

Evelyne Gagnon
Université du Québec à Montréal

La lumière comme rythme
du sujet dans **Des ombres portées**.
Exercice de poétique et
de sémiotique tensive

Il s'agit alors de s'élever [...] jusqu'à cette altitude de la langue et de la pensée où la « condition mortelle » tout entière peut être prise en vue, là où s'embrassent dans une même vision le vivre et le mourir. Au poète qui est descendu profond, jusque chez les morts, par la pensée, une telle hauteur de vue sera possible. Et c'est de cette puissance de rassemblement du langage, de son aptitude à conjoindre le proche et le lointain, comme à synthétiser le divers en image, que dépend l'accomplissement de cette opération lyrique par laquelle la parole touche à l'illimité¹.

Jean-Michel Maulpoix
Du lyrisme

L'écriture du deuil tente, selon Pierre Ouellet, de « dire l'indicible perte de la personne aimée² ». Le recueil *Des ombres portées* de Paul Chanel Malenfant en est un vif exemple. L'œuvre est divisée

1. Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 241-242.

2. Pierre Ouellet, « L'article de la mort : *Quoi, déjà la nuit?* de Paul Chanel Malenfant », *Spirale*, n° 166, mai-juin 1999, p. 15.

en quatre parties intitulées respectivement : « Douleurs », « Deuils », « Mystères de la nuit » et « Adieux ». Elle met en scène un sujet plongé dans un processus de deuil, processus qui s'effectue dans un espace intérieur que ce dernier crée afin de se soustraire à la vérité d'un « réel » où la mort de l'être cher est irréversible. Le sujet aménage alors un lieu à l'intérieur de lui-même où il cherche à rejoindre cette « défunte³ », source même du manque, devenue objet du désir.

La mort est d'emblée définie par une noirceur totale. Le sujet doit, par conséquent, accorder sa perception à cette tonalité de noir afin de retracer les fragments lumineux qui constituent l'image de l'autre. Au cours de cette vision de nuit apparaîtront ces bribes lumineuses, ces traces d'elle, qui traduiront à la fois un *désir* de mémoire (retenir par le souvenir) et l'abandon progressif qu'implique le processus de deuil (une part d'oubli pour survivre à la douleur de la perte).

En pensant le poème tel un « entrelacs du voir et du dire⁴ », on étudiera la configuration des espaces au sein de cet univers, quels horizons les structurent, où se situe le sujet percevant et vers quoi son regard est tourné, comment se définit son processus de perception et comment la lumière intervient dans ce processus.

Immersion sur fond de tableau noir

La toile de fond visuelle du recueil est indéniablement la noirceur, associée au deuil. Le titre du recueil met d'ailleurs l'accent sur ces lieux de noirceur créés par la silhouette des objets. La principale caractéristique de l'ombre portée « par opposition à l'ombrage ou l'ombre propre [...], est qu'elle n'est pas "autoporteuse". Elle est *sur* quelque surface distincte de celle qui cause la privation de lumière⁵ ». En tant que trace même de

3. Voir « Ô ma défunte ». Paul Chanel Malenfant, *Des ombres portées*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 98. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses après la citation, précédées de la mention *OP*. Lors d'énumération d'exemples, les pages seulement seront indiquées.

4. *Ibid.*, p. 9.

5. Michael Baxandall, *Ombres et lumière*, Paris, Gallimard, 1995, p. 75.

l'objet, il est possible selon Baxandall, de « lire la forme [...] à partir de son ombre⁶ ». Ce recueil tente de « rendre compte des multiples ombres que nous laissent en fardeaux délicieux les morts qui nous importent⁷ ». Les disparus y apparaissent telles des « ombres familières que leurs propres objets ou leur mémoire persistent à raviver⁸ ».

Depuis sa mort, l'aimée habite la noirceur : « état présent de la nuit dans l'extrême nudité / de la nuit perpétuelle. / À jamais, tu habites l'obscur » (p. 56), « ta mort [...] / ta nuit, entre nous » (p. 67). Le sujet devra investir intérieurement cette part de nuit, sorte « [d']immersion en plein théâtre intime du deuil⁹ », afin de voir paraître sur cet horizon d'obscurité les traces lumineuses balisant sa quête de l'aimée perdue. Car : « Là où tu dors pourtant, / sous les ormes ta mort / porte de l'ombre / toutes les conséquences. » (*OP*, p. 35) Les contours de l'absente pourront se dessiner seulement au sein de cette noirceur : « Ton halo : l'ombre portée d'un vêtement. » (*OP*, p. 34) L'extrait suivant rejoue les motifs de l'orme et de l'ombre, explicitant le caractère spatial de cette noirceur : « Où sommes-nous donc là où nous sommes? / À l'ombre des ormes où ils dorment? / Parmi les pas perdus de leurs ombres? » (*OP*, p. 83) Ainsi, d'un lieu où elle dormait seule, s'opère un glissement pronominal indiquant que le sujet a aussi investi cet espace. La mort ici n'est pas nommée; on opte plutôt pour une insistance sonore reliant le « nous sommes » à « dorment ». L'évocation du sommeil démontre que pour investir cette noirceur, il doit s'immerger dans son intériorité où, reconfigurant les espaces à sa guise, le sujet *percevant* deviendra l'acteur principal de cette quête.

Genèse d'un sujet percevant

Le sujet cognitif, par un désembrayage face au réel (cet espace du SAVOIR où la vérité de la mort règne¹⁰), investit dès le début du recueil sa

6. *Ibid.*, p. 90.

7. Bertrand Laverdure, « Glaneur délicat : *Des ombres portées* de Paul Chanel Malenfant », *Spirale*, n° 180 (septembre-octobre 2001), p. 8.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. *Ibid.*

10. Réalité ici liée à la vérité de la mort : « Et de la mort : / Toute la vérité. / Rien que la vérité. » (*OP*, p. 85)

dimension thymique en développant une imagerie mentale qui réorganise les espaces de son univers. Ce sujet du désir développe à cet effet un « langage des yeux » (*OP*, p. 101) et transfère toute l'activité perceptive à l'intérieur de ce lieu imaginaire où l'espace de la mort peut s'envisager tel un horizon à scruter dans l'espoir de la revoir : « La terre entière s'amenuise, / bascule au fond de l'œil. / Vois-tu ce que je vois là-bas, / chez-toi, / la part du songe qui sombre / entre les images? » (*OP*, p. 101) En faisant basculer la terre entière, symbole de cette relation du sujet au monde, dans son intériorité, il devient à même de façonner les règles du perçu (percevoir les choses selon d'autres modalités). Le terme « terre » est d'ailleurs repris au sein de plusieurs textes comme métaphore du lieu (voire moment) où l'aimée a vécu, lieu désormais déserté et profondément marqué par cette absence¹¹. Ce qu'il regarde peut donc être à la fois ce *là-bas* de la mort où elle se trouve maintenant ou bien ce qu'il voit d'elle (chez elle ou en elle), c'est-à-dire cette mort sombre qui la constitue désormais.

La terre « entière », définissant ce qu'elle représentait dans le réel (son existence était tout pour lui), a donc basculé dans la conscience du sujet et sera transformée en image¹². Car, comme le suggère le poème ouvrant la première section du recueil : « Autrement il n'y aurait plus rien / d'autre que cela sur la terre : / une seule morte immense / et parfaitement absente / et qui n'appartient à personne. » (*OP*, p. 13) L'imagination, on le verra, contamine les images. Perçues de l'intérieur, teintées de songes, elles ne répondent plus aux exigences de la réalité. En effet, pour effectuer ce processus de désembrayage, le sujet se ferme à son versant objectal, « dehors » où l'ordre des choses (l'horizon du réel) n'a plus de sens depuis cette mort :

Sens dessus dessous ta mort
a retourné la terre entière
sens dessus dessous.
[...]

11. « La terre entière sur ta joue / Triste exil où tu n'existes plus » (*OP*, p. 51).

12. On verra que ces images sont des *souvenirs en acte*.

Temps mortel de l'infinif.

Depuis
ce temps
le désir :
d'être

sourd
muet. (*OP*, p. 39)

Cette descente typographique dans les sphères du silence trace la voie qu'emprunte le sujet vers un espace qui lui permettrait de se soustraire au discontinu pour approcher le continu. Ce désir de ne pas percevoir le moment *infinif* de la mort évoque une fuite devant cette évidence, un « aveuglement » volontaire. La figure de l'horizon est également posée sur le mode de la perte de sens dans cet autre extrait qui illustre une nécessaire immersion dans l'intériorité :

Le corps logé dans la tête
[...]

Je te cherche malgré l'évidence :
de l'absence et de l'éternité.
[...]

Droite ligne, l'horizon
n'a plus de sens

J'apprends par cœur,
coup sur coup,
la géographie des déserts. (*OP*, p. 20)

Le corps qui habite le « réel » demeure immobile alors que se développe un corps percevant intériorisé, corps fantasmé qui saura percevoir un autre versant de l'expérience. L'activité phorique est à cet effet transférée « dans la tête » par un désembrayage. Puisque l'horizon proposé par le monde réel ne fait plus sens sans elle, il sera déplacé, reconfiguré dans l'intériorité du sujet. L'aimée y redevient cet horizon, c'est vers elle (errante dans la mort) que le sujet tendra. Cet espace intérieur, il peut dès lors l'arpenter à la recherche de l'autre, en réécrivant la géographie des déserts, des absences.

Certains poèmes mettent d'ailleurs en scène le passage vers l'espace intérieur du deuil, processus même de désembrayage, moment où la conscience s'abîme :

Je retrouve parfois mon visage
béant au-dessus du livre. Ma main
suspendue à son geste dans la corbeille.

Mon œil en dérive sur le paysage.
Mon cœur en suspens sur son battement

Je revois la courbe de tes cils
leur vacillement de voyelles envolées.

Sous la paupière peut-être
un cerne de ténébreuse.

Mais rien, rien de la vigilance
du sang qui formait ton visage. (*OP*, p. 53)

Les modalités visuelles sont déterminées par ce processus de désembrayage (fermer les yeux devant la réalité pour voir ailleurs, et autrement) et de réembrayage sur une expérience intérieure. Ainsi peut-on poser l'existence de ces deux facettes (extérieure / intérieure) de l'expérience perceptive et explorer davantage les configurations du monde intérieur du sujet : la *chambre de deuil*.

Plongé dans la nuit, il devient tout entier défini par sa fonction de sujet percevant : « Rien que cela/l'œil nu dans le trou/d'une serrure. » (*OP*, p. 78) Voir signifie alors, la chercher dans le dessein de la revoir. Le syntagme verbal « chercher¹³ » s'avère d'ailleurs, sur le plan syntaxique, le moteur d'*intentionnalité*¹⁴ du sujet d'énonciation.

13. « Je te cherche », « Je cherche », « Je cherche sans cesse ton ombre », « Je te cherche encore » (*OP*, p. 20, 38, 68, 74, 122).

14. L'expérience sensori-motrice, pour un sujet, met en place une quête. On peut y retracer « l'émergence de l'intentionnalité comme acte de "tendre vers" ou comme état d' "être tendu vers" ». (Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, vol. 46-47, 1996, p. 6)

Les chambres de l'œil ou l'antichambre de la mort

Mystère de la chambre close. La porte secrète de la pièce où je m'enferme pour travailler est cette page blanche sur mon bureau, qui s'ouvre à peine quand je commence à la noircir : elle fait entrer un peu de lumière de l'extérieur pour que mon œil l'affronte et la traverse de ses petites lueurs, de sa faible clarté. Et me montre le monde parfaitement là. Dehors. Mais dans sa propre intériorité. Le monde mémorisé par le monde même...¹⁵...

Pierre Ouellet
« L'Antichambre »

On l'a dit : pour accéder au lieu du deuil, le sujet se ferme au réel et se plonge dans une noirceur intérieure qui prendra les configurations spatiales de la chambre. Or, cette « chambre de mort » (*OP*, p. 65) devient un espace où le sujet erre. À ce titre, Pierre Ouellet a démontré que le regard poétique est un agent de mobilité, permettant au sujet d'arpenter l'espace qu'ouvre le poème¹⁶. Pendant que le corps « réel » est immobile, le corps fantasmé du sujet est en mouvement. Dans la vastitude de cette chambre noire, là où les êtres transitent vers la disparition, le sujet est sans repères : « J'erre aux terrains vagues / où Dieu n'existe pas. » (*OP*, p. 75) La *chambre de deuil* est donc une sorte d'*antichambre* de la mort. En ayant pour horizon la mort, le sujet s'approche du continu et est menacé par cette exploration des ténèbres de la disparition de l'être : « Seule la musique pour te rejoindre, / lente, / là où tu n'es plus. / Dans la chambre / [...] Mais je vacille d'être / quand tremble sur la vitre / ta lumière. » (*OP*, p. 116) Remarquons ici la succession signifiante des trois occurrences spatiales : « te rejoindre » / « là où tu n'es plus » / « Dans la chambre ». La chambre de

15. Pierre Ouellet, « L'Antichambre », *Liberté : La chambre des poètes*, n° 246, décembre 1999, p. 44.

16. « Sans autre but que cette traversée d'espace, l'infini compris, sans qu'il y ait à mettre en branle son corps fini, achevé, [...] embrassant l'étendue en un prolongement de soi, dans l'absence de limite autre que l'horizon fictif, où s'incarne le vide dans lequel la vue circule, aussi libre que l'air dans lequel la parole se propage. Ondulatoires toutes deux, vision et profération sortent le corps de sa finitude, de sa solitude aussi, en le mettant hors de lui : dans le monde en creux où il se laisse couler. » (Pierre Ouellet, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint Denys Garneau », *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, 1994, p. 53-54)

deuil devient le lieu où le sujet oscille entre exister (vivre dans le réel sans elle) et s'abîmer dans son intériorité. En avançant trop près de l'espace de la disparition en la cherchant, il semble menacé par une sorte de mort psychique. Cet espace du continu se révèle horizon ultime, univers du non-représentable où règne le hors-temps, le silence, l'invisible et l'indicible : « Ton absence partout pareille à elle-même » (p. 35), « Ne résonnent plus les choses [...] terre muette » (p. 88), « La voix ne porte plus l'écho : aux profondeurs / les mots n'ont plus de résonance » (p. 62), « je pense au silence qu'il fait là bas. / Nulle part » (p. 118).

Cette vastitude se révèle par ailleurs « chambre d'échos » (*OP*, p. 82), car la chambre de deuil est également une *chambre d'écriture*. Le sujet est donc dans cet entre-deux états (existence / disparition) qu'ouvre le poème : « deuil étrangement *antérieur* mais toujours de désir, parlant par la bouche la plus ombrée du désir [...]. Chant de la venue de la vie *dans* la mort, de la mort *dans* la vie : dans la différence même de ces deux dans¹⁷ ». Sorti du réel où le temps n'a plus prise, il explore la nuit répandue tout autour, cherchant des traces lumineuses de l'aimée :

Ni le jour, ni l'heure...

Viendra-t-il le poème sur le coup du midi
tandis que tu feuilletes les dictionnaires?
A la nuit tombée parmi les ombres rampantes
et les klaxons?

Tu veilles entre les vivants et les morts.
La fièvre et la soif. Le désir et la fatigue.

Un mot brûlé au globe de la lampe
parfois éclaire la page. (*OP*, p. 66)

Ici, un glissement pronominal s'est effectué. Le « tu » ne représente plus l'absente, mais bien le sujet endeuillé¹⁸, voyant apparaître sur la page

17. Commentaire sur le recueil *Le mot à mot* de Paul Chanel Malenfant par Michel Trépanier, « De la vérité en poésie ou la mort déclinée », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 129, septembre 1983, p. 130.

18. Ce phénomène est présent dans les quatre derniers poèmes de la première section (« Douleurs ») et inaugure le processus de guérison du sujet qui sera abordé à la fin de cette analyse.

d'écriture ce double¹⁹ à qui il peut s'adresser. Le parallélisme de structure des deux propositions au septième vers indique que la douleur et le manque contaminent les deux espaces du sujet (intérieur et extérieur). Les deux termes aux extrémités extérieures du vers (« fièvre » et « fatigue ») dénotent une douleur pouvant être ressentie par le corps « réel » alors que le désir attaque le corps fantasmé du sujet. La « soif », de par sa position centrale, peut être comprise telle une équivalence du désir. Cette écriture du désir est le lieu du discontinu, là où s'étend le langage poétique comme autant de possibilités de saisir l'étendue des choses (avec pour horizon un continu que l'on tente de percevoir, d'appréhender). Le passage à la *chambre de deuil-écriture* met donc le sujet en lien avec la mort en acte comme l'illustre le schéma A :

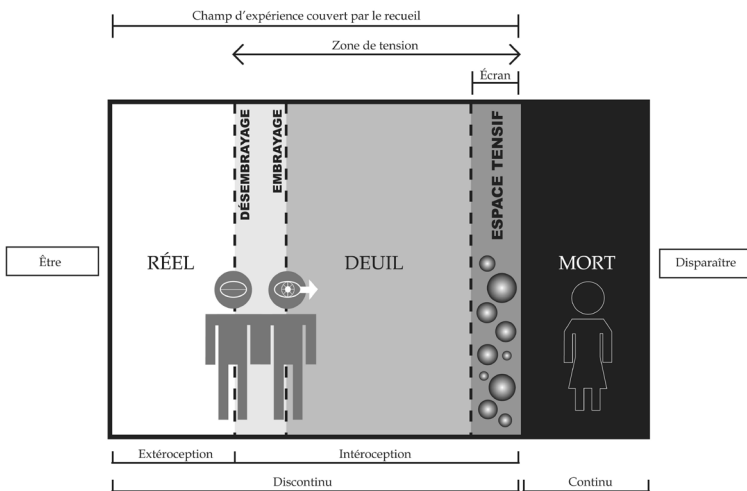


Schéma A. Organisation des espaces

L'écran où il revoit cette disparition est le seuil qu'il ne peut pas franchir, *espace tensif* qui le met en contact avec l'autre côté :

19. Cela renvoie à la problématique soulevée par la théorie du sujet lyrique moderne démontrant que le sujet créateur est scindé dans l'acte d'écriture, investissant les autres pronoms (« il », « nous »...). Voir Dominique Rabaté et al., *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 160 p.

le deuil crié ou murmuré permettant de vivre ou de revivre ce qui ne se vit plus, dans l'élan vital et pourtant fatal de ce qui s'écrit, où la perte est revécue et surmontée, la douleur dite prenant le relais des souffrances muettes de nos disparus. On y revit la mort de l'autre comme si sa propre survie était une autre mort, ce lien de mort à mort étant une main tendue entre ce qui écrit et ce qui s'est tu²⁰.

L'écriture accompagne la quête du sujet, elle permet de colliger ces possibles apparitions de l'autre perdu. Le sujet formule son projet en ces termes :

S'il suffisait au premier jour de la mort
de nommer les choses par leur nom
pour qu'elles adviennent encore
comme au commencement du monde?
Je récite l'alphabet, la comptine,
la fable, le piano mécanique.

Les mots résonnent dans l'espace.

Ils passent, s'effacent avec mon souffle
sur toi posé comme une eau de naissance. (*OP*, p. 107)

C'est que « [d]'un seul trait la phrase, vers toi / comme une trajectoire » (*OP*, p. 129) est l'instrument de la quête et que le désir ultime s'énonce ainsi : « Le poème nous rassemble » (*OP*, p. 129). Car « l'encre saisit les choses » (*OP*, p. 76). L'écriture est une trace, véhicule de la mémoire : « Avec les mots, avec les choses : / pour désencombrer la terre de ton absence. » (*OP*, p. 80) Et le livre de deuil, selon Michel Trépanier, met en acte « les contre-mots d'une mort²¹ ». L'extrait suivant l'évoque : « Huis clos pour ne pas te quitter. / Pour ne pas t'abandonner seule / à toi-même. / Je te rappelle la pêche et le panier d'osier, / la tache d'encre sur ma chemise, / le cil sur l'œil retourné. » (*OP*, p. 36) Le syntagme « je te rappelle » convoque les réminiscences qui suivent, mais instaure également cette dimension

20. Pierre Ouellet, « L'article de la mort : *Quoi, déjà la nuit?* de Paul Chanel Malenfant », *op. cit.*, p. 14.

21. Michel Trépanier, « De la vérité en poésie ou la mort déclinée », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 129, septembre 1983, p. 132.

du souvenir comme appel de l'autre : *je te rappelle* à nouveau (puisque « tu ne me réponds plus de rien », précise la conclusion du poème). « Je te rappelle » à moi (auprès de moi) en convoquant nos souvenirs communs.

Le projet d'écriture est donc lié à un projet de mémoire (l'opposé même de l'oubli) afin de la retenir. Tel que l'avance Pierre Ouellet,

[l]a mémoire est reliquaire : les mots du souvenir sont les bouts de tissu et les morceaux de croix auxquels le corps des choses reste attaché comme l'*être* l'est au *paraître*, leur sens aux faits. Il faut un lieu où emmagasiner les souvenirs vivants de nos morts les plus proches : le livre²².

Pour garder en mémoire la défunte, les poèmes mettent en place une *atemporalité du revivre* appuyée par des procédés de répétition. Ils rejouent ainsi deux « moments » : *l'avant-mort* (avec des marqueurs temporels de l'« avant » et l'« après » évoquant ce temps où elle existait) et *l'instant de la mort en acte* (avec des marqueurs de transition rappelant qu'elle vivait encore peu avant ce processus de disparition). Tous les énoncés ont en ce sens pour référent l'irréversible mort de l'aimée.

D'une part, le recours à l'analepse est balisé par la récurrence du terme « avant » : « Juste avant de se taire quand l'obscur / s'agite autour, juste avant le refuge / de l'œil en son alcôve [...] / Juste avant que la mémoire ne se répande, / tache d'encre sur le mur aboli / Tu es partie pour là-bas. Dans l'univers. » (p. 61), « Il y avait le poids du sang à ton poignet. / [...] Avant que ta nuit entre nous / jette un froid » (p. 31). Cette récurrence est également thématique : « Nous n'avons pas vu venir le noir » (p. 114), « quand nous regardions sur les places publiques / [...] nous étions : / là où la mort n'existe pas encore » (p. 92). Être implique se situer, car « nous étions là » signifie exister là où la mort n'est pas encore survenue.

D'autre part, rejouer le moment de la mort dans l'écriture poétique, véritable parole en acte, s'avère un moyen de la retarder un peu :

22. Pierre Ouellet, « L'article de la mort : *Quoi, déjà la nuit?* de Paul Chanel Malenfant », *op. cit.*, p. 15.

moment où tout s'est déjà passé pour qui écrit, dans la douleur de la perte, mais tout peut arriver encore par ce qu'il écrit et réécrit, retardant l'échéance dans le plaisir renouvelé du ressouvenir, du rêve à rebours, des mille et une nuits de la mémoire où poèmes et récits repoussent à l'infini l'ultime moment où tout retombe avec fracas dans le silence sans voix²³.

En remettant en scène le moment *tensif* de la disparition de l'autre, le sujet explore le passage au continu, manière d'interroger cet univers, de l'entrouvrir pour jeter un œil dans ce qui provoque l'aveuglement de tout sujet, lieu même de l'invisible : « Soudain la saccade. / Sous la chemise, brisée la structure / indivise du corps, rompu / le parcours cyclique du sang. / À bout portant : / le coup de l'œil foudroyé, / le poignard au poumon / la balle dans la tête. » (*OP*, p. 26) Ce « moment²⁴ » de rupture – fin du parcours discontinu, du cycle du sang – foudroie le regard du sujet mourant, éblouissement qui fait place en un instant à l'aveuglement définitif. C'est que « [l]a scène infiniment se répète. / Ton souffle qui va, qui vient. / Ton souffle qui soudain ne va plus » (*OP*, p. 15). Ces « *soudain* », lorsque tout s'arrête, sont accompagnés de formules actives²⁵, marques même du passage, de la transition *tensive* de l'espace discontinu du vivre (le rythme du souffle, le tempo du cœur qui bat ou du sang pompé dans les veines²⁶, la voix de l'aimée qui contredisait le silence) au continu (l'indicible rien, là où la parole bute après le point final) :

En coup de vent le corps à vif
par le sursaut des hirondelles.

Dans la poitrine,
ne se souvenant soudain plus de rien
le cœur s'est affaissé.

23. *Ibid.*, p. 14.

24. Voir aussi les poèmes qui relatent ce moment de la mort sans mettre en scène le passage de la conscience corporelle vers la disparition (*OP*, p. 54, 55, 86).

25. Telles que « saccade », « l'œil foudroyé » (*OP*, p. 26), « coup de vent », « sursaut », « Pluie de poivre aux yeux », « cela est survenu » (*OP*, p. 24), « le temps de tourner de l'œil » (p. 55), « Que de nuit quand la bouche se referme! » (*OP*, p. 86), « le corps seul foudroyé de plein fouet » (*OP*, p. 35).

26. « Dans le flux, dans le souffle / ce temps de toi tenu » (*OP*, p. 35).

Pluie de poivre aux yeux.
 L'âme dans la bouche comme un caillot de sang.
 En cet instant cela est survenu.
 Et puis : plus rien.
 Plus rien. (*OP*, p. 24)

Ainsi le sujet évoque ce moment tensif de la disparition : « La nuit s'accomplit. Ta peau devient grise. » (*OP*, p. 78, je souligne) Pour atteindre l'aimée, il faudrait cependant qu'il aille la rejoindre dans la mort. Elle est passée du côté du continu (la mort, le silence, le noir total ne permettant pas de discréditation et donc, l'invisible). Il demeure dans le discontinu (être de langage et sujet percevant).

Le sujet n'a accès qu'à des fragments qui se révèlent des traces : « Ce qui perdure de la musique et de la danse / dans l'écho disparu, les gestes déployés? / Un décalque de tissu, un sillage d'odeur. » (*OP*, p. 90) Le souvenir est un processus intériorisé de représentation et ce livre de deuil opère une mise en abîme de ce processus de mimesis. Car le souvenir est une *représentation*, c'est-à-dire ce qui n'est pas le même de, mais bien un *reflet* : « un visage te ressemble dans le rétroviseur » (*OP*, p. 75), « Décalque de silhouette » (*OP*, p. 133), « Décalque. Transparent./Cen'est pas ta voix / mais un écho de toi / venu de nulle part / et qui n'est plus / personne » (*OP*, p. 113). Ces traces qui s'impriment dans la perception du sujet ressemblent à la construction langagière qu'opère le rêve, sorte d'envers du réel où sont réactualisés par le désir des morceaux d'images. Il ne peut d'ailleurs y avoir d'objet sans désir et « [l']objet auquel s'attache le désir occupe l'emplacement d'un vide qu'il ne parvient jamais à occulter²⁷ ». Le désir est donc partiellement comblé par des *substituts imparfaits*²⁸ de l'objet.

Les souvenirs sont *simulacres*. Le sentiment de perdre quelque chose dans le processus de représentation met en relief cette incapacité du

27. Michel Collot, « L'objet perdu », *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 124.

28. *Ibid.*

sujet à retrouver l'objet en tant que tel. Il ne peut l'atteindre. Ces bribes s'avèrent des copies, des mirages construits *par soi pour soi*. Dès lors, ces images ont tendance à s'effacer, à s'estomper progressivement au cours du deuil : « Je pense à un lieu fait de cursives. De fumée diffuse. / Ma vue baisse. Je ne peux plus toucher ta joue. / Et j'imagine, courant d'air, l'incommensurable corridor / où tu t'enfuis. » (*OP*, p. 43)

Mise en lumière de l'invisible. Les simulacres vacillants

La lumière se présente telles des traces de l'existence de l'aimée. Elles apparaissent dans la faille que crée la vision : « dans la fissure, une aiguille de lumière » (*OP*, p. 112). Lorsqu'elle était vivante, elle était accompagnée par la lumière (et son destin funeste était une ombre sur cette vie / manifestation lumineuse) : « Tu entrais dans les chambres / en même temps que la lumière. » (*OP*, p. 126) La couleur associée à l'aimée est par ailleurs le bleu : « Je n'oublie pas ton odeur, une odeur bleue » (p. 13), « Du bleu sur les murs » (p. 17), « flamme bleue » (p. 52). La source lumineuse, sous forme de lueurs (fragments d'elle, éclats), s'avère donc la présence d'une absente : « tu es là : / vase ouvert sur le vide, volet fermé d'un visage. / J'interroge les sillages, / les halos » (*OP*, p. 120). Elle apparaît tel un halo, sorte de contour vide dont on ne peut plus déceler la substance, mais dont l'éclat persiste : « Parmi les lampes [...] Ton halo : l'ombre portée d'un vêtement » (p. 34). À ce titre, Jacques Fontanille conçoit l'éclat telle une « concentration de l'énergie, dont la destinée est de se réduire à un point; si la zone éclatante est une plage entière, elle sera organisée, en tant qu'éclat, autour d'un centre où l'éclat est maximal, entouré de bord où il décroît²⁹ ». L'éclat est, toujours selon Fontanille, un actant du « pli ». Le sujet dira d'ailleurs que l'aimée est « la lueur entre les plis de peau » (*OP*, p. 138).

Par ailleurs, la lampe est évoquée dans les textes telle une synecdoque de l'aimée. « Cette lampe à ton chevet avant que ton visage ne soit pillé »

29. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 30.

devient, après la mort, « Une lueur sous la porte » (*OP*, p. 111). La lampe se révèle, de surcroît, ce qui projette, *vectorise* la lumière de sa présence et à la fois ce qui permet d'écrire : « Un mot brûlé au globe de la lampe / parfois éclaire la page. » (*OP*, p. 66) En ce sens, l'écriture s'avère également ce qui vectorise l'émergence des lueurs d'elle. Ces lueurs sont toutefois constamment menacées de disparition : « *Et ton visage sous mon front comme une lampe vacillante n'en finit pas de s'éteindre comme une lampe vacillante sous mon front n'en finit pas de s'éteindre...* » (*OP*, p. 46). Cela renvoie par ailleurs à la modalité de l'éclat, car « le devenir de l'éclat n'est fait que d'apparitions ou de disparitions : apparition ou disparition dans l'espace d'une image fixe [...] ou dans le temps qui sépare et enchaîne des images ou des espaces multiples³⁰ ». Les isotopies liées à la description des textures lumineuses se regroupent en deux catégories : l'apparition et la disparition. L'apparition est le motif de ce qui donne à voir : « mouvements lents de ton âme : / son irisation » (*OP*, p. 89). Toutefois, ces deux isotopies fondamentales participent d'une interrelation signifiante : « Simulacre. / Tu es revenue de nuit, comme la pluie, cogner à la vitre. / Et puis tu es disparue. / Une fois de plus. » (*OP*, p. 59)

L'intensité lumineuse est évolutive, car il s'agit de lueurs vacillantes : « Je te veille, lampe de nuit, / [...] Ainsi, j'avance à l'aveugle / entre ce qui lui et vacille / dans la nuit des nécropoles. » (*OP*, p. 47) Les lueurs s'amenuisent à mesure que les souvenirs de l'endeuillé s'estompent. Les fragments de lumière semblent également filtrés par l'interface de l'espace tensif; ce mur de la chambre, écran noir que perce la vision du sujet jusqu'à percevoir (tenter de figurer) ce « lieu-moment » où elle a traversé vers la disparition :

Cette flamme bleue qui vacille dans la flamme, au bord du violet, juste au bord de l'ombre qui donne à la flamme son épaisseur, sa pulpe,

cette flamme pareille à la flamme et tremblante de ressemblance, pli orangé de l'oursin, cellule de sexe et d'éponge, langue de feu avalée dans la mobilité de l'air...

30. *Ibid.*

Je souffle sur elle pour la faire briller, noire, entre les larmes.
(*OP*, p. 52)

Ce simulacre (« pareille à ») demeure une « tremblante » ressemblance, rappelant au sujet que la noirceur réelle (de « noire », il souffle – symbole usuel de la voix poétique – sur elle pour la maintenir sur ce fragile seuil de visibilité) qui recouvre la morte ne permettrait pas de discréditation au sein du champ visuel. Cette apparition est au bord de l'ombre – l'espace tensif du disparaître – et, grâce à cet écran noir, on aperçoit la texture vacillante de la lumière. Le saut typographique entre la première et la seconde strophe, procédé récurrent au sein de cette poétique, instaure la dimension d'une pause, d'un suspens. Les silences ponctuent manifestement cette description sémiotique des textures lumineuses, insertion du continu à même le discontinu de la parole poétique.

La série d'apparitions que constituent les émergences lumineuses au sein des textes rythme l'espace-temps du sujet d'énonciation et s'organise autour d'un progressif effacement. La disparition constitue la preuve même de la perte (présence d'une absente) et instaure une sorte d'*effacement en acte* rappelant la réalité d'une mort en acte. Ce *mouvement vers* la disparition s'accompagne des motifs de l'effacement, du vacillement, de la fuite³¹ et de l'assombrissement. Les émergences lumineuses sont donc itératives quant aux apparitions et en constante modulation dégressive quant aux processus de disparition (et de deuil).

De fait, *l'espace tensif* est cet écran noir, horizon ouvert sur l'invisible. Le sujet se retire du temps et du réel pour créer un espace imaginaire ouvert sur la disparition en acte et les lieux de la mort. Les *valences* de cet espace tensif, concernant le versant objectal, relèvent d'organisations méréologiques : désorganisation du réel (perte de sens) par l'état passionnel de la douleur, fuite en soi étant aussi un vacillement entre exister (dans le

31. Notons que les objets évoqués dans les poèmes semblent toujours des synecdoques de la défunte. Ils sont dans un rapport d'inclusion une image d'elle : fragments d'apparition qui, comme les souvenirs d'elle, s'estompent. Il s'agit entre autres d'oiseaux ou d'insectes qui s'envolent ou s'éloignent (*OP*, p. 17, 59) et des odeurs qui se dissipent (*OP*, p. 22, 33, 35, 42, 45, 90).

réel) et disparaître (en soi pour résister à la réalité de la perte). La limite du là-bas est cette interface sur laquelle est remis en scène le moment de la mort (processus du disparaître, passage au continu) et où surgissent les souvenirs (entre autres sous forme de traces lumineuses) qui s'effacent progressivement, retournant à l'invisible et à l'oubli. Cet écran noir permet l'émergence des lueurs, discréditation texturant la nuit qui s'ouvre avec la mort pour horizon indépassable. Grâce à cette interface, le sujet peut (d'où il se situe / regarde / parle) percevoir les textures lumineuses qui persistent à horizon. Voilà en quoi il peut spéculer sur les caractéristiques de l'espace continu – et pourtant invisible – qu'est la mort. Puisqu'il y presse une forme de mouvement : « Là où tu es de passage / de l'autre côté du langage. » (*OP*, p. 90) Définie par le noir absolu (dont ne sont pas exclues de possibles textures), la nuit contient les morts (« nuit des nécropoles », la défunte est devenue « papillon de nuit » [*OP*, p. 47, 19]) qui peut-être s'y muent selon des modalités qui échappent au discontinu. Ce langage des yeux que permet le poème ouvrirait la nuit, permettrait au sujet de se figurer ce qui s'y trame : « La nuit s'ouvre : théâtre d'ombres » (p. 119), « j'imagine les limbes / où tu marches » (p. 133), « Erres-tu donc maintenant parmi toutes ces ombres / qui embrassent leurs ombres sur la bouche? » (p. 80). Il s'agirait d'un « lieu de transhumance. [...] S'y abolissent les frontières [...] / Tous les passants y sont aveugles. / Leurs pas s'enlissent dans l'ombre / et ne mènent nulle part » (*OP*, p. 99). Et peut-être y retrouve-t-on des jeux de forces sous forme de vibration : « Tu ne réponds plus en ta nuit / que de l'incessant silence des cigales. » (*OP*, p. 106) Les *valences*, concernant ce versant subjectal de l'espace tensif, relèvent ici d'organisations rythmiques. La lumière s'avère en effet fragmentée en une série d'apparitions qui rythment l'espace du sujet.

Structure d'horizon et spatio-temporalité. La lumière comme rythme du sujet

La poésie implique la mise en acte d'une subjectivité. Il serait à ce titre périlleux d'aborder le texte uniquement en terme d'horizon de paysage. La temporalité (référant au passé et à l'avenir du sujet) ajoute une autre dimension à la structure signifiante; un horizon supplémentaire s'articule

à l'organisation de l'espace : « l'ouverture de l'espace est pour l'homme indissociable de celle du temps; si son ici est relié à l'horizon du paysage, c'est que son présent s'ouvre à ses horizons de passé et d'avenir³² ». Selon Henri Meschonnic, l'œuvre est *forme-sens*³³. En dépassant le dualisme éculé du fond et de la forme, ce dernier conçoit plutôt le texte comme une architecture dont le point d'articulation est le sujet. Ce sujet est imbriqué dans sa parole, parole en tant qu'*articulation du dire et du vivre*. La forme du texte doit donc s'accorder aux modalités de ce sujet en acte. Ce vivre, sur le mode poétique, traduirait une pensée du continu³⁴ (la poésie révèle l'indicible et l'invisible) à même le discontinu (le poème est langage). En développant la dimension spatiotemporelle de l'œuvre, Meschonnic ajoute par la suite la notion d'*espace-sujet*³⁵, c'est-à-dire le sujet pris dans son historicité. Ce concept correspond à ce que Pierre Ouellet définit tel un champ d'expérience, imprimant une quête ou un conflit, des trajets et des structures de chemins³⁶. Pour rendre compte du fonctionnement de cet espace-sujet³⁷ régissant le texte, Meschonnic introduit la notion de rythme³⁸, « organisation d'une forme de vie, d'une force de vie, en forme de langage, si cette organisation devient du langage et une force du langage³⁹ ». Car, « c'est précisément du rythme qu'il s'agit, quand il s'agit d'un sujet dans son langage⁴⁰ ».

32. Michel Collot, *op. cit.*, p. 47.

33. Henri Meschonnic, *Pour la poésie I*, Paris, Gallimard, 1970, 178 p.

34. Ce qu'il nomme « le continu radicalement historique du corps et du langage », soit une parole en acte. Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 172.

35. *Ibid.*, p. 179.

36. Voir Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », *op. cit.*, p. 3-12.

37. C'est le problème de l'historicité du corps, si on peut dire, qui est posé par le rythme. C'est-à-dire de la socialité du corps. Et ainsi, celui des catégories avec lesquelles on pense la relation du subjectif à l'objectif, de l'individu au social, passant et repassant par le discours, mais aussi par la voix. Henri Meschonnic, *Les états de la poésie*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 89.

38. Voir aussi Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.

39. Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *op. cit.*, p. 171.

40. Henri Meschonnic, *Les états de la poésie*, *op. cit.*, p. 87.

Le rythme poétique, au sens prosodique, dépend d'une organisation de « moments » de langage et de « silences » (pauses, blancs, sauts typographiques, versification). L'espace visuel du sujet percevant, pour sa part, est rythmé par une organisation de pleins (moments visibles) et de vides (moments invisibles). L'agencement temporel de ces « moments » d'être (voir) et de disparaître (noirceur) structure le trajet du sujet, son historicité, et instaure un rythme au sein du vivre (ce champ d'expérience réunissant l'espace et le temps du sujet). Ces « rythmes des pleins et des vides⁴¹ » laissent apparaître « le mouvement du continu⁴² ». En effet, Meschonnic invite à une lecture qui dépasse la distinctivité comme moteur signifiant en intégrant dans la compréhension du poétique les vides dans la chaîne rythmique comme éléments constitutifs de l'historicité du sujet. L'imbrication discontinu / continu permettrait de donner une sorte de texture à ce dernier. La présence de « pleins » donne du relief, trace les contours des vides. Cette historicité du sujet se révèle non seulement son trajet (désir, quête, visée), mais aussi sa condition d'être qui parle l'indicible. Le sujet et sa parole sont donc tissés de ces vides et pleins. Les moments de silence formant un suspens de la parole permettent d'entrevoir l'invisible.

Or, le « rythme comme sujet, forme-sujet, et le sujet comme rythme peuvent dire et voir ce que le langage comme langue, mot, signe empêche de voir et de dire⁴³ ». Rappelons également que, selon Fontanille, la « configuration de la lumière, articulant un espace traversé par des énergies, va alors donner naissance à une sémiotique du visible⁴⁴ ». Dans le recueil, la chambre permet cette articulation du dire et du vivre (un vivre du deuil et un écriture du deuil) où s'inscrit un corps percevant (et donc, une sémiotique du visible). Véritable espace-sujet, la série d'apparitions lumineuses qui y résonne (il s'agit aussi d'une chambre d'échos) participe de l'historicité du sujet. Les vides et les pleins s'organisent dans l'espace et créent un tempo, tout comme les percées lumineuses structurent le champ

41. Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *op. cit.*, p. 173.

42. *Ibid.*.

43. *Ibid.*, p. 190.

44. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, *op. cit.*, p. 29.

perceptif du sujet en deuil. Ces modulations rythmiques organisent les « moments » d'émergence du sens, suite d'apparitions et de disparitions qui orientent le trajet existentiel du sujet. C'est que le rythme « est le faire à l'intérieur du dire, organisation de l'énonciation, plus encore que de l'énoncé⁴⁵ ». Il s'agit à cet égard d'un « rythme-sujet⁴⁶ » au sein duquel « la lumière devient du temps, le temps devient lumière⁴⁷ ».

Les apparitions / disparitions lumineuses rythment alors l'espace du deuil (aussi de l'écriture), c'est-à-dire l'espace de la subjectivité même. D'une certaine manière, le sujet est également cet écran, puisque ces lueurs sont des souvenirs créés *par lui et pour lui*. La lumière réfère donc à l'espace réel où l'aimée n'est qu'une absence. La lumière évoque les traces (présences par le souvenir) de cette mort (absence dans le réel). Voilà en quoi nous pouvons parler de *trace en acte* et d'*effacement en acte*. Considérant que le recueil propose un parcours, les apparitions lumineuses constituent des « moments » signifiants au sein de cette trame, de cette historicité. Ils s'avèrent alors tels des marques-moments lumineux dont l'intensité est décroissante, inscrivant un parcours singulier, une ponctuation de l'espace-temps et, donc, un rythme au sein de l'espace de la représentation. La poésie est une parole en acte créant un espace de représentation signifiant. Les apparitions lumineuses, en tant que marques-moments, démontrent le caractère tridimensionnel de cette poétique, inscrivant au sein d'une énonciation performative une valeur de temporalité et d'espace. L'historicité de ce deuil présente une progression qui oblige le sujet à remonter lentement vers le réel⁴⁸, là où le vivre est en marche, où la temporalité est effective. Ce réel où le

45. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, *op. cit.*, p. 137.

46. Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *op. cit.*, p. 177.

47. *Ibid.*, p. 190.

48. Le motif de la *fuite en avant* (elle fuit en avant, il la poursuit) est aussi un indicateur de ce parcours. De « Je suis à la trace ton passage » (*OP*, p. 119) il dira, vers la fin du processus, « Je te cherche encore [...] / Ta marche comme une courbe de lagunes. / [...] Je ne vais plus à ta rencontre. / Un seul souffle sur ton ombre décline : / et tu disparais encore. » (*OP*, p. 122) Il accepte finalement cette distance : « Désormais dans les nuages / je marche toujours derrière toi » (*OP*, p. 129). Voir aussi l'isotopie de la marche ou du déplacement en avant (*OP*, p. 20, 40, 47, 65, 66, 129).

temps qui file menace par l'oubli et mène inévitablement à la mort est une sorte d'éblouissement : « Ce temps dure / jusqu'à la fin des temps / tandis que tu t'éteins. / Et la chambre / éblouit. » (*OP*, p. 126) La mort, dans le réel, est éblouissement, et refuse la distinctivité. Les lueurs sur cet écran intérieur portent en leur définition même le « sème », la marque de cette mort. Le rythme des apparitions / disparitions, alors que l'intensité de la lumière s'estompera et que les souvenirs s'effaceront, s'apparente à une sorte de spirale ramenant progressivement le sujet au réel : « Se déployant spirales hors du cadran solaire. / [...] les mouvements de ton âme : / son irisation violette. » (*OP*, p. 89) Vers la fin du recueil, il accepte cette mort et réintègre le réel en faisant coïncider l'aimée avec la nature (terre, matière⁴⁹) et, finalement, l'horizon du réel (l'azur bleu⁵⁰). Le schéma B explicite cela :

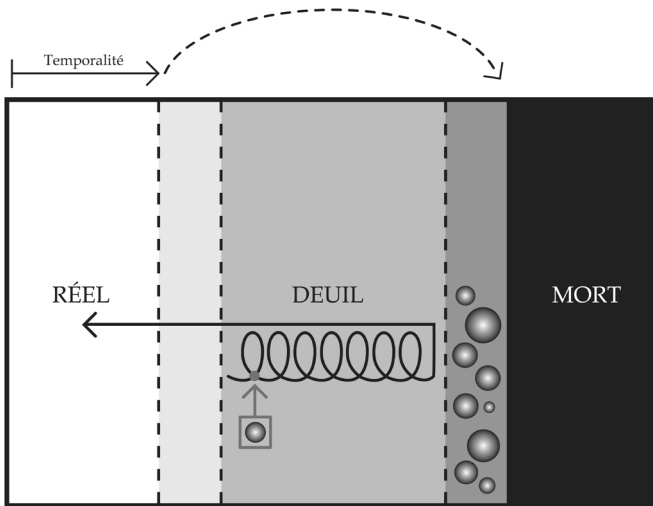


Schéma B. La lumière comme rythme du sujet

49. « Tu es la terre et l'eau / et la lueur entre les plis de peau / et la levure dans le vent / du premier jour du monde / Tu es toute matière / pétrie infiniment / comme une motte malléable. » (*OP*, p. 138)

50. « La terre [...]. La lueur bleue du couchant sur le fleuve. La belle étoile » (*OP*, p. 140) rappellent aussi « ton odeur bleu / de pivoine et de sel de mer » du poème liminaire (*OP*, p. 11).

En guise d'élan vers le concept de négativité dynamique

Selon Michel Collot, l'expérience poétique moderne du paysage tend vers un fond insondable : « ce qui l'attire dans l'horizon, ce n'est pas ce qu'il met en vue, c'est qu'il ouvre l'espace à perte de vue sur l'invisible⁵¹ ». En intégrant cet horizon de négativité dans l'organisation du champ perceptif, le sujet se révélerait non pas inquiet, mais plutôt sur le mode de la négativité comme principe d'identité, « non plus comme une pleine positivité opposée au néant, mais comme intégrant sa propre négation⁵² ». Si un horizon spatial est possible dans le texte (révélé par le balayage visuel que le sujet opère dans ce champ), il sera possible de situer le lieu du sujet : où il se situe et d'où il énonce. Il y aurait en effet une sorte de parallélisme de structure entre cet espace métaphorique étant le centre de la perception (le point de vue du sujet) et le lieu d'énonciation construisant cette subjectivité singulière. Sur le plan de la représentation et sur le plan de l'énonciation se manifesterait donc un *espace de l'envers* à partir duquel s'articule toute cette parole poétique. Le sujet ne se positionne pas dans le continu, mais bien dans une posture de retrait face au monde. Cette posture lui permet de voir *dans et par* l'envers, soit autrement, et d'appréhender (d'apercevoir) l'invisible et l'indicible. La négativité, d'après Ralph Heyndels, met « en cause l'idéologie (l'artifice) du principe d'identité (les choses sont comme elles sont)⁵³ ». Toutefois, elle ne représente pas l'opposition radicale et irréductible à une certaine forme de positivité (ce qui *est*, l'ordre absolu, la vérité unique, la maîtrise), car on la définira ici en tant que tension, *élan vers*; non pas paradoxe, mais bien discordance. À cet égard, Julia Kristeva, lors de sa relecture d'Hegel, parle d'une négativité qui vient perturber l'ordre d'un système théorique logique. Ce facteur de perturbation instaure néanmoins une mobilité au sein de la signification : « mouvance ineffable », lieu de la médiatisation, il

51. Michel Collot, *op. cit.*, p. 27-28.

52. *Ibid.*, p. 33.

53. Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, p. 11.

s'agit de « *l'enchaîné* au sens chorégraphique du terme⁵⁴ ». La négativité se fait alors passage, mouvement d'un *devenir* et implique « un sujet en tant que procès – unité impossible⁵⁵ ». Ainsi, la négativité s'oppose-t-elle à la conception d'un sujet unaire, identique à lui-même, sujet qui arrive conséquemment « à remodeler le *dispositif signifiant* historiquement accepté, en proposant la représentation d'un autre rapport aux objets naturels, aux appareils sociaux et aux corps propres⁵⁶ ». Négativité en tant que refus d'un ordre arrêté, homogène, et qui assure, en quelque sorte, la transitivité du sujet. À ce titre, cet exercice de sémiotique tensive a permis de repenser la posture poétique en effectuant un heureux rapprochement en le *voir* et le *dire* du sujet, lieu même d'articulation d'une véritable parole de l'indicible en acte.

54. Julia Kristeva, « La négativité : Le rejet », *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréatmont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 101-105.

55. *Ibid.*, p. 109.

56. *Ibid.*, p. 116.