui aurait conduit à l'émergence de formes mixtes et par là nouvelles. Je me suis proposée d'adopter une approche centrée sur l'étude d'un seul recueil de poésie afin d'examiner le détail de la coexistence du double héritage formaliste et intimiste à même le texte. J'ai choisi pour ce faire le recueil *Elle était belle comme une idée* de Normand de Bellefeuille en émettant l'hypothèse que le double héritage y est prégnant et significatif. L'analyse a confirmé la pertinence d'une telle approche, laquelle pourrait d'ailleurs se transférer à d'autres oeuvres.

Pour Normand de Bellefeuille, acteur de premier plan du mouvement formaliste, la mise à distance du formalisme conduit entre autres à la remise en question des principes poétiques qui guident la création littéraire. Il faut cependant noter chez lui le désir d'évoluer sans rompre de façon radicale. Bellefeuille, à la différence de nombre de ses camarades formalistes, ne s'inscrit pas dans une logique moderne fondée sur le rejet incessant des acquis passés au profit de la nouveauté. Il

s'inscrit plutôt dans une lignée esthétique et tient à la continuité dans son écriture. D'ailleurs, c'est un trait qui remonte à l'Âge classique qui caractérise la pratique formaliste de Bellefeuille: ce dernier recherche toujours une forme - une *formulation* - *parfaite*, l'idéal d'un langage clair et juste, déjà présent chez les puristes du XVII<sup>e</sup> siècle. L'expérimentation était chez lui motivée par la quête d'un sens: la pratique de la forme, le travail des mots constituaient pour Bellefeuille le moyen indiqué pour donner un sens à l'existence et expliquer le Monde. Cependant, au fil du temps, tout comme le reste de ses camarades formalistes, Bellefeuille commence à reconnaître une certaine limite à cette pratique. Son écriture s'attache alors à redéfinir la place de l'héritage formaliste tout en recherchant une façon d'assouplir le poème pour le libérer des contraintes esthétiques imposées par la doctrine formaliste. L'écrivain ne renie pas pour autant son expérience passée: il part du progrès effectué par le poème dans le laboratoire formaliste, mais s'attache à maintenir le mouvement de déplacement de la poésie, toujours portée *ailleurs*. Il ne met son passé à distance que dans la mesure où c'est nécessaire pour sortir le poème de son état de stagnation. D'ailleurs, Bellefeuille continue toujours à chercher une façon nouvelle d'intégrer les acquis du formalisme dans sa création.

Cette volonté de trouver une autre façon d'écrire à partir de l'héritage formaliste traverse les textes du poète dès les années 1990 et se retrouve très clairement dans *Elle était belle comme une idée*. Le recueil est presque entièrement dénué de l'hermétisme poétique qui caractérise les textes formalistes de Bellefeuille. Il aborde de façon explicite des thèmes intimistes: l'expression du Sujet, les dynamiques complexes de la relation à l'Autre, la douleur et les perceptions ambiguës associées à

cette relation, l'expérience humaine de la mort et la conscience de sa propre finitude.

Cependant, le texte traite l'ensemble de ces thèmes à partir d'un point de vue marqué par le formalisme, d'abord parce que le ton intimiste ne s'y installe pas naturellement. En effet, l'expression de soi n'a lieu que dans la plus grande difficulté: le locuteur peine à dire son expérience subjective de façon directe et ne cesse de mettre à distance ses propres perceptions. Le ton du texte est souvent ironique, auto-dérisoire ou encore dénué de toute implication personnelle. Le refus d'exprimer sa propre subjectivité transparaît aussi dans la répétition des scènes à travers le texte, comme si le locuteur n'avait su trouver les mots justes la première fois. Cependant, il faut souligner que cette importance accordée aux mots justes, à la *formulation parfaite* atteinte par la répétition, est déjà très présente chez Bellefeuille dès les années 1970; il s'agit justement de l'un des éléments principaux de son esthétique formaliste, axée sur le travail du langage et de la forme. Dans le recueil de 2003, la recherche de la justesse dans l'expression, développée lors de la période formaliste, est mise au service du regard intimiste: le travail de la forme sert désormais à atteindre une certaine lucidité du langage afin de rendre compte le plus exactement possible du drame intérieur du locuteur, sans tomber dans le cliché ou le pathétique.

Le recueil marque également un pas vers une nouvelle façon d'écrire dans la mesure où il explore le thème de la relation à l'Autre, racontée à partir de l'expérience subjective du locuteur. Ce dernier se situe en situation de crise: l'obsession des structures héritée du formalisme lui semble stérile et devient plus opprimante qu'utile dans la mesure où elle le handicape dans sa perception esthétique et relationnelle. Conscient de l'insuffisance de la forme, le locuteur ressent le besoin d'inclure l'Autre

dans sa perception du Monde. C'est pourquoi il ouvre son texte à l'échange: l'adresse à l'Autre s'exprime dans les lettres mais aussi dans les textes versifiés, selon un principe dialogique qui s'étend à l'ensemble du recueil, les formes se contaminant mutuellement. Cependant, si l'expérience de la relation est placée au centre de l'oeuvre, elle ne peut être dissociée d'une idée d'échec. Le rapport à l'Autre ne peut être conçu que dans l'après-rupture. Il se vit dans l'insatisfaction et ne permet pas au locuteur d'atteindre ne serait-ce qu'un début d'apaisement. Le personnage se trouve constamment confronté à sa propre non-coïncidence avec la destinataire, à cause de l'insuffisance des mots à créer une relation, mais surtout à cause de son inaptitude intérieure à embrasser l'Autre. Malgré les nombreuses tentatives de sortir de la crise en laissant l'Autre entrer dans son univers, le locuteur se trouve de nouveau face à échec.

Ainsi, le recueil n'aborde la question relationnelle que pour en souligner l'impossibilité. L'expérience de l'altérité semble compromise par la méfiance du locuteur, présente à même les marques d'altérité qui traversent le recueil d'un bout à l'autre. Si *Elle était belle comme une idée* représente un pas vers l'écriture intimiste, axée sur la relation personnelle, c'est dans la mesure où le texte étudie l'ampleur de la solitude humaine et la douleur qui s'y rattache.

À mesure qu'il constate la difficulté d'entretenir une relation avec la destinataire, le locuteur se tourne progressivement vers la recherche d'un nouveau langage poétique. En lui fournissant le moyen de concevoir l'Autre, le réel et le Monde d'une façon plus juste, ce langage permettrait aussi au personnage de sortir de sa propre crise personnelle, relationnelle et esthétique. De même, ce n'est qu'à condition

d'adopter un nouveau langage que le poème saura sortir du piétinement formaliste pour reprendre l'élan de la marche perpétuelle destinée à le projeter vers l'ailleurs.

Le locuteur entreprend donc de trouver ce langage nouveau. Il s'attache à redéfinir sa vision de la poésie, d'abord en renonçant aux catégories toutes faites du langage, ensuite en multipliant les nuances, en disant ce que le réel n'est pas, en jouant sur la polysémie du langage poétique, en misant sur la souplesse des formes pour résister à la rigidité des formules, si parfaites soient-elles. Sans se bercer d'illusion, le poème renoue avec une certaine confiance dans le pouvoir des mots, dans leur justesse, mais au prix d'une lutte constante contre la fixité du langage.

Afin de ne pas entraver la capacité expressive du poème, le locuteur entreprend de désapprendre les règles rigides qu'il s'était imposées en pratiquant le culte de la forme. Il désire notamment retourner vers la spontanéité et la pureté propres à l'enfant, mais avec la maturité de l'après-rupture. Ainsi, le projet du recueil vise autant à épurer la représentation poétique des idées préconçues qu'à rechercher une nouvelle voix poétique.

L'esthétique qui se dessine au fil des pages est mixte, hybride, fondée sur la notion d'entre-deux. Le locuteur ne cesse de se situer «juste là, entre»: entre la solitude et la relation à l'Autre, entre l'écriture formaliste, axée sur le travail minutieux de la structure textuelle et l'écriture intimiste, tournée vers la référentialité, l'expression de soi et l'expérience concrète du Monde. Il s'attache à rester en équilibre, *exactement* dans l'entre-deux, travaillant constamment à ne pas basculer dans l'un ou l'autre extrême. Comme l'équilibre menace de s'effondrer à tout moment, la posture du locuteur est en même temps très précaire, inconfortable et difficile. Ce n'est pourtant qu'à condition de

conserver la posture exacte de l'entre-deux et d'en assumer la difficulté que le personnage arrivera à concilier sa crise intérieure avec l'expérience de ce *tiède idéal* auquel il aspire.

L'esthétique qui se développe dans *Elle était belle comme une idée* en est une de l'entre-deux, de compromis entre travail de la structure et tonalité intimiste. Ce compromis résulte de la tension entre deux désirs - désir de forme et désir de réel, du Monde, de l'altérité - mais il ne se constitue pas pour autant à la manière d'un conflit. La vision post-formaliste de la poésie n'oppose pas les deux esthétiques pour en choisir une seule. Formalisme et intimisme se combinent de manière syncrétique beaucoup plus qu'ils n'entrent en concurrence. L'équilibre qui en résulte est instable, peut-être parce qu'il cherche à inclure une expérience du réel elle-même en mouvance permanente. Avant tout, l'esthétique de l'entre-deux se destine à produire une poésie vivante, toujours en évolution, toujours portée à explorer l'ailleurs; une poésie qui parle juste et qui sache rendre compte de la sensibilité humaine; mais aussi une poésie profondément lucide et post-moderne dans le sens où elle se remet toujours en question, consciente de ses limites, capable de garder une distance par rapport à soi-même et d'échapper ainsi à la naïveté romantique. Cette esthétique métissée, orientée vers la conciliation de deux tendances réputées contradictoires, est ce qui caractérise la voix nouvelle qu'adopte Normand de Bellefeuille. Et, dans la mesure où elle tend à concilier deux faisceaux majeurs qui traversent la réflexion poétique récente - l'écriture d'une expérience personnelle et la conscience de la matière poétique - l'esthétique développée par Bellefeuille à sa sortie du formalisme demeure représentative de la poésie contemporaine dans son ensemble.

## BIBLIOGRAPHIE

## I – Corpus

### A - Corpus primaire

De BELLEFEUILLE Normand, *Elle était belle comme une idée* (poème), Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, 110 p.

### B - Autres oeuvres de Normand de Bellefeuille

De BELLEFEUILLE Normand, *Lascaux: fiction*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1985, 159 p.

-----, *Catégoriques un de et trois*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, 76 p.

-----, en coll. avec Alain Laframboise, *Nocturne*, Montréal, Le Noroît, 1993, 102 p.

-----, *Nous mentons tous*, Montréal, Québec Amérique, 1997, 192 p.

-----, *La Marche de l'aveugle sans son chien*, Montréal, Québec Amérique, coll. «Mains Libres», 1999, 114 p.

-----, *Un visage pour commencer*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2001, 112 p.

-----, *Lancers légers*, Montréal, Le Noroît, 2001, 71 p.

-----, *Mon nom* (poème), Montréal, Le Noroît, 2009, 76 p.

-----, *Mon visage* (poème), Montréal, Le Noroît, 2011, 76 p.

-----, *Mon bruit* (poème), Montréal, Le Noroît, 2012, 101 p.

## II – Études critiques sur Normand de Bellefeuille

BROCHU André, «Lascaux, des limbes et autres lieux», *Voix et images*, Vol. 12, N° 1, automne 1986, p. 131-140.

DUPUIS Gilles, «De l'invention au mensonge», dans *Italies imaginaires du Québec*, Montréal, Éditions Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 2003, p. 109-133.

LANDRY Gabriel, «La prose de D'Bell'feuill': les devoirs du texte», *Études françaises*, Vol. 39, N° 3, 2003, p. 61-70.

LAPERRIÈRE-FOURNIER Marie Aude, *La poésie en action: dépassement de la négativité et (re)construction de la réalité; suivi de Ce que tenter veut dire*, mémoire, Université du Québec à Trois-Rivières, 2005.

NEPVEU Pierre, «Sens interdit», *Lettres québécoises*, Vol. 1, N° 3, septembre 1976, p. 11-13.

NEPVEU Pierre, «L'aménagement du monde», *Spirale*, No 68, mars 1987, p. 13.

POPOVIC Pierre, «Origine à la mère», *Spirale*, No 62, été 1986, p. 5.

ROY Marie-Soleil, *Désencombrer pour aménager : l'épreuve de la répétition dans l'œuvre poétique de Normand de Bellefeuille*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2006.

## III – Autres ouvrages

ADAM Jean-Michel, «Aspects de l'énonciation poétique», dans *Pour lire le poème*, Paris, éd. De Boeck, 1994, 250 p.

ARON Paul et al. (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, éditions PUF, 2002, 634 p.

BELLEAU André, «Portrait du prof en jeune littératurologue (circa 1979, détails)», *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 91-95.

De BELLEFEUILLE Normand et al. (dir.), *La poésie des Herbes rouges: communications du colloque organisé par le centre de recherches en poésie québécoise d'aujourd'hui de l'Université de Toronto et tenu à l'UQAM le 6 mars 1987*, Montréal, l'Hexagone, 1990, 92 p.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

BISSONNETTE Thierry, *Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Nord-est. Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Braut*, Thèse de la Faculté des Lettres de l'Université Laval, Québec, 2005, 353 p.

BLAIS Jacques, *De l'ordre et de l'aventure : la poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, 410 p.

BROCHU André, *Tableau du poème: la poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ, 1990.

CADOU René Guy, *Poésie la vie entière: œuvres poétiques complètes*, Paris, éditions Seghers, 2001, 474 p.

CHAR René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967, 215 p.

COMBE Dominique, *Poésie et récit: une rhétorique des genres*, éditions J. Corti, 1989, 201 p.

DESBORDES-VALMORE Marceline, *Poésies complètes*, Tomes 1-2, Paris, éditions du Trianon, 1931 (429 p.) et 1932 (416 p.).

DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Éditions Bordas, 1991, 158 p.

DOLCE Nicoletta «Parcours intimes de la poésie québécoise contemporaine» dans PAQUIN Jacques, *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000*, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 95-114.

DUMONT François (dir.), «Poétiques du recueil», *Études littéraires*, Vol. 30, N° 2, hiver 1998, 150 p.

DUMONT François, *Le poème en recueil*, Montréal, éditions Nota Bene, 2010, 147 p.

FESSIER Guy, *L'épistolaire*, Paris, PUF, coll. «Major», 2003, 238 p.

FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit par Michel-François Demet, Paris, Poche, 1999, 316 p.

HAMEL Réginald (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, 822 p.

HAROCHE-BOUZINAC Geneviève, *L'épistolaire*, Paris, Hachette «Supérieur», 1995, 159 p.

KAUFMANN Vincent, *L'équivoque épistolaire*, Paris, éditions de Minuit, 1990, 199 p.

LAPLANCHE Jean et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1987, 520 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire* (4e édition), Paris, Armand Colin, 2007, 243 p.

MELANÇON Benoît, «Qu'est-ce qu'une lettre?», *Diderot épistolier: contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, éditions Fides, 1996, 501 p.

MELANÇON Robert, *L'avant-printemps à Montréal* (poésie), Montréal, VLB éditeur, 1994, 60 p.

MUIR Michel, *Poètes ou imposteurs?*, Montréal, éditions Louise Courteau, 1985, 176 p.

NEPVEU Pierre, *L'Écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, éditions Boréal, 1988, 243 p.

-----, en coll. avec Laurent Mailhot, *La poésie québécoise: des origines à nos jours*, Montréal, éditions Typo, coll. «Anthologies», 2007, 754 p.

VIAN Boris, *Œuvres, Tome cinq: Poésie, Nouvelles, Chroniques romancées*, Paris, éditions Fayard, 1999, 701 p.