

Université de Montréal

« Les mille tableaux du réel » : analyse de la perception dans *La terre est ici* d'Élise
Turcotte

par
Ariane Audet

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Avril 2010
© Ariane Audet, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**« Les mille tableaux du réel » : analyse de la perception dans *La terre est ici* d'Élise
Turcotte**

présenté par

Ariane Audet

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Martine-Emmanuelle Lapointe
président-rapporteur

Élisabeth Nardout-Lafarge
directrice de recherche

Pierre Nepveu
membre du jury

Résumé

Ce mémoire porte sur le recueil de poèmes *La terre est ici* d'Élise Turcotte. Il s'attache à analyser les modalités par lesquelles le foyer de perception des sujets poétiques engendre un déplacement de la notion de « paysage » dans l'œuvre de Turcotte.

Le premier chapitre étudie l'énonciation afin de retracer comment les subjectivités de *La terre est ici* investissent le langage et construisent le réel qui les entoure pour en donner une perception singulière. Le second chapitre analyse la création de cet espace visuel unique qui se déploie autour de la notion de « détail », tandis que le troisième et dernier chapitre s'intéresse à la remise en cause du statisme de la vision engendrant un « art de faire » qui tend plutôt vers la mise en scène et le mouvement. L'étude de cette scène comme convocation des sujets dans le langage permet de développer la conception de l'espace comme lieu pratiqué, où les multiples perceptions des sujets composent un « paysage » à la fois visuel, tout en donnant lieu à une possibilité d'action.

Mots-clés : poésie ; poésie québécoise ; Élise Turcotte ; *La terre est ici* ; perception ; paysage

Abstract

This M.A. thesis concerns the collection of poems *La terre est ici* of the poet Élise Turcotte. It studies the modalities by which the perception of the poetic subjects displaces the notion of « landscape » in the work of Turcotte.

The first chapter, in studying enunciation, tries to understand how the subjectivities of *La terre est ici* invest the language and build the reality that surrounds them to create a singular perception. The second chapter analyzes the creation of this unique visual space which deploys itself around the notion of « detail », whereas the third and last chapter questions the vision engendering an « art de faire » which aims towards direction and movement. The study of this stage as a way to convoke the subjects in the language introduces the idea of the space as a practised place. Thus, the multiple perceptions of the subjects compose a « landscape », understood in a visual sense and as possibility of action.

Key words : poetry ; quebec poetry ; Élise Turcotte ; *La terre est ici*, perception, landscape

Table des matières

Page titre	i
Identification du jury	ii
Résumé en français et mots-clés	iii
Résumé en anglais et mots-clés	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre I : Postures d'énonciation	9
« L'être témoin » ou la contestation de la phénoménologie.....	10
Confrontation à l'autre.....	12
Être sur la terre ou la force de l'« ici ».....	18
Des sujets divisés <i>par</i> et <i>dans</i> le regard.....	28
Chapitre II : Regard, perception et spatialisation	32
Qu'est ce que regarder ?.....	33
Types de regards et perceptions.....	42
Une vision rapprochée du monde : le poème et l'infiniment petit.....	46
Du détail en littérature.....	51
Scène.....	60
Chapitre III : De la figuration à la scène	66
Une question de figuration.....	67
Paysage.....	82
Du « voir » au « faire ».....	90
Du récit au récitatif.....	96
Conclusion	104
Bibliographie critique	113

Remerciements

Merci d'abord et surtout à Élisabeth : pour ta précieuse aide, ta tendre rigueur et ta surnaturelle perfection. Mon admiration et ma reconnaissance vont bien au-delà de ces pages.

Merci à Pierre : pour le regard toujours (trop) juste devant lequel je ne peux que m'incliner... et pour m'avoir fait don, il y a quelques années, de toute la poésie du monde.

Merci à Sylvain : pour ton acerbe lucidité et la précision de tes lancées. J'apprends grâce à toi que les livres et les gens ont d'autre destin que celui d'être bêtement encensé.

Merci à vous, qui m'aurez permis de m'incruster dans vos vies et de participer à vos travaux :

Karim : pour m'avoir donné ma toute première chance dans les cryptes insondables de la recherche ;

Pierre : pour mes premières épreuves, d'archives, de manuscrits et de poésie ;

Ginette : pour le doux gouffre de la possibilité de l'impossible dans lequel tu m'as fait tomber. Je refuse maintenant d'en sortir ;

Patrick : pour ton dévouement passionné et ta douceur (presque) cachée qui ont fait de mon passage crilcquien bien plus qu'un travail de documentaliste à saveur de littérature québécoise.

Finalement, merci à Xavier. Pour m'avoir appris à aller vers le silence et le doute dans un éclat de rire. Merci d'avoir encore la générosité de m'y accompagner.

L'image, sortant, l'atteignait

*Tombée là, comme un instrument
de mesure*

Il était devenu impossible de dire

Un nuage.

Jacques Roubaud.

Quelque chose noir

Introduction

Paru en 1989, *La terre est ici*¹ d'Élise Turcotte s'inscrit dans ce que Pierre Nepveu a appelé « la nouvelle subjectivité ». Au tournant des années quatre-vingt, cette dernière se caractérise par un déplacement de la visée poétique par rapport aux « ambitions » de la génération de poètes qui la précédait : « [...] les poètes militants et avant-gardistes des années 1970 se trouvent marginalisés, et plusieurs d'entre eux délaissent un certain formalisme au profit d'une écriture plus personnelle, plus soucieuse de lisibilité et souvent qualifiée d'intimiste². » De cette poésie intimiste se dégagent plusieurs traits caractéristiques, notamment l'importance qu'occupe la « quotidienneté » dans les œuvres, une expérience qui s'énonce particulièrement par la mise en valeur d'un corps et d'une mémoire propres à une subjectivité. De façon similaire, les objets familiers « comme autant de traces d'une histoire mille fois racontés à soi-même³ » s'ajoutent à cette mise en oeuvre de l'existence quotidienne dans les textes, et présentent les sujets comme inquiets de l'avenir, la plupart du temps représentés par un *je* fragile et précaire. Ce passage du formalisme à l'intimisme n'est évidemment pas sans effet stylistique dans les recueils, effet qui perdure encore dans les œuvres contemporaines. Formellement, on passe du « grand lyrisme mironnien [aux] murmures d'un Jacques Brault⁴ » et les distinctions génériques entre prose et poésie s'estompent peu à peu. Bien que ce glissement des genres ne soit pas généralisable à toute la poésie de l'époque, il est bien visible chez Élise Turcotte, qui reprend tant thématiquement que stylistiquement plusieurs éléments de sa poésie pour les faire résonner à l'intérieur de ses romans. Toujours dans un projet minimaliste, la poésie des années quatre-vingt perpétue

¹ TURCOTTE, Élise, *La terre est ici*, Montréal, Le Noroît, 1989, désormais indiqué dans le texte entre parenthèses par les lettres *TI* suivies du numéro de la page.

² BIRON, Michel, DUMONT François et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Chapitre 10 : la poésie et la fiction intimistes », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 604.

³ *Ibid.*, p. 610.

⁴ *Ibid.*, p. 604.

une entreprise de désacralisation de la poésie qui a eu lieu au cours de la période précédente (1965-1980), notamment à travers les entreprises poétiques de *La Barre du Jour* et des *Herbes Rouges*. Plus justement, la poésie de l'intime hérite de cette désacralisation et la reconvertit au-delà des pratiques transgressives et formalistes qui avaient caractérisées cette génération de poètes, pour ainsi donner lieu à une certaine « égalité des voix⁵ » pour reprendre les termes d'André Brochu. Les poètes se tournent vers une « puissance d'interrogation » qui remet en cause les certitudes à partir de leur propre expérience de la réalité. À ce sujet, le terme même d'expérience me paraît extrêmement révélateur de cette importance d'éprouver le réel en le considérant, d'une part, comme un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir ou des aptitudes à *habiter* le monde par des situations « vécues ». D'autre part, il s'agit aussi de voir comment ces mêmes situations expérimentées résistent à l'étude et à ce *savoir* qui pourraient mener à une connaissance globale des choses.

La notion d'intimisme met bien en lumière ce double mouvement qui apparaît d'abord paradoxal : « Poésie du corps, de la sensation vive et du rythme, poésie également du lieu, riche d'images subtiles et lumineuses qui forment de petits tableaux harmonieux, minutieusement découpés, poésie enfin de l'amour qui en est le thème central⁶. » Ces mots de *l'Histoire de la littérature québécoise* à propos de la poésie de Marie Uguay pourraient tout autant s'appliquer à la poésie de Turcotte puisque, dans les deux cas, la captation du réel se fait non seulement dans le désir de sa mise en scène par la poésie, mais aussi dans une volonté d'adhérer physiquement à une réalité construite à même le langage poétique. Surtout, cette adhésion au monde par les poètes suppose une certaine éthique par rapport à

⁵ BROCHU, André, « Avant-propos », *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 12.

⁶ BIRON, Michel, DUMONT François et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *op. cit.*, p. 606.

son habitation, qui ne se joue pas dans le cliché réducteur d'un « repli sur soi », largement associé à une poésie dite de *l'intime*. C'est en ce sens que Nicoletta Dolce voit la distinction entre *intime* et *intimisme*. Le retour au *je* lyrique et à la subjectivité qui s'effectue aux environs des années quatre-vingt s'inscrit dans une double voie que l'auteure définit ainsi : « d'un côté [...] s'ouvrir vers une dimension et des préoccupations mondiales et, de l'autre, plonger dans une micro-histoire alimentée par la mémoire et la quotidienneté⁷. » Un tel phénomène se traduit dans l'œuvre turcottienne par une volonté de donner à voir et à entendre le bruissement du monde et de l'Histoire, dans une conscience aux prises avec sa difficulté à les habiter. Si la subjectivité de *La terre est ici* s'inscrit à même un discours *sur* et *dans* le monde qu'elle habite, il faut tenter de voir comment le procès de la communication se construit à l'intérieur du recueil.

À l'aune de deux théories, celle de l'énonciation et de la phénoménologie de la perception telle que l'a développée Merleau-Ponty, on peut déjà souligner que si tout locuteur est pris dans un discours qui distingue le niveau sémantique du langage du niveau sémiotique, « tout acte de langage est [donc] un acte d'énonciation » qui implique un locuteur, un contexte, un sujet et un référent⁸. Benveniste ajoute à ce sujet que l'énonciation est un « acte individuel d'appropriation de la langue⁹ » qui est la manifestation de ce même locuteur – et non du sujet ou d'un individu particulier – comme une *fonction* dans le discours. Le *je* chez Turcotte – et parfois le *nous* – suppose évidemment qu'il y ait un destinataire et un destinataire, et que ces derniers laissent des traces dans l'énoncé tout en tenant nécessairement compte du lieu et du temps. Le chapitre I sera ainsi consacré à

⁷ DOLCE, Nicoletta, *La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Montréal, Université de Montréal, Thèse de doctorat, 2006, p. 7.

⁸ BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 261.

⁹ *Idem.*, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 82.

l'analyse de l'énonciation comme mise en fonction particulière de la langue, qui demande à ce que l'on réponde à quelques questions : à qui, par qui et pour qui produit-on du discours ? De la même façon, les déictiques personnels, temporels et spatiaux doivent être pris en compte pour retracer comment la subjectivité de *La terre est ici* construit le réel qui l'entoure afin d'en donner une perception singulière.

De cette vision particulière du réel découlent des phénomènes de perception et de spatialisation. Comment, dans *La terre est ici*, le visible est-il organisé ? Le second chapitre s'attache à la création de cet espace visuel composé par différents procédés, qu'il s'agisse de la répétition ou de la synesthésie. À partir de trois types de regards qui s'ancrent à même la rupture et l'expérience de la perte – regards objectif, imaginé et rêvé – et en m'appuyant sur les théories de l'histoire de l'art sur le détail en peinture, je soutiens la thèse que la tentative de représentation du réel à même cette faille remet en cause la poésie dite du paysage qui « apparaît » dans les années 1980 au Québec. Si cette dernière est considérée comme descriptive, l'expérience de la perte donne lieu à un phénomène d'évidement du sens et de rupture des cadres d'énonciation qui brise la possible totalisation et sémantisation du réel, des objets et, finalement du paysage. Devant l'impossibilité de construire une histoire totale, les sujets se tournent vers le *très petit* – le détail – afin d'en rendre compte, comme je le suppose, de façon aporétique.

La notion d'aporie¹⁰ est ici centrale. Au sens littéral et étymologique – *aporia* –, la philosophie antique lui donne la définition d'impasse ; l'aporie est ce qui est sans issue, qui

¹⁰ Le développement qui suit doit beaucoup à l'article de Rodolphe Gasché, « L'expérience aporétique aux origines de la pensée » paru dans la revue *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2001, p. 103-121, dont je me suis largement inspirée pour l'explication historique et philosophique de l'aporie.

met un être dans l'embarras, dans la mesure où il se trouve en présence de deux arguments également valides, mais qui s'excluent mutuellement. Le dictionnaire *Liddell et Scott* lui adjoint le terme d'*aporos*, c'est-à-dire privé de passage, dépourvu d'entrée et de sortie, terme qui s'applique d'abord à des lieux difficiles, voire impossibles à franchir. Devant l'*aporos*, on doit découvrir un *poros*, un chemin indéterminé, mais en constante redéfinition. Cela dit, si pour beaucoup de philosophes l'aporie est considérée comme une contradiction insurmontable de la raison, une faiblesse de la pensée, voir l'échec philosophique par excellence, il n'en a pas toujours été ainsi. Chez Platon, Aristote et les Sceptiques par exemple, l'aporie n'est pas envisagée comme une situation d'embarras, mais plutôt comme le point de départ heuristique de la philosophie elle-même. Chez Platon surtout, l'aporie est la situation dans laquelle l'ignorant devient conscient de sa situation d'ignorance, pour ainsi se placer sur le chemin de la vérité. Toutefois, si historiquement l'aporie ne semble pas poser de problème en soi, il n'en demeure pas moins que, puisqu'elle n'est ni un argument ni un raisonnement, mais bien une situation à dépasser, elle est confrontée – en philosophie du moins – à une sauvage volonté de résolution où le « style aporétique » vise surtout à faire converger la recherche et la compréhension d'une question vers un constat d'échec¹¹. Quoiqu'il en soit, l'aporie reste et demeure une situation fondamentale et singulière de l'être humain dans son rapport au monde. Pour Heidegger, elle va même jusqu'à être un moment constitutif de cette relation, puisqu'elle déclenche une *volonté* – sans être une action –, et il est nécessaire de souligner que

[c]'est seulement en s'exposant aux apories d'une façon qui rend possible un moyen de les surmonter que la pensée acquiert l'indépendance et la souveraineté qu'aucun tour sophiste ne pourra mettre au défi. Mais cela revient-il à affirmer que la manière dont la pensée philosophique réussit à traiter l'aporie conduit à la réduire au statut d'un point de transition, si important soit-il ? Est-ce que l'aporétique se laisse réduire à n'être rien d'autre que la condition

¹¹ À lier ici avec la « structure de l'échec » telle que définie par Paul Ricœur (*Être, essence et substance chez Platon et Aristote*)

d'une différence philosophique ? Si, en effet, aucune pensée ne trouve sa propre identité hors de l'expérience aporétique, cela n'implique-t-il pas que la condition de possibilité de la pensée pointe aussi en direction des limites de la pensée ? En d'autres termes, si l'aporie est si étroitement liée à la pensée, cela ne suggère-t-il pas que la pensée est une *chose* beaucoup plus complexe que ce que la tradition philosophique a voulu nous faire croire ?¹²

Pour penser cette « *chose* » plus complexe, l'auteur de l'article rappelle les travaux de Jacques Derrida, notamment son ouvrage justement intitulé *Apories*. Mis au pluriel, le terme résiste devant la solution à trouver « à tout prix ». Le philosophe retourne donc l'aporie en concept opérationnel constitutif de la pensée, plutôt qu'en simple point de transition :

Pour lui, l'aporie est intimement liée à la possibilité de la pensée et à ses opérations de distinction, de délimitation et de démarcation. Mais comme on peut déjà le saisir dans ce passage, il y a aussi des différences significatives entre le jugement porté par Derrida sur l'aporie et celui de la tradition classique. Pour n'en nommer qu'une, l'aporie chez Derrida n'est pas seulement heuristique, un état de transition temporaire qu'il faudrait surmonter. Bien plus que chez Platon ou Aristote, l'aporie est liée chez lui aux fonctions de différenciation, de conceptualisation et de hiérarchisation qui sont essentielles à la pensée philosophique. Loin d'être considérée du point de vue de sa solution, l'impraticabilité de l'aporie, qui est essentielle à son concept, est prise au sérieux. Une aporie n'est réellement une aporie que si elle est vraiment *amechanon*. La conséquence en est que l'aporie ne peut être remise à l'arrière-scène, une fois qu'elle a rendu possible la pensée rigoureuse et consistante. Au lieu d'être une phase transitoire vers la pensée, elle devient chez Derrida le « *medium* » même de la pensée¹³.

Derrida aura donc philosophé sur l'aporie en termes de résistance. Résistance de la structure qu'elle suppose, des limites et des frontières qu'elle établit, je penserai l'expérience de l'aporie par les subjectivités poétiques de *La terre est ici* en ces mêmes termes. Comme possibilité de création à même l'écart et la disparition, plutôt que comme finalité. Comme remise en cause des frontières de la notion de « paysage » *à partir* de la frontière et non en la rejetant pour tenter de la transcender comme le ferait, par exemple, la dialectique.

À l'aporie j'adjoindrai la question du « détail », élaboré dans le chapitre deux, qui reste intimement lié à la figuration et à la mise en représentation de sujets et du monde

¹² GASCHÉ, Rodolphe, *loc. cit.*, p. 116.

¹³ *Ibid.*, p. 118.

qu'ils habitent. Cette représentation se voit soumise à la même remise en cause dans la troisième et dernière section du mémoire. Il s'agit de faire le lien entre le statisme des « tableaux-poèmes » par l'analyse de la scène d'écriture : la figuration ainsi suspendue au profit du geste d'écrire, la perception du paysage deviendrait une médiation vers la possibilité du mouvement. Cette hypothèse est mise à l'épreuve là où la scène s'incarne comme un principe de convocation des sujets dans le langage (Paré), mais aussi comme espace où la réalité se construit dans la multiplicité des points de vue et par l'accumulation des cadres d'énonciation. Par le caractère fantomatique du présent qui ne se compose plus d'oppositions binaires entre le « voir » et le « faire », le recueil, puisqu'il est pensé en termes aporétiques, devient un lieu pratiqué et praticable – et non plus statique –, où les perceptions composent à la fois tableaux et mouvements.

Chapitre I
Postures d'énonciation

« L'être témoin » ou la contestation de la phénoménologie

Parce qu'elle remet en cause l'événement phénoménologique par la perception, la subjectivité de *La terre est ici* ne s'applique plus à « saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant¹⁴ »:

Qu'est-ce que la phénoménologie ? [...] c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'Essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité ». C'est une philosophie transcendante qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. C'est l'ambition d'une philosophie qui soit une « science exacte », mais c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ». C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est [...]¹⁵

Il y a dans cette citation un double mouvement qu'il est intéressant de confronter à *La terre est ici* puisque le recueil remet en question le grand événement phénoménologique comme « science exacte », tout en proposant un autre type d'expérience avec le monde qui s'incarne dans le langage pour littéralement *faire événement*.

Je suis un personnage : je tombe par terre dans la cuisine. Étendue sur le plancher, je reste là tout l'après-midi.

Personne ne m'a vue mourir. Pourtant, je suis certaine d'avoir été aimée. Je suis si contente.

Il ne fait plus froid, mon bracelet me regarde, le soleil me demande. Je suis là. (TI, 9)

On retrouve dans ce poème – qui est aussi le poème d'ouverture de *La terre est ici* –, l'extrême fragilité dont il a été question plus haut, celle d'une « subjectivité qui tombe par terre dans la cuisine. » Précarité de l'être, où l'on peut aussi voir une dislocation certaine de l'énonciatrice à partir d'une auto-représentation qui passe par un « personnage » et lie le *je*

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, « Avant-Propos », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. XVI.

¹⁵ *Ibid.*, p. I.

poétique à la question de l'artifice et de l'imposture : le personnage de théâtre. À partir de ce constat, répondre aux questions « qui parle » et de « quoi parle-t-on » à l'intérieur du procès de la communication pose évidemment problème. Dans la mesure où « l'être là » – « Je suis là » – renvoie à un locuteur divisé et de toute évidence brisé, qui remet en cause la simple possibilité de la prise de parole, on ne s'étonne pas de lire, dans le deuxième poème du recueil : « Alors, c'est moi, un globe dans la main, tout près de la véranda et des ciels. Tout près du présent. » (*TI*, 10) Pourquoi « alors », sinon pour énoncer soit une affirmation forte de sa présence et de son identité dans l'espace – « c'est moi », en apposition dans le vers – ou, plus vraisemblablement, une hésitation par rapport à celle-ci, qui passe notamment par le syntagme « près du présent ».

L'usage des déictiques spatiaux ou temporels illustre habituellement une marque claire – ou qui se veut telle – du locuteur dans l'espace, le temps et la position du corps dans une situation de parole. Dans ce cas-ci, le déictique temporel – le « près du présent » – pose d'emblée le temps d'énonciation comme incertain, abstrait et marquant la distance. Être « près » de quelque chose, dans l'inadéquation que cela suppose, c'est être dans l'écart, c'est regarder et énoncer le réel dans *l'intervalle*, ce qui fait également signe vers une posture d'énonciation que Pierre Nepveu a définie comme l'« être témoin. »

Cet espace intime infiniment ouvert est le lieu d'une subjectivité fragile et rêveuse, qui cherche sa vérité dans la précision insensée des images, dans un enchantement tranquille qui est sa manière personnelle d'habiter le monde.

[...]

Être témoin, que ce soit d'une horreur lointaine ou d'un petit voisin mal aimé [...]. Faire en sorte que le dehors, le lointain, l'étranger deviennent miens, non pas au sens d'une connaissance ou d'une action, mais au sens d'un témoignage, d'un « être là »¹⁶.

¹⁶ NEPVEU, Pierre, « Les choses vivantes d'Élise Turcotte », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, p. 212-215.

Cette « précision insensée des images », on la retrouve dans le premier poème cité, par le « bracelet qui [la] regarde » (II, 9) ou encore, un peu plus loin dans le recueil, par la nécessité de ne « reculer devant rien : devant aucune forme insensée de canyons, aucune gorge où tombent les pluies de marbre, les planètes, la couleur. » (II, 47) Si dans ce passage la subjectivité incarne bien la précarité de l'être qui cherche « sa vérité dans un enchantement tranquille », cette recherche peut aussi se comprendre comme un « investissement ». Présentée comme plus « consciente », l'énonciatrice peut également témoigner dans un « être là » qui, même s'il se pose dans un lieu abstrait, permet à la subjectivité de s'incarner dans la parole ; une perspective qui, bien qu'elle soit, dans l'extrait cité, tirée du roman *Le bruit des choses vivantes*, peut tout à fait être appliquée à *La terre est ici*.

C'est donc dire que l'énonciation se construit d'abord par un sujet qui se désigne comme « réceptacle », faisant de son être un creuset au centre duquel le réel converge et d'où elle *perçoit* les choses. Puis, dans un deuxième temps, la prise de parole s'effectue par une subjectivité témoin qui, malgré une temporalité et un espace fuyants, tente de saisir ce réel à partir d'une perspective plus active.

Confrontation à l'autre

Dans sa tentative de saisir le monde qui l'entoure, la subjectivité de *La terre est ici* en passe par une nécessaire confrontation à l'autre. J'appelle « confrontation » le rapport du *je* avec un *tu* et un *nous* puisque le terme me permet de bien illustrer le mouvement de va-et-vient entre l'activité du regard qui construit le réel et le retrait de celui-ci, se trouvant toujours mis en échec devant la masse de choses à percevoir et la tentative de les nommer. Confronter l'autre, c'est donc se positionner dans une volontaire *présence* à l'autre, et ce, afin

de mettre à jour les évidentes contradictions de leur vision respective du réel. Mais « confronter », c'est aussi faire face à quelque chose, s'introduire dans le monde pour y remarquer l'étrangeté et tenter de la retransmettre par le langage. C'est donc dire qu'« être témoin », c'est aussi faire appel à une deuxième subjectivité dans le processus d'énonciation et de définition du réel ; c'est participer « ensemble » à cet « être là » : « Tu décris ce que tu vois au fond des étoiles. / Les pensées sont assez fortes pour ce que nous ne sommes pas. » (TI, 23) Le réinvestissement du monde se traduit ici par la prise de parole du *tu* qui dépasse le poème lui-même. Le lecteur ne saura pas comment cet autre aura décrit le « fond des étoiles » et au fond, cela importe peu. Seule importe la conséquence de cette prise de parole : que les « pensées » soient assez « fortes », et que la confrontation entre le *je* et le *tu* permette le glissement de deux individualités vers un *nous* d'énonciation plus fort :

Même si l'instance narrative de *Navires de guerre* ou de *La terre est ici*, par exemple, évoque souvent son statut d'étrangeté par rapport au monde, la poésie reste à ses yeux le résultat de stratégies de rassemblements, de rapprochements et de médiations au-delà desquelles un « nous » cohésif peut émerger¹⁷.

Ce *nous* cohésif permet entre autres choses de poser deux questions qui demeurent essentielles dans le recueil, et qui sont celles du « comment dire » ou du « comment parler », inhérentes à celle du « comment vivre » dans le monde :

Recommençons à parler, à ne reculer devant rien : devant aucune forme insensée de canyons, aucune gorge où tombent les pluies de marbre, les planètes, la couleur. Imaginons l'Histoire. Une barrière immobile avec le bout du monde qui articule. Un monument à la disparition. La tête renversée dans la lumière, tout se défait avec le son des castagnettes au bord de la route. Nous tenons l'esprit de la chute entre nos bras : les meubles, les couvertures, les souvenirs qui saignent un peu, par là. Face à la pluie, dans cette absence formidable, nous revoyons en secret notre vocabulaire. (TI, 47)

¹⁷ PARÉ, François, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 37.

Le poème débute par un verbe conjugué à la première personne du pluriel, le « nous », et se présente sous la forme d'un impératif : « Re commençons à parler. » On le voit, le poème indique le réinvestissement d'une parole qui se veut performative pour recréer le langage et le réinvestir d'un nouveau vocabulaire reconstruit par une communauté. Chez Turcotte, la communauté est très souvent familiale et amoureuse, et l'on peut évidemment la différencier du *nous* du pays cher aux poètes des années soixante-dix. Cependant, la référence à l'Histoire implique une communauté encore plus vaste que le noyau familial ou amoureux, relevant peut-être d'un *nous* ontologique qui apparaît à plusieurs endroits dans le recueil. Il est inscrit ici par l'impératif au *nous* : « Imaginons l'Histoire encore. » (TI, 57) syntagme simple, accentué par un adverbe de répétition comme un ordre qui engage à imaginer de nouveau, à réinventer, à partir de cette communauté, une « Histoire » depuis longtemps *démonumentalisée*.

En ce sens, cet engagement se fait *malgré tout* : « Face à la pluie, dans cette absence formidable, nous revoyons en secret notre vocabulaire. » (TI, 47) Cette absence, réitérée partout dans le recueil, révèle, dans ce vers-ci, deux choses : d'un côté, l'investissement d'une communauté « cohésive » dans le réel qui tend vers l'humanité. De l'autre, il s'y effectue une resémantisation et une recodification du langage à même l'écart, la dislocation des sujets aux prises avec l'impossibilité de pouvoir « dire » totalement. « Ce n'est pas ça » (TI, 35) : cette courte affirmation métalinguistique montre bien toute l'ambivalence du mouvement d'énonciation de *La terre est ici*. Voir le monde ne prétend donc pas nécessairement à pouvoir le nommer, et tous les modes énonciateurs actualisés dans les poèmes l'illustrent : « Imaginons l'Histoire encore. Pour nous, les yeux fermés ressemblent à un désert de pierres [...] La beauté seule, et encore, celle qui dit "savoir ne pas savoir".

Derrière nous, le temps pousse, l'horreur se tient là, avec une place vide à côté. » (TI, 57) Ce *nous* turcottien peut ainsi être rattaché au *nous* plus général présent dans la poésie des années quatre-vingt qui, comme l'écrit Pierre Nepveu dans *L'Écologie du réel*, s'inscrit dans « l'après » :

[après] ces récitatifs du dépaysement, du vide ou du désastre, le « nous » ne cesse de se dire et ce « nous » égaré, en manque de réalité [...] Le « nous » des années quatre-vingt vient bien sûr après : après une entreprise (certes en partie réussie) de repayement de la culture québécoise ; mais aussi après cette prise de conscience [...] du caractère cyclique, insensé et fugitif de toute fondation, de toute présence ou identité à soi¹⁸.

Devant cette impuissance répétée, les subjectivités doivent donc tenter d'inscrire le réel à partir de deux postures d'énonciation. La première, je l'ai dit, resémantise le réel par l'affirmation d'une « communauté imaginaire¹⁹ » tandis que l'autre en rend compte à partir d'une expérience essentielle dans l'expression de « l'être là », qui est celle de la séparation et de la perte : « [...] tout se défait avec le son des castagnettes au bord de la route. Nous tenons l'esprit de la chute entre nos bras [...] » (TI, 47) La chute, la perte ou la séparation, le « monument à la disparition », que ce soit celui de l'amant ou de la mort fantasmée des enfants, traversent l'entièreté du recueil. Cette expérience, Daniel Laforest la relie à la place prépondérante qu'occupe la « peur » dans la poésie de Turcotte :

[...] tout l'espace est occupé par une « grande peur » qui n'est autre que celle de la perte. Il y a chez Turcotte un évident désir de retenir chez soi – comme en soi – les images qui permettraient d'échafauder un imaginaire habitable. Mais ce désir est entravé, si bien qu'il offre sans cesse la face de son manque²⁰.

La peur est ainsi intimement reliée à l'expérience de la perte de l'autre, l'homme : « Je lui jure de dormir : la peur est passée sur le toit, avec les étoiles. / La peur a monté l'escalier. »

¹⁸ NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1998 [1988], p. 189.

¹⁹ L'expression est de François Paré, *loc. cit.*, p. 37.

²⁰ LAFOREST, Daniel, « Du poème au romanesque. L'espace problématique de l'image dans l'œuvre d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 63.

(*TI*, 19) Cette dernière devient prosopopée, tapie sous le lit et menace de tous les instants pour l'équilibre amoureux ; elle permet aussi à la subjectivité de condenser son image avec celle de l'homme lui-même : « Quelqu'un est venu, puis est reparti. / Le désir n'a pas fait de mystère. / Je n'ai pas dit les choses qui ne se disent pas. / Je n'ai pas fait un autoportrait avec une seule phrase. » (*TI*, 27) La peur comme l'homme « repartent », la laissant seule avec son manque dans une incapacité à énoncer les choses, mais aussi – et surtout – à se définir elle-même. Le dernier vers illustre bien les multiples procédés d'énonciation qui sont utilisés dans le recueil pour donner un « visage » et une identité au *je* : « Je n'ai pas fait un autoportrait avec une seule phrase. » D'une part, ce *je* est isolé et solitaire – le contraire de la confrontation, en somme – puis, un *tu* devient *nous*, l'un et l'autre sans cesse renvoyés au manque de la subjectivité première.

Plus encore, si le *nous* sous-entend implicitement le *tu*, celui-ci peut aussi impliquer une autre figure qui est celle du lecteur lui-même. Dire « nous » dans un poème, c'est appeler le lecteur à adhérer à ce qui est énoncé, c'est le faire *participer* à la construction d'une réalité et d'un monde qui, au demeurant, lui reste étranger. Dès lors, qu'est-ce que dire « nous » dans une poésie qui se caractérise par l'effritement perpétuel du sujet ? Qu'est-ce qu'un *nous* répété comme impératif peut signifier lorsque le *tu* sous-entendu prend les traits d'une peur qui traque littéralement tous les sujets du recueil ? On sait l'importance de « l'épreuve » dans la poésie de Turcotte. Considérée tantôt comme enrichissement – « Ensemble, nous possédons beaucoup d'éléments. » (*TI*, 14) – tantôt comme perte, l'épreuve du réel par la confrontation à l'autre entre aussi dans cette aptitude à *habiter* le monde. « Être témoin » ensemble, c'est aussi renoncer ensemble à la « science exacte » de toutes choses, à ce *savoir* et à la connaissance totale de l'événement phénoménologique et

des éléments qui composent une vie. En ce sens, on peut aussi se demander s'il est réellement possible de faire un autoportrait, même avec plus d'une phrase. Une énonciatrice qui se redéfinit constamment par sa précarité et son effondrement potentiel peut-elle, en toute logique, prétendre à s'inscrire dans « l'être ici » qu'annonce le titre du recueil ?

L'« être ici » permet pourtant d'énoncer un autre type de réel qui s'ancre à même la séparation et la perte : « Il ne fait plus froid, mon bracelet me regarde, le soleil me demande. Je suis là. (TI, 9) S'énoncer dans l'« être là », c'est aussi laisser les objets nous énoncer dans une sorte de passivité consécutive à l'affolement d'un monde que l'on ne peut plus espérer dire nous-mêmes. « Être là », c'est se faire nommer ou choisir par la quotidienneté qui nous entoure, ce qui n'implique pas nécessairement que l'on refuse d'y participer, au contraire. Dans la mesure où, dans ce vers, la subjectivité se « laisse tomber par terre », elle se met en scène comme réceptacle du réel, le laissant vivre *sans elle*. « C'est nous, fredonnant, seuls au milieu d'une pièce vide, quand arrivent les mille tableaux du réel » (TI, 61). La porosité du *je* dans l'anéantissement des subjectivités qui se confondent les unes dans les autres semble le permettre. À même la multiplicité des énonciateurs, les poèmes offrent la possibilité de créer un cadre, ici une « pièce vide ». Cependant, ce vide n'empêche pas d'énoncer le monde : c'est exactement ce que les subjectivités soulignent, de nouveau dans un impératif : « Laissons les choses se produire sans nous ; nous reviendrons avec le désert à notre portée. » (TI, 67) La passivité des personnages n'en est donc pas une de refus du témoignage. Plutôt, elle donne lieu à la réactivation de la parole poétique à partir de leur dislocation d'avec le réel. Elle lui redonne l'espace nécessaire. Au demeurant, l'usage du temps futur, après la confirmation d'une absence (« sans nous »), ne s'inscrit pas dans la certitude phénoménologique, mais la remet littéralement en cause. Elle présente des sujets

énonciateurs dans l'attente, parlant dans *l'intervalle* – ni totalement présents ni totalement absents – tout en proposant un cadre et une posture d'énonciation tout aussi disloqués qu'il s'agit maintenant d'analyser.

Être sur la terre ou la force de l'« ici »

Si *La terre est ici* remet en cause l'événement phénoménologique par l'aporie, c'est aussi en ce qu'il propose un déplacement des questions de l'espace et du paysage. D'où parle-t-on ? d'où voit-on et d'où perçoit-on les choses qui arrivent ? Cette saisie du réel, il faut d'abord l'analyser à partir du titre : *La terre est ici*. À ce sujet, Daniel Laforest dans son article « Du poème au romanesque » élabore justement cette question de l'« ici » :

Ici [...] dans ce lieu qu'il nous faut bien concevoir comme celui d'une parole affranchie autant qu'il est possible des déterminismes et surtout des récits des *autres*. Une parole innocentée de son appartenance à l'Histoire car inconsciente, alors même qu'elle parle, de ce que les signes sont détachés des choses²¹.

Qu'est-ce qu'être « ici » ? Dans le recueil, on compte plus d'une vingtaine d'occurrences du déictique « ici » : « Nous habitons ici, la porte de la chambre est ouverte ; la poussière arrive sur notre langue avec un goût de champ vide, un goût de champ vidé par l'amour. Le monde est toujours immobile derrière la fenêtre. » (TI, 72) « Être ici », c'est à la fois se positionner spatialement et postuler sa propre existence ainsi que son identité. Dire « je suis ici », c'est se qualifier dans une posture d'inclusion et d'appartenance à une réalité donnée qui suppose aussi d'interroger la notion de « présence », notamment par son implication ontologique : « être ici », c'est se demander de quelle « essence » nous sommes faits. D'autant qu'« être ici », au-delà d'indiquer un être ou une chose dans un lieu précis, c'est aussi être « dans ce bas monde », sur terre.

²¹ LAFORREST, Daniel, *loc. cit.*, p. 65.

Pierre Nepveu développe l'ambivalence du terme « ici » dans son essai *L'Écologie du réel*. Pour lui, « l'ici » se construit dans l'étrangeté, véritable pilier de l'expérience contemporaine de « l'ici maintenant » en littérature. Toutefois, ce type d'expérience demeure lié à un désordre persistant et répété, ayant un effet direct sur l'habitation : devenue « reconnaissance de l'hétéroclite », l'expérience de l'habitation appelle « l'hyper ». Puisqu'on ne peut plus rien reconnaître, le réel demande à ce qu'on s'y penche de plus près. Conséquemment, l'hypperréalisme et l'hyper-référentiel s'allient au désordre pour rendre compte de cette aporie fondamentale, que l'on retrouve aussi au cœur de *La terre est ici* :

D'un côté, une réalité presque trop réelle, impossible à symboliser tant elle est saisie dans son étrangeté, sa nouveauté première, sa résistance objectale. De l'autre, une multiplication infinie des signes renvoyant à d'autres signes par allusion, réminiscence, écho, ou par son sentiment d'inadéquation ou d'impropriété²².

À cet égard, *La terre est ici* est doublement signifié – par la « terre » et l'« ici » – : être « dans ce bas monde » sous-entend plusieurs éléments de sens inhérents à la définition du nom « terre ». Étrangement, le *Robert* souligne que la « terre » est, dans son sens premier, une surface sur laquelle l'homme et les animaux se tiennent et marchent, un élément solide qui « supporte » les êtres vivants et leurs ouvrages. Une telle définition, qui met l'accent sur la verticalité des êtres vivants et la nécessité de leurs mouvements montre bien toute la difficulté à saisir et à définir un objet qualifié d'emblée « d'étendue indéterminée. » Plus intéressant encore, la définition révèle que ce milieu où vit l'humanité, « notre monde », c'est surtout un ensemble de « lieux » considéré à l'échelle humaine où l'homme peut se mouvoir, encore une fois, *à la verticale*. On ne s'étonne pas de lire dans la *Phénoménologie de la perception* que le « lieu » phénoménal²³ s'illustre par la tâche et la situation d'un corps qui ne

²² NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel*, *op. cit.*, p. 207-209.

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 289.

peut ancrer son champ visuel que par la verticale : « On serait tenté de dire que la verticale est la direction définie par l'axe de symétrie de notre corps comme système synergique. ». Dans le *Robert* comme dans l'ouvrage de Merleau-Ponty, la possession du monde par le corps correspond à l'expérience phénoménologique par excellence, laquelle repose sur un « en soi » objectif. En termes de perception, la « terre » ne se définit que par le regard de l'homme qui se pose sur elle ; entité abstraite, elle est le « lieu » où l'homme existe et vit, fait *empiriquement* l'expérience du réel, et ce, tout en étant paradoxalement sa création. Aussi un des quatre éléments – pour lesquels il n'est pas anodin de rappeler qu'ils se définissent en opposition les uns par rapport aux autres – la terre demeure une matière servant à fabriquer des objets. D'un côté, abstraction pure métaphorisant l'existence de l'homme et, de l'autre, matière concrète solide et extraite du sol avec laquelle on peut *construire* pour habiter le monde.

Intituler un recueil *La terre est ici*, c'est donc précisément remettre en question sa présence sur terre et ainsi poser la question philosophique par excellence : qui suis-je ? Poser cette question dans un recueil de poèmes, c'est aussi demander « comment dire », comment décrire – et pourquoi écrire. Pourquoi *construire* avec la matière langagière cette « terre » qui est aussi celle des autres ? Pourquoi tenter de la voir et de la percevoir ? Dire *La terre est ici*, c'est paradoxalement demander « où suis-je » au moment même où on l'affirme. C'est supposer que l'« ici », situation géographique précise, puisse à la fois comprendre totalement l'étendue abstraite, la « terre », ainsi que les êtres singuliers qui l'habitent. Car comprendre, c'est aussi prendre avec soi, en soi, au-delà de toutes connaissances. C'est accepter d'être *habité* par une présence qui n'est pas soi, de prendre en compte les

singularités et la pluralité, de refuser les simples oppositions binaires ; en littérature, c'est tenter, dans la langue, l'expérience de l'aporie telle qu'on l'a développée plus haut.

Concrètement, ce lieu de la présence – « être ici » – demande que l'on interroge le lieu même où l'on se trouve, surtout lorsqu'il s'actualise dans le langage. Conséquemment, l'« ici » dans le recueil est exemplaire puisqu'il supporte à la fois la question de l'espace et de la posture d'énonciation, tout en énonçant les différentes temporalités qui s'y jouent. L'« ici » peut d'abord être interrogé en ce qu'il est intimement lié à la question de la solitude et de la perte : « Des livres autour de nous, et des fleurs toujours placées au même endroit. Ce soir, nous portons des jupes trop étroites; nous vivons mal, nos pas résonnent encore dans nos maisons. Les fleurs sont ici, pour nous, et la douleur se perd au fond du couloir. » (TI, 87) Dans ce poème qui s'intitule « Liste des rêves », « l'ici » prend les traits d'un puits de solitude où la narratrice s'enfonce dans le « même » ; les fleurs sont placées au « même endroit », dans « l'ici » par rapport auquel la douleur se détache, s'enfuit ou se « perd au fond du couloir. » On voit bien la difficulté d'adéquation de la subjectivité avec le monde : elle parle dans l'inconfort, « nous vivons mal », et sa présence s'actualise dans un effet de résonance ou d'écho, comme une sorte de dédoublement spectral qui la fait errer plutôt qu'habiter : « nos pas résonnent encore »... on n'en est pas certain, l'écho se perd et la présence au lieu aussi. Plus encore, la « douleur » est littéralement personnifiée, et c'est par elle que l'on peut aussi se représenter le cadre dans lequel les sujets disloqués s'incarnent dans le langage. « Maison », « fond du couloir », il s'agit d'un intérieur ; celui des sujets « entourés de livres » dans la maison, mais aussi intérieur psychique comme le marque le titre « Liste des rêves ». Le poème se construit donc à partir de cette double vision, celle de l'intériorité des personnages qui s'énoncent *comme en rêve*, mais aussi celle de l'énonciation

d'un dehors (l'intérieur de la maison) à partir duquel ils peuvent mettre en scène cette solitude.

De la même façon, la narratrice dira très justement : « Je suis ici. / Autour, à l'intérieur, tout est démesuré. » (*TI*, 26) L'affirmation détonne d'avec le vers qui la suit. En effet, affirmer « Je suis ici » – comme on se situerait spatialement sur une carte – suppose une nécessaire présence ou adéquation au monde. Mais ajouter « [a]utour, à l'intérieur, tout est démesuré », c'est déconstruire le processus d'énonciation au moment même où il se forme. Autour et à l'intérieur de « l'ici », de soi, de la maison – peu importe le lieu où le sujet se trouve – la présence s'annule. On retrouve ainsi la subjectivité défaillante et précaire, qui « tombe par terre dans la cuisine » et que « personne » ne voit mourir. À l'aune de la disparition, l'énonciation décrit l'enfermement et la solitude comme existence affolante, là où les cauchemars se manifestent véritablement à la vue :

Disparaître ici.
 Nous sommes entourés de murs.
 Là-bas, nous voyons les larmes se vidant, nous voyons la peur monter sur un toit. (*TI*, 19)

Dans ce poème, « être ici » signifie d'abord disparaître dans un point fixe paradoxalement fuyant, mais se définit aussi par rapport à un ailleurs : « là-bas ». « L'ici » cadre donc le regard de celui qui dicte le poème pour lui permettre de voir, plus loin, les « larmes se vidant [...] la peur monter sur un toit. » De toutes parts, les cauchemars affluent et vident les subjectivités de toutes les émotions. Il n'est évidemment pas surprenant de relever que ce sont des « toits » qui sont assiégés par les phobies des sujets : le regards de ceux-ci cadrent leur propre peur, les détachent littéralement de leur psyché pour en faire des objets poétiques qu'ils peuvent ainsi mettre à distance :

Dehors : le temps, la tempête.
Ici : l'espace rempli de papiers comme une boîte. (TI, 89)

Deux adverbes de lieu, « ici » et « dehors », se détachent de la prose poétique et s'affirment en début de vers. L'extérieur est présenté comme un espace temporel et apocalyptique tandis que l'intérieur apparaît comme un lieu comble, où la plénitude est illustrée par des « papiers » et le temps est par une « boîte ». Une boîte pleine de papiers, ou la possibilité d'incarner une poésie qui ne peut plus se faire qu'en opposition à un ailleurs chaotique et à partir d'un cadre extrêmement restreint.

De plus, ce cadre renfermé qu'est « l'ici » ne paraît pas étanche :

Les images sortent d'ici pour pouvoir me reprendre dans une forêt.
Dans une nuit.
Avec les mots simples, parfois si difficiles. (TI, 26)

La subjectivité s'expose elle-même comme double, malléable et soumise aux images qu'elle crée et tente de contenir dans une petite boîte. Les sujets paraissent ainsi s'inscrire dans une lutte avec le langage, lutte qui se joue littéralement dans un espace tendu entre la possibilité d'écrire « l'ici » et l'échec de l'habiter.

LA TERRE EST UN PUIT

Ici, ce sont les pas qui importent. Une pièce, une autre pièce, un couloir avec des inscriptions sur les murs. Quelqu'un viendra nous chercher, nous dirons que cela fait longtemps et les mots s'élèveront au-dessus de la place Ville-Marie.

Vous êtes ici. Cette phrase est écrite sur un panneau. Vous êtes ici, vous tentez de mettre un peu d'ordre dans l'univers. (TI, 99)

Le cadre d'énonciation n'est donc pas simplement fixe. Les pas « importent » aussi, tout comme les mouvements et le déplacement. Mais ces déplacements sont vagues « une pièce, une autre pièce, un couloir avec des inscriptions [...] » et ce sont ces dernières qui

permettent aux sujets de se replacer dans le réel. À ce propos, il importe de souligner que « l'ici » est représenté à partir de deux types de référents opposés, qui se jouent entre le flou et l'extrême précision. D'une part, la subjectivité cadre et fixe certains objets (des fleurs, un tableau, les étoiles ou la peur) à partir de lieux extrêmement abstraits : la maison, le jardin, son corps, sa psyché, etc. et d'autre part, elle fait se détacher des mots « au-dessus de la place Ville-Marie. » Dans les deux cas, les sujets les tiennent à distance et semblent toujours être en retrait de ce qu'ils tentent difficilement d'énoncer : l'habitation, la présence au monde et la représentation du visible qui découlent de ce retrait. Peut-être est-ce là la raison de la répétition à outrance de l'adverbe « voici » qui crée le cadre d'énonciation.

Je suis un coeur qui habite dans une roulotte. Tous les soirs, je passe à la cantine. Je trouve un mot, puis un autre.

Ensuite, je découpe les plus belles images du *National Geographic*.

Le monde parle dans un film.

Quelqu'un dit : voici le sens. Voici ce qui est.

Les mots sont détachés du réel, le monde et « l'image » du monde passent par la médiation du *National Geographic* et du cinéma. Paradoxalement, c'est à ce moment qu'un sujet indéfini (« quelqu'un ») prend la parole pour *donner sens* à ce qui « est », par une parole qui se veut littéralement performative : « voici ». Cependant on le voit, ce qui est énoncé n'est pas une vérité en soi, mais bien son « acte » d'énonciation. La clé ici ne réside donc pas dans le contenu de ce qui est dit, mais dans la seule prise de parole ; l'énonciateur importe peu – d'ailleurs, on peut très bien le relier au « monde qui parle dans un film » – le contenu est vidé de toute charge perlocutoire et, finalement, seule demeure la mise en scène de cette parole. Qu'en est-il alors du cadre et du lieu d'énonciation ? On parle « au fond d'une [banale] roulotte », dans la répétition quotidienne des jours (« Tous les soirs je passe à la cantine ») et, comme on ramasserait des pierres au bord de la route, on « trouve un mot, puis un autre. » Le cadre est celui du quotidien et du cycle, dans une indétermination

temporelle qui, spatialement, désincarne le sujet, mais qui *poétiquement* toujours, permet l'actualisation non plus de la charge sémantique, mais du geste même d'écrire. La « chute » de ce poème, c'est le « voici » (ou « l'ici » du titre est incrusté) qui perce l'image poétique pour lui donner sa force d'énonciation ; « voici » *montre*, donne à voir une présence à quelque chose. Plus encore, la « chute » ne se présente pas en termes de genre – comme on le dirait de la « chute » d'une nouvelle – mais plutôt en termes de « cadrage » de *parergon* :

Faire l'économie de l'abîme : non seulement s'épargner la chute dans le sans-fond en tissant et repliant à l'infini le tissu, art textuel de la reprise, multiplication des pièces à l'intérieur des pièces, mais aussi établir les lois de la réappropriation, formaliser les règles qui contraignent la logique de l'abîme et font la navette entre l'économique *et* l'anéconmique, la relève *et* la chute, l'opération abyssale qui ne peut que travailler à la relève *et* à ce qui en elle reproduit régulièrement l'effondrement²⁴.

Dans ce cadre aporétique qui « relève » quelque chose tout en le disséminant, que la subjectivité soit précaire ou que les grands sujets s'effritent n'importent plus ; seul reste le geste de faire « image » poétiquement, de détacher les mots du réel ou de les découper à même l'écran de cinéma ou du *National Geographic*.

C'est à ce moment seulement, quand le regard cadre le mot, l'image ou le *sens*, au lieu de « l'ici », que la présence au monde peut être possible : faire « cadre », c'est aussi l'acte de celui qui « [...] regarde entre les dunes : il voit le monde. Il voit son visage. Ensuite il peut revenir ici, s'arrêter, s'attendre à l'infini. » (*TI*, 35) Le déplacement est ainsi produit dans le but avoué de revenir à l'immobilité, de « revenir » pour « attendre », et surtout « s'attendre » à « l'infini ». On peut voir dans ces mouvements du regard, à la fois un déplacement de la posture des subjectivités et aussi celui de la simple vision : « Il voit son visage », ou il l'imagine. L'imagination devient donc un autre vecteur de transmission de la

²⁴ DERRIDA, Jacques, « *Parergon* », dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 44.

perception des sujets dans *La terre est ici*. « Voir », cadrer le monde dans « l'ici », c'est aussi l'imaginer, le fantasmer ou le rêver.

La question ontologique est intimement liée à ce fantasme de rendre le monde signifiant, non par les signes déjà inscrits et visibles, mais bien par l'évidement du sens « acquis » et par la resémantisation du réel dans le geste d'écriture : « Vous ne voulez voir aucun signe. Vous regardez le panneau avec le ciel noir et les galaxies. Vous êtes ici. C'est votre portrait. » (TI, 101) Il n'est pas indifférent que le titre de ce poème soit « Les ombres ». Car si ce que nous voyons *a priori* se doit d'être réinvesti d'un nouveau sens, la question de l'identité des sujets doit l'être tout autant. Faire un « portrait », c'est donc apprendre à « ne pas savoir », à ne « plus savoir » se regarder que comme une ombre ; à avoir une vision de ce que cela pourrait être, mais en s'inspirant du « ciel noir et [des] galaxies », de l'imaginaire, en somme.

La redéfinition du cadre d'énonciation se fait bien sûr aussi par le temps : « Plusieurs fois une même date arrive et s'enfuit comme un astre. Nous sommes encore ici ; nous repassons par la nuit des cigales et touchons au silence criminel. » (TI, 46) Ancré dans la répétition cyclique des jours, le syntagme prouve néanmoins que, tout comme on ne peut fixer l'identité d'un être, on ne peut non plus compter sur le temps pour définir le réel. Toutefois, il semble encore y avoir la possibilité de *faire événement* : « [nous] touchons au silence criminel. » La solitude et l'isolement des nuits ne sont plus ici symboles de perte et de défaillance. Au contraire, ils semblent plutôt être la pierre de touche de ce que serait la parole dans le recueil : criminelle *et* silencieuse. La parole doit se faire *kamikaze*, terroriser le sens pour le faire fuir de toutes parts. Et par la répétition – « nous sommes encore ici » –,

elle fait émerger quelque chose de palpable, on ne sait quoi d'inavouable, de silencieux et d'invisible qui nous fait malgré tout croire que *quelque chose* a été touché, cadré.

J'ai souligné que la recodification du réel se faisait à partir d'un vocabulaire ou de mots considérés comme « vidés » de leur sens et qu'il était nécessaire de revoir. Les poèmes l'illustraient clairement ; s'il faut certes « revoir », il faut revoir « en secret ». La citation de Laforest sur « l'ici » rejoint cette perception d'une division entre le sens des choses et la chose elle-même que je viens de développer. La critique identifie volontiers l'« être témoin » ou l'« écart » de la subjectivité comme une caractéristique première des sujets de *La terre est ici*. Cependant, on semble oublier l'intérêt porté par ces mêmes sujets aux choses « en soi », au-delà de l'autoreprésentation de la subjectivité ou de la resémantisation du réel par celles-ci. Plus concrètement, on a beaucoup souligné l'aspect « poreux » du *je*, accueillant les choses qui viennent à lui sans avoir la possibilité d'y participer, mais très peu d'analyses interrogent ces « choses » elles-mêmes. Au-delà d'une parole inadéquate à la réalité qu'il tente de nommer, le regard poétique cadre, décompose et découpe *activement* le réel et participe ainsi, d'une certaine façon, à façonner l'Histoire : « La poésie n'est plus alors une praxis du langage, qui fonde un sujet en chaque poème, mais le produit d'une conscience qui se pose sur le monde et y découpe des objets d'appréciations esthétiques²⁵. »

« Pour lui, elle ouvre sa collection d'objets avec vue sur le monde. Tout y est, détaché. Elle ouvre le présent : voici la chaleur qui pénètre au centre, et chaque petit désastre qui arrive à ne plus parler. » Dans cet extrait, « l'ici » est temporel ; on ouvre le présent, pour l'autre – le confronté, celui qui accompagne, qui blesse – et avec qui, par leur

²⁵ LAFORREST, Daniel, *loc. cit.*, p. 61.

double regard, la narratrice peut continuer le travail d'évidement du sens ainsi que l'expérience sensitive de l'événement. Car « savoir ne pas savoir » dans *La terre est ici*, c'est aussi apprendre à découper le monde pour le sentir. « Être ici », c'est donc aussi réitérer, par le « voici », sa présence au réel par une « chaleur qui pénètre au centre » pour arriver à faire taire le monde. *L'événement* n'est plus là où on l'attend : les désastres « n'arriv[ent] plus à parler », et c'est encore une fois le geste (« elle ouvre sa collection ») qui permet au réel de s'activer, de faire pénétrer la chaleur au centre, de faire sens.

Des sujets divisés *par* et *dans* le regard

La notion du « regard », qui a déjà été soulevée dans l'analyse précédente, mérite qu'on s'y attarde plus longuement. Dans la mesure où c'est aussi par le regard que les sujets poétiques de *La terre est ici* se construisent, sa place dans le procès de la communication est primordiale. Plus largement, et de la même façon que « l'ici » permet le double mouvement d'énonciation, c'est d'abord par le regard que l'énonciation peut se faire, et ainsi « cadrer », découper et *rendre visible* autrement le réel. De ce fait, lorsque la narratrice dit : « Il ne fait plus froid, mon bracelet me regarde, le soleil me demande. Je suis là. » (TI, 9), elle se représente précisément comme étant construite par le monde des objets qui la regarde. C'est donc par le regard de l'inanimé que le *je* s'incarne dans le poème. De la même manière, c'est aussi par la maison que la prise de parole peut avoir lieu, par la personnification d'une « [...] maison noire, debout, nous regarde. Ce qu'elle dit sur l'amour arrive à peine. » (TI, 49) On le lit clairement, la parole est défaillante, le destinataire du message peine à entendre ce qui est énoncé, même si la « maison [...] regarde ». La « maison noire » se donne comme nouveau symbole de la « grande peur » qui peut être reliée à l'impossibilité de saisir le langage. D'autant que la maison, qui incarne par excellence le domaine du privé et du plus

intime, doit réinventer une parole à même cet envahissement : le chaos, en traversant cette frontière, met les sujets dans une situation d'insuffisance par rapport à leur propre capacité à regarder. Vers quoi se tourner lorsque même le domaine intime est assiégé par une « grande peur » ? Surtout, quelle posture adopter lorsque, dès le début du recueil, on est privé de cette aptitude à *voir* ?

Dans cette dislocation du regard d'avec le réel, les sujets divisés n'ont d'autre choix que de *voir autrement* :

La maison se remplit de corps et de ciels. Des marins attendent et ne le savent pas, des amants retrouvent la voix. Les insectes prennent soin de nous; ils écrivent pendant que nous dormons. Un matin, une porte s'ouvre dans le paysage. Il suffit de rester là, de regarder l'éternité et d'être un marin devant la tempête. Nos mains sont admirables et seules. Il n'y a plus rien d'exact. La douceur atteint notre visage et nous perdons notre souffle. (TI, 50)

Le poème illustre la perte de la parole en raison de cette division, de ce « flou » absolu qui, pourtant, ne semble pas être vécu sous le signe du drame. Au contraire, c'est à partir de cette brèche dans laquelle tout le visible tel qu'ils le connaissent est englouti, dans la solitude de l'écriture, que la nouvelle subjectivité peut advenir : « notre visage » (TI, 50). Si dans le poème précédent il était question d'un envahissement de l'intime par la « peur » et le « noir », ici, l'invasion de la maison par les « corps » et les « ciels » donne au poème une tonalité beaucoup plus sereine. La passivité n'est plus vécue comme soumission, mais comme possibilité de réinvestissement du regard dans un autre type de vision. Le déictique « là », qui réitère la division entre le sujet regardant et la chose regardée – à distinguer de « l'ici » qui n'offrirait pas cette mise à distance – permet le réinvestissement des sujets énonciateurs dans une thématique de la lenteur du regard qui balaie l'horizon comme un « marin devant la tempête » : le rythme des phrases réduites au syntagme le plus simple et le champ lexical de l'attente introduisent la possibilité de rendre la réalité visible, par une

posture plus consciente des sujets énonciateurs qui prend sa source dans l'aporie : entre la crainte et l'effritement de la parole par ce regard posé sur le monde chaotique, et celle, inverse, de la réappropriation d'une vision, mais dans le flou, le vague, voire même à partir de ce chaos qui rend toute fixité impossible. « L'épreuve » du réel, c'est aussi cela : savoir regarder ce qui ne se regarde pas, afin de lui et de *se* donner une parole.

Une autre conséquence de ce regard qui disloque tant la réalité que les sujets qui l'habitent est justement de cantonner ceux-ci dans des rôles qui ne sont pas les leurs, d'en faire des « personnages ». En ce sens, si *La terre est ici* se présente d'emblée comme un recueil visuel, la mise en scène du réel *autrement* implique une théâtralité qui anime les poèmes :

[...] Nous regardons, finissons notre repas dans les ténèbres. Il est déjà l'heure de parler aux planètes rapides, de glisser la main sur le dos des montagnes et d'enfiler nos vêtements en pensant à la guerre. Voici un personnage : il avance vers nous comme la nuit mortelle. (*TI*, 64)

Le regard ne sert plus seulement à disloquer les sujets énonciateurs – que cela vienne d'eux ou d'une entité extérieure –, mais bien à les redéfinir, toujours dans le mouvement aporétique qui permet à la fois de taire et de dire, de refuser l'événement et de le créer. C'est également par la métaphorisation des sujets en « personnages » que le réel peut enfin advenir :

Il regarde : un grand silence sur nos personnages.

Nous sourions.

C'est le sourire le plus fort de la journée. (*TI*, 105)

À ce sujet, François Paré souligne que

[d]ès lors, du décor encombré du poème – de ce *stage* nocturne – un sujet parvient à fomentier une certaine « douceur », un faisceau de lumière qui balaie la scène. La référence au théâtre appelle une conscience de la répétition. Il faudra voir comment cette répétition s'articule sur l'expression du passé, comment elle structure la phrase poétique. Pour l'énonciatrice [...] il lui

faudra rester en scène, soumise à la matérialité de ce décor, puisqu'il est le principe de sa convocation dans le langage²⁶.

Il s'agit donc de *construire* le réel comme on construirait un décor, de « rendre visible » autrement, par une subjectivité qui cadre la réalité pour en donner, certes, une certaine conception – ou représentation – mais aussi pour *se* donner en représentation et ainsi permettre tant aux sujets énonciateurs qu'au langage, de ressurgir pour « faire l'épreuve du réel » à partir de ce regard.

²⁶ PARÉ, François, *loc. cit.*, p. 38.

Chapitre II
Regard, perception et spatialisation

[...] *la nature vivante*
comme citée par les formes

la répétition comme usage
aussi le calme

ouvrir l'œil et la main
c'est le quotidien lisible

Claude Beausoleil, « Cézanne »

Qu'est-ce que regarder ?

Si les mots « font l'épreuve du réel par le regard²⁷ », comme le souligne Denise Brassard dans un dossier thématique de *Voix et images* consacré à l'œuvre d'Élise Turcotte, il paraît essentiel d'interroger le terme même dans son effectivité : « regarder ». Faire en sorte de *voir* – dans une action délibérée – s'appliquer à, considérer ou contempler avec attention ; toutes ces définitions mettent de l'avant le caractère volontaire et actif du sujet regardant. Estimation et jugement devant la chose regardée, le « regard » implique une posture, un « rapport » au réel par un sujet qui se « tourne vers » la chose à contempler. Pour faire écho à la phénoménologie de la « science exacte » réfutée plus haut, j'ajouterais que, au-delà du regard, la notion de « perception » reste chez Turcotte le pivot de cette saisie du monde qui s'effectue dans l'aporie du rendre visible *autrement*. « Autrement », dans la mesure où comprendre n'est pas nécessairement connaître, où avoir conscience d'une sensation n'est pas non plus, comme la phénoménologie le suppose, « reconnaître » un objet par l'acte de la perception. À ce propos, je me rallie partiellement à Merleau-Ponty sur ce point :

[la] perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux. Le monde n'est pas un objet dont je possède par devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions explicites²⁸.

²⁷ BRASSARD, Denise, « Entrer dans le tableau du deuil », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 12.

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, « Avant-propos », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. V.

J'avais jusqu'alors évité les questions de la « vérité » et de l'« origine » des choses. Ce « milieu naturel » suppose une compréhension – saisir « l'intention totale²⁹ » qui mènerait à la vérité – que je ne peux de toute évidence appliquer à *La terre est ici*. En effet, lorsque la narratrice dit : « Voilà pourquoi ils composent un tableau avec tout ce que leur regard peut toucher. Ils s'appuient sur la rampe, leurs mains pleines d'outils. Ils s'appuient l'un sur l'autre : cela les rend encore plus visibles. » (II, 98) elle suppose la composition d'un tableau, mais qui n'est en rien confirmé dans sa totalité. L'anaphore « ils s'appuient » s'actualise par un procédé d'accumulation par lequel le tableau ne peut être construit qu'à partir de « tout ce que [le] regard peut toucher » – on trouve, plus haut dans le poème, le même procédé de recomposition du réel par l'accumulation : « Ils ont ajouté quatre photos à leur album ». Paradoxalement, l'énonciatrice rajoute : « ils ne savent pas où, mais la mémoire se vide à certains endroits. » Ce syntagme, qui justifie la préposition « voilà » citée en début de paragraphe, présente de façon métonymique le projet du recueil ; en raison d'un évidement de la mémoire, des souvenirs et du sens (des mots, du quotidien, de la « vie »), « voilà » énonce cette nécessité de regarder attentivement, de saisir le monde non pas par un regard totalisant, mais en s'appliquant à le scruter de plus près. Percevoir le réel, dans le recueil, c'est créer ce tableau dorénavant devenu nécessaire pour faire sens, et ce, malgré les « trou[s] dans notre monde », pour reprendre les termes de Saint-Denys Garneau. Mais à l'inverse de la subjectivité de *Regards et jeux dans l'espace*, la narratrice de *La terre est ici* ne tombe pas totalement dans ce vide :

Mais un trou dans notre monde c'est déjà quelque chose
 Pourvu qu'on s'accroche dedans les pieds
 et qu'on y tombe

La tête et qu'on y tombe la tête la première
 Cela permet de voguer et même de revenir

²⁹ *Ibid.*, p. XIII.

Cela peut libérer de mesurer le monde à pied,
pied à pied³⁰.

Certes, le vide fait aussi événement dans la poésie turcottienne, mais dans l'ailleurs, « à certains endroits », précision qui annule paradoxalement la possible connaissance du réel par le regard. Rendre « plus visible » n'équivaut pas à rendre *totalem*ent visible, pas plus que le projet premier de l'énonciatrice n'en est un de totalité. À l'appui de cette impossibilité de totalisation, le titre même du poème cité : « Chronique ». Dans son sens le plus général, la chronique est une série de faits habituellement historiques et présentés sous une forme linéaire, tranchant avec cette mémoire fuyante de *La terre est ici* qui tente de reconstituer, dans une sorte de collage (ou d'accumulation de photographies), un monde happé par les petits drames du quotidien. Le *Robert* souligne très étrangement que la chronique, qui met en scène des personnages *fictifs* ou réels, évoque des faits authentiques... Toutefois, s'agissant de *La terre est ici*, cette définition de la « chronique » incarne à merveille l'aporie du recueil. D'une part, parce qu'elle remet en cause les notions de fiction et de réalité à partir d'une perception singulière et subjective du monde qui déconstruit toute idée de totalité. D'autre part, ces mêmes éléments font littéralement événement puisqu'ils mettent en scène le geste même d'écrire (de décrire) et de percevoir le monde, afin de « composer [activement] un tableau avec [leur] regard ».

Parce que « le vide n'est pas sous leur pied » (*TI*, 98), les sujets n'ont d'autres choix, à l'inverse du *on* de Saint-Denys Garneau, que de « mesurer [ce] monde à pied », dans l'implication spatiale et géographique du sujet regardant. Cette « activité du regard³¹ », comme

³⁰ SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, TYPO, 1999 [1937], p. 171.

³¹ LAFOREST, Daniel, « Du poème au romanesque. L'espace problématique de l'image dans l'œuvre d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 61.

l'appelle Daniel Laforest, demeure aléatoire, changeante et incomplète. Certains, comme Brassard, parleront aussi « d'acuité », de « potentiel de coïncidences » ou de « proportions qui basculent³² ». Nous avons déjà vu comment l'espace, dans la poésie de Turcotte, investit de toutes parts les poèmes³³, et c'est par un mode de perception récurrent dans le recueil que s'effectue cet investissement spatial : la synesthésie. Définie comme un trouble de la perception sensorielle caractérisé par la perception d'une sensation supplémentaire à celle perçue « normalement³⁴ », la synesthésie concerne une autre région du corps que celle d'où a d'abord été sentie ou perçue la chose. Le monde est de ce fait capté par la subjectivité dans un brouillage des sens qui joue beaucoup de l'oxymore, d'images antithétiques ou de prosopopées : « Déjà couchée, elle regarde de côté, voyant tout de suite cela : le pont entre les choses, la musique sans limite. » (TI, 91) La musique reliée à l'activité visuelle et comprise dans l'énumération devient elle aussi cette « chose » qui attire « tout de suite » le regard de l'énonciatrice. Il importe de revenir sur le point de vue de l'énonciation qui se situe ici « de côté » et, un peu plus loin dans le recueil, en décalage d'avec une certaine « présence » au monde telle que je l'ai définie plus haut et qui supposait de rendre « encore plus » visible. : « Nous sommes cachés et regardons le monde qui porte chaque jour une nouvelle fin. » (TI, 94)

Secrètement, « caché » ou de « côté », le regard et la perception semblent être disloqués d'une parole qui se voulait pourtant performative et offerte à la vue. Les nombreux présentatifs « voici », « voilà » qui mettent en scène l'acuité de la narratrice illustrent paradoxalement, dans ce poème, des entités floues volontairement dérobées à la vue.

³² BRASSARD, Denise, *loc. cit.*, p. 12.

³³ Je renvoie à ce sujet au premier chapitre, plus particulièrement à l'analyse du titre : *La terre est ici*.

³⁴ C'est moi qui souligne.

Conséquemment, ce regard « en marge » qui participe du phénomène de la synesthésie permet à d'autres champs sensoriels d'entrer en scène dans la perception du monde :

La qualité, la sensorialité séparée se produit lorsque je brise cette structuration totale de ma vision, que je cesse d'adhérer à mon propre regard et qu'au lieu de vivre la vision je m'interroge sur elle, je veux faire l'essai de mes possibilités, je dénoue le lien de ma vision et du monde, de moi-même et de ma vision, pour la surprendre et la décrire. [...] La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir. [...] Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose³⁵.

Ouvrir le champ du visuel à la synesthésie pour en faire « la règle » n'est certes pas nouveau en littérature. Je retiendrai deux choses de cette citation : d'une part, la question de la rupture (briser, dénouer) et, d'autre part, celle d'une interrogation, d'un « faire l'essai de [ses] possibilités » pour « surprendre » la vision et la décrire. Car c'est aussi ce qui se produit dans *La terre est ici*. Le lecteur n'assiste pas à une description du paysage ou des choses saisies par le regard ; plutôt, c'est l'acte même d'écrire, de nommer et de décrire qui est mis en relief dans les poèmes : « Ce serait cette place ralentie : un centre où nous pourrions nous étendre avec quelqu'un qui regarde. » (TI, 42) On le voit ici, rien n'est décrit et l'accent porte sur ce personnage anonyme, « quelqu'un », qui n'est énoncé que pour illustrer l'activité visuelle. Sans considérer une « structure » totale de la vision et des choses décrites – voire du recueil comme totalité où chaque poème serait une expression fragmentée de la sensorialité – je postulerais encore une fois que le dialogue entre les personnages et le monde perçu se fait dans un rapport aporétique. D'abord parce que l'activité du regard s'effectue dans ce poème à partir d'un « centre » – peut-être « l'ici » dont il était question dans le premier chapitre – qui, même s'il tend parfois vers l'illimité ou l'infini, ne s'en remet aucunement à la notion de totalité *en-soi* pour emprunter les mots de Merleau-Ponty. Mais aussi parce que les

³⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 262, 265.

perceptions synesthésiques elles-mêmes réitèrent l'aporie, la possibilité dans l'impossibilité, où « [ce] cri que nous entendons. / Debout sur le pont, c'est tout ce que nous pouvons regarder. » (TI, 21)

De nouveau, l'acuité envers le réel qui promettait une certaine connaissance par le regard devient évanescence et évacue toutes possibilités de « savoir ». De ce fait, la présence des objets dans le recueil, qui balisent en quelque sorte le regard de la narratrice, permet à celle-ci de se construire un univers habitable :

Nous sommes toujours debout, frissonnants. Debout dans la couleur comme un arbre, le temps nous jette des objets; nous persistons, avec notre centre sans histoire. Nous sommes parfois les yeux de la terre. Mais parfois, nos gestes sont enveloppés dans des rubans. Parfois aussi, nous faisons des signes par habitude. Les voix s'élèvent alors : regardons-les, elles prennent le chemin des pierres. Regardons encore ce qui souffle entre nos lèvres : montagnes blanches avec des échelles, notre cœur sur chaque versant. Nous, chaque fois plus étrangers devant cette image. (TI, 81)

Ce poème condense la majeure partie des idées énoncées précédemment : la posture *verticale* des témoins sur la terre, dans un « centre sans histoire » où, précaires et fragiles, ils scrutent le monde dans une position illustrée par comparaison oxymorique : « debout dans la couleur comme un arbre ». Le registre pictural côtoie un temps devenu prosopopée, temps qui « jette » littéralement « des objets » aux personnages. Mais ces objets dans le recueil se présentent comme un moyen de lutter contre l'oubli (« sans histoire »), notamment par le regard qui est porté sur eux : « montagnes blanches avec des échelles. » Cette formulation, qui n'est pas sans rappeler le titre d'un essai poétique de Philippe Jaccottet – *Paysage avec figures absentes* – montre en effet des objets banals qui se détachent d'un paysage d'abord langagier. C'est « ce qui souffle entre nos lèvres » qui est visible ; c'est *dans le langage* que les personnages et les lieux peuvent prendre forme, être eux aussi « figures » dans le paysage. Se détachant de celui-ci, un peu comme la figure chez Jaccottet naît à même l'absence, c'est

donc « par le poème, comme le souligne François Paré, [que] le rapport phénoménologique avec les choses se transforme en une véritable histoire des objets personnels, dans laquelle se réverbèrent les fragments d'un récit autobiographique fondamental.³⁶ »

Bien que ma lecture ne soit pas ici de nature autobiographique, il est intéressant de noter que ce rapport avec le monde objectal permet justement aux personnages de ne plus « faire des signes par habitude », mais de faire lever, par la réitération, ce qui avait été occulté par les gestes « enrubannés », de rendre étranger aux sujets ce qui, de prime abord, demeurerait familier. La nature des objets participe du trouble que ceux-ci induisent dans le poème : parfois bijoux précieux et luxueux, les objets brillent et clignent au fond du poème, réverbèrent la lumière et font signe au lecteur. D'autant que, en traversant le cristal, la lumière transforme le prisme en différentes variations et sectionne l'unité de départ. Tout en conservant le mystère – c'est l'expérience de l'aporie –, l'objet qui se détache dans la voix poétique donne lieu à un détournement du « regard vers [une] extraordinaire puissance de signification [...] »³⁷. » Ce paradoxe fondamental dans la poésie turcottienne, qui permet au sens et à l'histoire d'émerger dans le plus petit événement quotidien, contribue à la construction de l'être témoin « responsable » du réinvestissement sémantique du langage. Parce que les signes ne veulent plus rien dire, ce sont les « voix » qui « prennent le chemin des pierres ». Ainsi matérialisé par des objets, le langage peut être dénombré ; le poème calcule ce que le « paysage absent » donne à voir pour le rendre étranger à lui-même et ainsi lui redonner sens.

³⁶ PARÉ, François, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, p. 40.

Si l'on puise dans le vocabulaire psychanalytique – l'inquiétante étrangeté, encore et toujours – pour redéfinir le langage, le rendre visible *autrement*, le même procédé sera utilisé pour redonner une « vie » singulière aux personnages et une forme aux objets. C'est en effet par le plus familier, l'enfant et ses mots – souvent reliés aux choses énumérées dans les poèmes (dragons, jouet, chambre d'enfant, etc.) – que les subjectivités pourront tenter de concevoir leur singularité respective tout en se construisant un univers habitable.

Plus tard, je compte les objets pour voir si ma mort a déjà commencé.
Un verre de vin traîne sur la table.
Ma mort a déjà commencé.

Quelqu'un a deux petits yeux clairs pour dire que la guerre est finie. Je compte les choses : dix câbles, une fusée. Je pense sans cesse à cela : au fond de l'armoire, un panier rempli de foulards.
(*TI*, 16)

L'opposition entre la mort qui habite l'intérieur de la maison et la fin du chaos incarné par l'enfant aux « petits yeux clairs » – renvoi direct au regard qui ici ne voit pas mais symbolise la paix – est illustrée par la focalisation de la pensée du *je* qui se tourne vers le monde objectal. Sans voir ici une dialectique vie-mort, on peut néanmoins relier l'objet – mortifère en même temps que symbole de vie – au mouvement aporétique du recueil. À la fois possibilité de la saisie du monde, de sa compréhension et illustration de l'éphémère comme de la disparition, l'objet et l'enfant métaphorisent le Mystère par excellence. Par l'attention portée aux choses, les sujets énoncent toujours ces objets afin de faire apparaître quelque chose, ne serait-ce que la trace, innommable, de cette « figure absente » dans le paysage. Dire « il y a du secret » – selon l'expression chère à Derrida – c'est pointer celui-ci au moment même où il disparaît. C'est précisément l'enfant, dans la poésie de Turcotte, qui incarne le mieux cette activité du regard qui tente de voir et de dire ce qui ne se voit ni ne s'énonce :

Une enfant a la tête pleine de détails que l'on doit mériter. Nous écrivons un livre sur la vie qui ne change pas, sur la vie lente et les étoiles qui ne disent pas toutes leur nom. Nous avons fait les atlas et dessiné les cœurs avec toutes ses théories.

Maintenant, l'enfant marche à travers la maison, occupée à parler, à rendre les idées et les formes visibles.

Nous sommes cachés et regardons le monde qui porte chaque jour une nouvelle fin.

L'enfant parle.

Parfois, il n'y a plus de limite. (II, 94)

Au-delà du regard et de la resémantisation du langage, un autre procédé participe de cet effort pour rendre visible *autrement* : c'est la nomination. On le voit, dans ce poème très justement intitulé « Les choses disparues », le *nous* « écri[t] un livre [...] sur les étoiles qui ne disent pas toutes leur nom », et si « l'enfant parle », le poème ne relate que l'acte en tant que tel. Nous ne savons pas ce qui est « dit » ou « nommé ». La proposition de Merleau-Ponty : « nommer un objet, c'est s'arracher à ce qu'il a d'individuel et d'unique pour voir en lui le représentant d'une essence ou d'une catégorie [...] »³⁸ ne s'applique pas dans *La terre est ici*. Tout le recueil participe à ce refus de catégorisation ; aucune recherche de l'essence, aucun désir d'individualité : les objets, les étoiles, voire la subjectivité intime des personnages se confondent avec la grande histoire humaine et terrestre, et il est important de souligner que cette dernière n'est pas, elle non plus, définie. S'il y a parfois un *je* affirmé ou une « Place Ville-Marie » qui se glissent afin de camper précisément un lieu, l'anonyme reprend rapidement ses droits pour réitérer le ratage de la nomination. Car le regard rate en effet toujours sa cible : « le monde qui porte chaque jour une nouvelle fin » efface le sens comme la mer les traces dans le sable, pour ne laisser que « la ligne de mystère et les coquillages. » (II, 77) Il y a cependant « une ligne », et c'est à celle-ci que je m'intéresserai maintenant afin de mieux circonscrire à quels « types » de regards elle s'attache.

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p. 205.

Types de regards et perceptions

Dans *La terre est ici*, trois types de regards s'entrecroisent : le regard objectif, celui qui rejoint l'imaginaire et, le dernier, qui est relié à la question du rêve. Ces regards ne peuvent être purement divisés en catégories distinctes et identifiables dans le recueil. Plutôt, ils jouent des procédés cités plus hauts (synesthésie, omniprésence des objets, imaginaire de l'enfance, etc.) pour donner une représentation du monde. Avant toute chose, j'aimerais brièvement définir ce que j'entends par objectif, imaginaire et rêve. Je comprendrai d'abord « objectif » dans son sens le plus simple, c'est-à-dire comme le rapport à un objet donné ou encore, dans le cas de la poésie turcottienne, comme un objet pris dans une énumération paraissant indépendante des intérêts, des goûts ou des préjugés des sujets poétiques. Il va sans dire que le choix des objets sur lesquels le regard se pose n'est pas négligeable, ni le contexte dans lequel ils sont vus. C'est pourquoi j'ai ajouté, à cette « objectivité » du regard, le caractère imaginé ou rêvé de celui-ci.

Il est intéressant de constater que, dans les premiers poèmes de *La terre est ici*, l'impératif à imaginer est compulsivement répété par la narratrice. « Imaginons l'Histoire » (TI, 45), « Imaginons l'Histoire encore » (TI, 57), « Maintenant, imaginons les dunes » (TI, 35) ces reprises condensent, à quelques pages d'intervalle, l'affolement du sujet poétique à vouloir se construire un récit. L'imaginaire devient donc le réceptacle de cette grande Histoire, lieu d'accueil de tous les récits, mais aussi de toutes les disparitions. Inversement, on le sait, la figure de l'enfant incarne la possibilité d'imaginer et de regarder l'univers qui entoure les sujets énonciateurs. Se pourrait-il alors que l'Histoire soit aussi celle du livre qu'on lit aux enfants au seuil du sommeil, celle qui exige, justement, d'être répétée soir après soir, dans le renouvellement incessant de ses personnages et de ses lieux

imaginaires ? Le recueil se construirait ainsi autour de deux axes : d'une part, la grande Histoire humaine et, de l'autre, celle du quotidien, toutes deux condensant la possibilité du rêve et du renouveau, mais aussi celle, inévitable et parfois tragique, de la répétition.

La « grande Peur » que j'ai évoquée dans le premier chapitre s'inscrit aussi dans l'expérience du rêve : « Le pôle Nord se trouve quelque part dans notre cerveau. Pour une fois, la peur ne remplit pas le réel. Ni la forme du rêve. Ni l'image immédiate de la disparition. » (TI, 65) Le rêve devient, tout comme l'imagination, un réceptacle, une « forme » évidée qui demande à être remplie et, de la même façon que pour les mots, il s'incarne à la fois comme un objet palpable et malléable, et comme une abstraction ; adjoint au « réel » et à « l'image » – notion sur laquelle je reviendrai dans le troisième chapitre – il illustre l'objet par lequel le sujet peut attendre une forme pour ce qui disparaît. Encore une fois, c'est à partir de ce qui fait écart, de ce qui impose à la subjectivité la solitude par l'expérience de la séparation, que le rêve-objet peut être vu dans le décompte de ses éléments : « Le matin commence par ce que nous déposons au pied de notre lit : rêves, enfant silencieuse avec notre visage. » (TI, 73) Associé à l'enfance, le rêve retrouve une forme aussi « objective » que la jeune fille, miroir de l'énonciatrice. Lorsque celle-ci souligne que « nous croyons aux rêves : les chiffres avec les larmes, et la nuit qui nous change de peau » (TI, 82), c'est aussi pour montrer l'importance de la métamorphose que permet le rêve, donnant à voir l'univers de façon différente. Investiguer le réel par le rêve, c'est le rendre physiquement visible afin de pouvoir regarder *au-delà* de l'espace du quotidien, de ses lieux et de ses personnages.

La poésie du paysage est la plupart du temps définie comme « descriptive³⁹ ». Si celle de Turcotte, à l'inverse de celle d'autres poètes comme Gilles Cyr ou Pierre Morency, suggère aussi une aptitude à voir et à détailler sobrement le réel, elle le fait peut-être encore plus dans une aptitude à « rêver », à inventer un monde à partir d'une chose ou d'un objet *pris* dans ce même paysage. Dans un poème intitulé « Les vies saccagées » (*TI*, 95), la narratrice évoque une femme qui fait « éclat[er] les murs » afin de faire apparaître son histoire. Ce n'est qu'à ce moment que « [l]e regard fait le tour de chaque pièce. Dehors, quelqu'un traverse la rue : on voit les rêves amoncelés sur son dos. Le regard continue, met des barreaux aux fenêtres et fait une enquête sur tout. » Les rêves, une fois de plus palpables, semblent illustrer un poids à porter pour l'individu en marche. Jamais le rêve n'aura donc été un cadre pour le regard des sujets énonciateurs. Là où le lecteur pouvait s'attendre à un lieu onirique, le recueil donne à lire ce rêve comme un objet parmi tant d'autres, rêve ou poupée brisée se confondant pour se lire comme une seule et même chose. Le procédé visuel est ainsi inversé : on ne construit plus le paysage à partir d'un cadre, d'une histoire et des clichés que l'on s'en fait, mais bien à partir de l'objet anodin et non signifiant puisqu'il n'a plus aucun sens. Ainsi, ce n'est pas à partir d'un récit déjà existant qu'une histoire peut être créée, mais bien d'un objet, par sa métamorphose et sa resémantisation.

L'exercice de bouleversement de ces codes langagiers ne fonctionne donc que dans la mesure où le lecteur – inévitablement pris dans ce *nous* – participe et « croit » à l'évidement du sens, tout comme il adhère à la rupture qui s'effectue entre le paysage cadré et le paysage total, et l'objet banal auquel il doit impérativement s'accrocher pour redonner sens.

³⁹ BIRON, Michel, DUMONT François et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Chapitre 10 : la poésie et la fiction intimistes », dans *Histoire de la littérature québécoise*, 2007, Boréal, p. 613-614.

Au demeurant, ce n'est que lorsque l'expérience réussit qu'un lieu habitable est créé, que dire « La terre est ici » devient possible : « Il faut dormir au fond de nos rêves. Là, nous sommes magnifiques, nus et apparents comme une roche au sommet de la mesa. » (TI, 71)

Le rêve devient ici un refuge et, dans une sorte de géographie de l'intime imposée par l'énonciation, il rend « apparents » les sujets qui y logent. La comparaison entre les êtres « nus et apparents » et la roche sur la mesa est aussi signifiante. La mesa est formée par les restes d'une coulée volcanique après que l'érosion ait abaissé les terrains environnants ; lieu post-apocalyptique, il rejoint le chaos environnant, la « grande peur » du recueil qui doit « passer », pour permettre aux sujets de dormir, non sans angoisse. La mesa est également le lieu de la lenteur de l'érosion et de la transformation du paysage par le temps. Est-ce à dire que les sujets ne sont visibles qu'au prix d'une violence extrême, qui, comme l'inévitable passage du temps qui façonne le paysage, ravage aussi le corps avec l'âge ? On peut en effet le croire, puisque *mesa*, en espagnol, c'est aussi la « table », meuble banal de la maisonnée. Le chaos ambiant investit donc le dehors comme le dedans, le paysage grandiose qui se transforme sur une longue période de temps, tout comme l'intérieur d'une maison ou d'un être. Mais au même moment, il permet à l'individu comme à la roche d'être *nus*, et c'est à cette condition seule qu'ils peuvent exister. La réalité est donc malléable : qu'elle relève des rêves ou des choses, le regard qui se pose sur elle engendre son propre monde de significations.

La construction du réel et du paysage par les objets rendus visibles, qu'ils soient objectifs, imaginés ou rêvés, s'effectue donc elle aussi dans le même va-et-vient entre évidemment de sens et recodification. En même temps, le regard ne s'évertue plus à tenter de

saisir globalement l'espace – voire le temps – puisqu'il se focalise plutôt sur un élément très précis : figures qui vacillent entre l'anodin, l'invisible et l'absence, elles en passent toutes par l'expérience de la perte qui les rends justement plus visibles. Cet intérêt pour « la souffrance [qui] rend tout visible » (TI, 39) n'est pas nouveau en poésie. Ce qui est en revanche toujours surprenant dans *La terre est ici*, c'est que cette implication de la douleur est actualisée dans l'aporie : on investit mieux le réel en mettant des « barreaux aux fenêtres », l'aveuglement reste le moyen le plus sûr de bien voir, et c'est à même un « paysage avec figures absentes », le chaos à ses portes, que l'on peut finalement dire « Je suis ici ».

Évidemment, on remarquera que ces oscillations aporétiques, si elles sont parfois reliées à la grande Histoire, se font surtout à partir d'une vision « rapprochée » du monde. Je l'ai souligné précédemment, l'objet anodin et banal prend une place considérable dans la poésie turcottienne, là où le regard s'actualise par des proportions qui basculent et tendent toujours vers le *très petit*.

Une vision rapprochée du monde : le poème et l'infiniment petit

La terre est ici présente un art de lire et d'écrire propre à la littérature contemporaine qui privilégie « l'infiniment petit⁴⁰ ». Je l'ai dit plus haut, l'aptitude à voir des sujets énonciateurs réside surtout dans leur capacité à inventer (ou réinventer) le réel, à rêver le monde à partir de petits objets ou d'abstractions qui ont été au préalable évidés de leur sens. Leur regard ne cadre donc plus le paysage pour en faire une totalité, mais focalise plutôt sur un élément de celui-ci comme le critique d'art le ferait pour le détail d'un tableau : « Tu

⁴⁰ BIRON, Michel, DUMONT François et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *op. cit.*, p. 617.

regardes dans mes rêves. Tout est petit : les cheveux qui courent soulevant de la poussière, [...] ». (TI, 23) L'infiniment petit comme un tableau peint, un cliché instantané qui fait de chaque poème de « mini tableaux impressionnistes⁴¹ », pour reprendre l'expression de Corinne Larochelle. Cette construction des poèmes, on le voit très bien dans le recueil, doit beaucoup à la perspective critique de l'histoire de l'art. *Le je* découpe le monde, prélève dans le « tableau-poème » des bribes du réel qu'il pourra ensuite réinvestir de sens. Néanmoins, comme le souligne Michel Biron, chaque poème se construit comme « tableau de petite dimension, qui ressemble à un détail de tableau plus vaste qu'on ne verra toutefois jamais⁴². » Des notions d'histoire de l'art, en particulier le détail, permettent de mieux comprendre le regard rapproché du sujet poétique sur le monde. On observe en effet dans la peinture comme dans la poésie un même dialogue entre le détail et la totalité du tableau, d'où naît aussi l'aporie :

Or, pris à cette intimité, le discours historique ou critique pouvait parfois se développer. Mais il arrivait aussi que cette intimité entraperçue provoquât une impossibilité de dire et même [...] le désir de ne rien dire de ce qui avait été pressenti. Comme si l'ordre du discours affrontait là une de ses limites, la peinture dans sa poétique même⁴³.

Étude de l'histoire de l'art *sur* et *à partir* de la toile, la méthode de Daniel Arasse ne peut être simplement rabattue sur la littérature, et ce, même si elle permet de conceptualiser la notion de ce regard voyant, découpant et choisissant un élément dans le paysage, tout en soulignant le paradoxe de l'impossible émergence du discours. L'essentiel de la citation réside dans le va-et-vient entre le « dire » et le désir « de ne rien dire » qui passe par les notions de détail et d'intimité, de ce *très petit* placé au cœur du tableau comme du recueil.

⁴¹ LAROCHELLE, Corinne, « Lire l'image : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, printemps 1998, p. 545.

⁴² BIRON, Michel, « Le symbolisme soft », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 167.

⁴³ ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 7.

PETIT OBJET DE CRISTAL

Il peut se passer des heures : des enfants retiennent leur peine loin de la maison, dehors c'est loin, mais la vie se déroule comme avant.

On n'arrive plus à tracer les frontières. Puisque la terreur a repris sa place dans le jardin, on attend pour voir ce que l'autre a vu, et s'il est possible d'être deux.

La pièce où l'on se trouve a changé de couleur. Elle est pleine de souvenirs et de solitude. On ne pense plus aux déserts, on ne s'installe plus à côté d'un récit. Sur la table, on rejoint le petit objet de cristal. (TI, 102)

Le « petit objet de cristal », qui tient lieu de métonymie dans ce poème, catalyse littéralement le récit. Dès le titre, le regard focalise sur un « petit objet », fragile et précaire, métaphorisant à la fois la pureté et l'informe : on ne sait pas de quel type d'objet il s'agit. Le « cristal » est luxueux et sa fragilité n'a d'égal que sa préciosité. À partir de cet objet, le poème s'ouvre au temps qui passe, temps qui demeure indéfini. « Il peut se passer des heures. » Mais quel événement est attendu par cette progression temporelle ? la « peine » des enfants ? les frontières impossibles à tracer ou le chaos, la « terreur » qui investit les lieux les plus familiers ? La série d'interrogations à *partir* de ce petit objet mène ainsi à cette impossibilité de dire – et de voir – dont je faisais mention plus haut : « [...] on attend pour voir ce que l'autre a vu, et s'il est possible d'être deux. » L'attente des possibles, qui passe par ce regard rapproché, trouve son apogée dans la cristallisation littérale du sujet en objet. En effet, le sujet « rejoint » l'objet sur « la table », tout aussi petit, précaire et fragile que le cristal, pour entreprendre une véritable métamorphose – métamorphose qui ne sera pas racontée : on ne « s'installe [plus] à côté d'un récit » puisqu'il ne peut plus, de toute évidence avoir lieu. Pas plus que la description d'ailleurs. Devant cette impossibilité de produire une histoire (Histoire) par la narration traditionnelle, les sujets n'ont d'autres choix que d'inventer un langage qui s'incarne dans le très petit.

L'intimité du discours, pour reprendre les termes d'Arasse, se situe dans ce renversement des codes de la narration qui évolue, par une lente progression, de l'action vers l'objet. Le récit s'effrite au profit de celui-ci, réitérant l'impossibilité de dire – mais aussi d'être, puisque le sujet devient objet sur une table – le « petit objet de cristal » incarne ce détail dans la toile qui demande à être vu afin qu'on produise du discours *à partir* de lui. Néanmoins, devant la chute des grands récits, ce regard rapproché du monde qui passe de l'actif au statique appelle encore le poème. Dans cette pièce remplie de « souvenir et de solitude », la focalisation du regard vers le très petit permet de stabiliser le chaos ambiant – la « terreur a repris sa place dans le jardin » – et c'est à l'objet de tracer la frontière entre la terreur et le sujet devenu bibelot sur une table, à la fois précaire et précieux. Le réinvestissement du regard par le très petit et la focalisation sur les objets donnent ainsi lieu à la réappropriation d'un langage qui, s'il était d'abord conçu comme inutilisable, devient, par ces procédés, actif, usuel et finalement, signifiant.

Quelqu'un est venu, puis est reparti.
 Le désir n'a pas fait de mystère.
 Je n'ai pas dit les choses qui ne se disent pas.
 Je n'ai pas fait un autoportrait avec une seule phrase.

Aux creux de ma main, je tiens un unique bijou.
 C'est une histoire qui pourra mettre ses bras autour de moi.
 La beauté pourra venir, glisser comme une deuxième odeur sur le plancher.
 Je n'oublierai pas. (II, 27)

Dans ce poème, on retrouve la préciosité et le luxe dont il a déjà été question à propos du « petit objet de cristal ». En effet, pourquoi focaliser sur ces minuscules objets, symboles à la fois de richesse et de vanité comme de fragilité et de rareté ? Plus encore, qu'il s'agisse du « bijou » ou du « cristal », les deux objets ont été travaillés et montés par un individu (orfèvre, joaillier) et supposent un véritable travail de création concrète et matérielle de la matière. Ce travail ne mérite d'être souligné dans un recueil mettant littéralement en forme

la parole comme on modèlerait l'argile. Bien que l'action soit énoncée dans une syntaxe négative (« Je n'ai pas dit les choses qui ne se disent pas. / Je n'ai pas fait un autoportrait avec une seule phrase »), le sujet travaille la phrase par l'anaphore, l'accumulation et la répétition du geste – comme on accumule la pâte colorée sur un tableau – tout en soulignant par ces figures de style le lien « dire » et « faire ». De nouveau, c'est la performativité du langage qui est mise en scène, non seulement par l'usage de procédés métatextuels, mais par la composition formelle des poèmes qui miment les gestes d'un peintre faisant un autoportrait.

L'objet, dans ce poème, a aussi la caractéristique de la rareté. Le bijou est considéré comme « unique » et il n'est sûrement pas insignifiant qu'il se trouve mis en scène « au creux [d'une] main ». Tenir quelque chose ou tenir à quelque chose implique à la fois le désir de protection de la chose fragile et sa possession. Posé au creux d'une main, il appelle les notions de don ou d'hospitalité : *La terre est ici* présente une hésitation entre donner et retenir, entre le désir de restituer à la grande histoire les morceaux que les sujets poétiques volent à leur mémoire ou au quotidien, et celui de les garder enclos dans le poème. Les poèmes agissent de la même façon que les « objets de cristal » ou le « bijou » dont il est question ici. Qu'il s'agisse d'un véritable « bijou », du poème lui-même ou encore de l'enfant qui entoure de ses bras sa mère, c'est bien par la mise en scène que l'énonciatrice introduit du récit à l'intérieur de l'objet. Par sa personnification, elle lui donne à la fois la possibilité de poser une action – « mettre ses bras autour de moi » –, de se gorger d'une « histoire », d'une vie et donc, d'un certain sens. Cette structure qui consiste à voir, à nommer, à mettre en mouvement et à évoquer les conséquences d'un objet sur l'énonciatrice est récurrente dans le recueil. À partir de l'usage des objets, le sujet poétique crée un monde unique et rare

– comme un bijou – ainsi qu’une trame narrative où s’incarne, par la synesthésie, la « beauté » comme une « deuxième odeur sur le plancher ». Cette mise en œuvre du monde, tant matérielle qu’abstraite, s’effectue par l’inscription du sol⁴⁴, ce qui ne manque pas de rappeler que l’énonciation se fait toujours « au ras des choses », dans le très petit, là où l’indicible comme la mémoire de l’histoire – « Je n’oublierai pas » – ont peut-être trouvé refuge.

Du détail en littérature

Le détail, tel que le conceptualise Daniel Arasse, m’a paru plus fécond que les notions « d’insignifiance » ou « d’image⁴⁵ » pour éclairer le rapport aporétique du sujet au monde par le « très petit » dans *La terre est ici*. Néanmoins, l’emprunt d’une notion à l’histoire de l’art exige qu’on en questionne les composantes pour l’intégrer à une perspective littéraire. Dans son sens littéral, le détail se définit comme l’action de considérer un ensemble dans ses éléments, un événement dans ses particularités en usant principalement de l’énumération comme mise en forme textuelle. Cela implique deux choses : la première, celle de totalité – on « détache » un élément singulier d’un ensemble global –, puis celle du « même », qui présente chaque détail comme ayant des caractéristiques particulières qui tranchent avec l’ensemble. Paradoxalement, le détail peut aussi être l’élément *non essentiel* à la totalité, ce qui montre bien toute la difficulté de le saisir et de le définir. À ce sujet, Liliane Louvel demande à juste titre :

⁴⁴ Ne l’oublions pas, le premier poème du recueil s’ouvre ainsi : « Je suis un personnage : je tombe par terre dans la cuisine. Étendue sur le plancher, je reste là tout l’après-midi. » (TI, 9)

⁴⁵ Je pense ici notamment aux travaux de Daniel Laforest dans son article « Du poème au romanesque. L’espace problématique de l’image dans l’œuvre d’Élise Turcotte » ainsi qu’au numéro d’*Études françaises* qui porte sur la question des « Écritures de l’insignifiant » dans la littérature contemporaine, sous la direction d’Audrey Camus (vol. 45, n° 1, 2009).

Alors, qu'est-ce qu'un détail en littérature ? Y a-t-il des détails ? Peut-on y voir une double opération à l'instar de celle que définit Daniel Arasse différenciant le *particolare* du *dettaglio*, une petite partie d'une figure, d'un objet, d'un ensemble dans le tableau, de l'opération de sélection, voire de l'activité de découpe ?

[...]

Le tout serait-il l'antithèse acceptable du détail ? Ce serait alors dans l'aller-retour entre le tout et la partie que le détail se constituerait dans un mouvement de va-et-vient dynamique, dans une activité de déchiffrement, entre ce qui saute aux yeux ou au contraire ce qui doit être décrypté dans la détaille. Le détail étant peut-être la plus petite unité au sein d'une partie, voire d'un fragment, se pose alors la question de la division du tout : jusqu'à où ? jusqu'à quand ? Sans arriver à l'infime invisible : serait-on alors au niveau de la lettre ? du signe ? du mot ? de la marque typographique ? du signe de ponctuation⁴⁶ ?

J'ai déjà brièvement répondu à ces questions dans les analyses précédentes. Car en effet, la question est légitime : jusqu'où devons-nous diviser, creuser, décrypter ? Au-delà de la simple action de « découpe » que le lecteur opère dans le poème, subsiste le risque de la surinterprétation du détail, du ratage – ne pas avoir vu le « bon » détail –, de la surcharge, voire de l'hallucination de détails. Plus encore, il faut se garder d'oublier de *lire* les poèmes dans la recherche *du* détail révélateur, celui qui nous donnerait la clé, le Mystère enfin résolu. Le problème que pose une telle lecture est de considérer le « tout » comme « antithèse acceptable du détail » et le poème, le mot voire même le signe typographique comme totalité.

Je propose plutôt de lire le détail exactement comme celui-ci semble être construit dans le recueil, c'est-à-dire comme une aporie. Liliane Louvel voit le détail comme

un tour phénoménologique, un jeu du montrer-cacher qui révèle aussi ce que c'est qu'écrire, ce que c'est que lire. Une vie du texte, un travail en mouvement, un plaisir renouvelé. Une dynamique. Le détail serait alors la pierre de touche de la littérarité. Et aussi de la lecture⁴⁷.

Signe ici de la littérarité, comme, chez Arasse, signe de « la peinture dans sa poétique même », le détail ouvre paradoxalement des ambitions de totalisation dans un sens quasi structuraliste devant lesquelles il faut rester vigilants. Indice particulier qui « ressort du

⁴⁶ LOUVEL, Liliane, *Le détail*, Actes du colloque tenu à Poitiers les 3 et 4 octobre 1997, Poitiers, La Licorne, 1999, p. 4-5

⁴⁷ *Ibid.*, p. 5.

texte », le détail se définit dans un double mouvement dynamique et aporétique : d'une part, il appelle au silence, à l'innommable, à la remise en cause de l'événement phénoménologique même. Mais de l'autre, il somme le lecteur et le créateur – qu'il soit auteur ou peintre – de participer activement à sa composition et à sa *découpe* : « À l'autre pôle, bien sûr, le lecteur doit reconnaître les détails, opérer le tri entre ce qui est de l'ordre de l'ornement, de la rhétorique, voir quel est le principe qui régit les choix de l'ornementation, reconnaître les détails [questionnant même] le détail de "trop".⁴⁸ » Deux questions se posent ici : qu'est-ce que « découper » et qu'est-ce que se « détacher » ?

Si le détail a été défini par son écart, le verbe « détacher » s'illustre lui aussi par la séparation d'un élément de son ensemble, dans l'éloignement. Il « fait partir », mais il fait aussi *apparaître* nettement une forme sur un fond, distingue le caractère précieux de celle-ci pour la faire ressortir. De la même manière, l'acte de découpe appelle la division d'un élément qu'on isole de son ensemble. Relié de façon troublante à l'action du boucher qui tranche « au bon endroit » la pièce de viande, le verbe « découper » exige la précision du geste, le suivi régulier d'un contour pour la saignée. Qu'il soit question de découper ou de détacher un élément d'un autre, une trace perdue de cette « saignée » effectuée dans un tableau, un paysage ou un poème.

L'opération rappelle un autre verbe, au plus près de la notion dont il est question ici, « tailler ». La détaille d'une forme de son fond implique nécessairement la volonté de retrancher de celle-ci le surplus ou « l'inutile » comme le souligne *Le Robert*. Débarrassé de ses excès et sorti de la masse informe qui l'étouffait, le « détail » s'offre à la vue sous la forme

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

souhaitée par son créateur. Mais on le devine, la « création » du détail au sein de *La terre est ici* ne s'effectue pas simplement dans l'équation totalité, découpe, détail. Retrancher « l'inutile », faire une incision ou une entaille, toutes ces actions sont investies de ce même paradoxe qui traverse toute l'œuvre : le geste de découpe fait tout autant événement que le surplus retranché de la forme ou du détail désiré comme finalité. Tous ces éléments sont « inutiles » et insignifiants et, par là même, redeviennent événements.

Naturellement, ces opérations relèvent autant du lecteur que du narrateur et, s'il est impossible d'en évaluer l'intention, la tentative d'en retrouver certaines traces peut être féconde pour l'analyse du détail en littérature, tout particulièrement dans la conceptualisation du paysage dans le recueil. Comme le rappelle Denis Boisseau, il n'y a pas de détail en-soi,

le détail est toujours d'ordre phénoménal, composé d'impressions de monde et d'activité de conscience, ce qui impose d'apprécier, chaque fois que nous acceptons un détail, le rapport (identité ? écart ?) entre le sens de la décision qui propose et promeut ce détail, et le sens reçu (admis) de ce détail⁴⁹.

Dans le « dialogue » entre le narrateur, le lecteur et, pourquoi pas, les personnages, la détaille relative à un « ensemble » ou à un cadre conçu ou préconçu par ses créateurs implique qu'il y ait aussi un *changement de taille* et de perspectives. Repérer et rendre signifiant le détail exige ainsi un va-et-vient de la perception à l'intérieur d'un ensemble aporétique (à la fois finitude et qui appelle un ailleurs). De ce point de vue, tout peut devenir détail dans la mesure où celui-ci commande l'action, laissant une trace qui est, en soi, le poème, mais qui peut aussi se cristalliser dans un de ses éléments. La fonctionnalité du détail, dans un agrandissement ou une réduction, dépend en somme du point de vue d'où on le perçoit, dans ce mouvement à la fois de monstration et de dissimulation qui révèle toujours quelque chose : « [le détail] vise

⁴⁹ BOISSEAU, Denis, « De l'"Inexistence" du détail », dans LOUVEL, Liliane (dir.), *op. cit.*, p. 16.

à mettre en lumière certain mécanisme et des enjeux de ces moments privilégiés où, à travers le détail de son parcours, le tableau "se lève", fait "acte de présence"⁵⁰. »

L'enfant qui passe m'aide à planter les clôtures autour de moi.
Je recommence. Dix mille fois. Je supplie les choses de ne pas trop bouger.
Je les supplie de m'aimer, tranquille comme une phrase qui se détache. (TI, 15)

Dans ce poème de la première partie de *La terre est ici*, c'est la narratrice elle-même qui crée le cadre dans lequel un détail peut naître : les « clôtures » plantées autour d'elle font office de « barricade » et de délimitation à l'intérieur desquelles elle peut regarder les « choses ». De façon répétée, voire même ritualisée – par le geste qui est mis en scène, mais aussi par l'anaphore « je supplie » qui fait écho à la prière – le détail surgit par le biais de la comparaison. Ce qui « se détache », ce ne sont pas « les choses » devant lesquelles la narratrice paraît être totalement impuissante, mais bien leur comparaison avec « une phrase qui se détache ». Le poème met en scène une impuissance à régler le chaos autrement que par des « clôtures » plantées autour d'elle et aidée par un enfant, on se souviendra que c'est par le plus familier, l'enfant, que les subjectivités peuvent tenter de se construire un univers habitable. Non seulement la narratrice n'effectue aucun acte de découpe – à l'inverse, elle tente de créer un cadre – mais c'est une « phrase » qui constitue le surgissement du détail. L'amour, la tranquillité, voire l'apaisement du chaos passent par la capacité du langage à se détacher ; mais de quoi ? de la subjectivité ? de son sens « acquis » ?

Peut-être des deux. Dans la mesure où l'on a déjà remarqué que le recueil s'actualise dans un mouvement d'évidement du sens des mots afin de les réinvestir autrement, notamment par la vision, on peut aussi présumer qu'une « phrase qui se détache » ne

⁵⁰ ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 11.

constitue pas une tragédie, mais permet au contraire de redonner un certain sens au monde, d'ordonner un tant soit peu la réalité. Étymologiquement, « tailler » s'articule autour des notions de séparation et de coupe qui, à l'origine, font référence à l'entaille que l'on effectuait sur une pièce de bois pour tenir les comptes. Ordonner, calculer, tailler : tous ces termes permettent une saisie du réel, tentent d'aménager un monde soumis au désordre du quotidien.

Je ne trouve rien. L'océan est à mille lieues et tout ce que j'aime bascule au fond des êtres.
De l'autre côté de la rue, quelqu'un finit enfin par ouvrir la porte.
Les enfants écrivent avec des craies.

Tous ces détails grandissent dans un incendie.
Tu viens parler par-dessus mon épaule.
Les années passent.
Je commence toujours par aimer. (*TI*, 20)

Dans ce poème, l'écart et le lointain qui créent, par énumération, les « détails » de la première strophe, ne font pas uniquement signe vers l'ailleurs. À partir de ce qui semble être une quête avortée – « Je ne trouve rien » – « l'océan » ou « ce [qu'elle] aime », tout se détache de l'énonciatrice. Comme un puits sans fond, ce qu'elle tente de saisir ou d'aimer bascule inévitablement « au fond » des choses, de la mémoire, des êtres ou des lieux. La subjectivité se trouve à nouveau devant l'impuissance à saisir le réel, à *nommer* ces détails vus, imaginés ou rêvés. Tous relèvent de ce changement de perspectives dont j'ai souligné l'importance un peu plus haut. Ces détails sont ancrés dans un mini-tableau situé spatialement, « de l'autre côté de la rue », et l'on peut supposer que le point de vue est celui d'une distance rapprochée, peut-être depuis une maison, où la narratrice regarde par la fenêtre. Temporellement, on oscille entre un plus que présent – elle écrit au même moment que le sentiment d'impuissance la traverse, que l'homme parle « par-dessus son épaule » – et un passé, mais aussi un futur. Ainsi, en sept vers, c'est toute une narration qui se déploie à

l'intérieur du poème. Progression temporelle, événement, personnages ; par le détail, une véritable scène est mise en place. En effet, la première strophe catalyse littéralement le récit et l'*ekphrasis* (fragment d'un réel perçu et cadré comme un tableau à commenter) se substitue à la narration d'un récit, pourtant retenu dans la fixité des choses évoquées.

J'aimerais revenir aux fonctionnalités du détail puisque c'est essentiellement en raison de ses *fonctions* que la conjonction entre le détail pictural et le détail littéraire peut s'effectuer. Chaque paysage, chaque mini-tableau ou chaque poème pourrait, dans sa singularité, incarner un détail par sa fonction dans le recueil. Toutefois, puisque nous récupérons ce qui est effectif dans un système pour l'appliquer à un autre, il va sans dire que le refus de l'événement du détail pictural qui fait, paradoxalement, événement, doit être analysé, tout comme il faut interroger quelle est la « nature » (Arasse), de ce même événement. Mais qu'elle soit ironique, absurde ou tragique, la fonction du détail littéraire en passe par la même aporie. Incarné dans l'exubérance et la surenchère, l'absence et le manque, le détail oscille donc aussi, dans le recueil, entre le « trop plein d'images⁵¹ » et leur absence fondamentale.

ENCORE QUELQUES HEURES

Elle a répandu sa vie comme un événement : tout commence, tout est terminé. Les meubles s'emboîtent, les gestes sont passés par le premier et le deuxième jour.

Pour lui, elle ouvre sa collection d'objets avec vue sur le monde. Tout y est, détaché. Elle ouvre le présent : voici la chaleur qui pénètre au centre, et chaque petit désastre qui arrive à ne plus parler.

Tout commence, mais tout est terminé. Les cœurs disparaissent dans le monde. On s'en retourne lentement. Cela suffit pour vouloir tout emporter. (*TI*, 104)

⁵¹ L'expression est de Daniel Laforest, *loc. cit.*, p. 62.

« Encore quelques heures » illustre à merveille cette incarnation du détail événement qui étonne et appelle le discours tout en disséminant sa possible prise de parole. Le titre même oscille entre l'espoir et le souhait – « encore quelques heures » – et la disparition – il ne nous reste que quelques heures à vivre... On retrouve dans ce poème-tableau une volonté de saisir la totalité du réel, qui passe par le dénombrement d'objets, l'accumulation de « meubles [qui] s'emboîtent », comme si la surenchère de détails pouvait faire somme. Inversement, si la « collection d'objets » montre ce désir de monstration de la narratrice, l'opération ne s'effectue pas en bloc ou dans une totalité homogène, mais bien par la fragmentation du monde : « Tout y est, [mais] détaché » ajouterais-je. De toute évidence, les détails restent signifiants, et ce qui se trouve dans cette collection ne sera pas *nommé*, mais encore une fois *montré*. La notation « [v]oici la chaleur qui pénètre au centre » recourt à la synesthésie et on en vient à se demander si la « collection d'objets avec vue sur le monde », la propre chair de la narratrice, « sa vie » et « [ses] gestes », peuvent réellement forger ce « présent » qu'elle dit ouvrir pour l'autre.

Quel est donc le détail signifiant dans ce poème ? le poème lui-même, pris dans la totalité du recueil ? Le corps de la narratrice qui « se lève » dans une analyse poétique faite par le lecteur ? Les objets de la collection ou les meubles qui s'emboîtent ? Tous ces éléments, peut-être, dans la mesure où leur *fonction* reste la même : ils sémantisent et font entendre « un monde » où « chaque petit désastre [...] arrive à ne plus parler ». Ils échafaudent le désir et la volonté d'une singularité à « faire lever », à l'intérieur d'une scène poétique⁵², une certaine connaissance du réel tout en illustrant son impossibilité à la nommer : « Vous ne savez pas comment construire les vraies choses, vous pensez à un

⁵² Je reviendrai à la question de la « scène » dans le chapitre III.

fragment brillant de votre vie. » (*TI*, 101) Savoir ne pas savoir, montrer le secret sans le saisir – et donc, le retenir – n’est pas sans rappeler la pensée derridienne au-delà de laquelle on ne peut plus penser le détail en termes de « système » codifiant sans en montrer les failles, ainsi que l’aporie fondamentale de l’opposition rigidement binaire entre détail et totalité. La proposition « [q]uelques heures encore » le montre bien : il n’y pas de détails sans la possibilité d’un ensemble, de la même façon que, temporellement, « [t]out commence, mais tout est terminé. » Plus encore, c’est littéralement en faisant taire le monde qu’on peut l’entendre, le mutisme des « désastre[s] » illustré comme un but à atteindre : « ils *arrivent*⁵³ à ne plus parler ». Dans la détaille du monde, le poème permet ainsi de mettre en scène à la fois le foisonnement du réel qui aspire à une totalité, ainsi que sa pauvreté et son manque ; son impossibilité à *dire* « voire même le désir de ne rien dire », pour citer de nouveau Arasse.

Cette analyse d’un poème de *La terre est ici* n’est qu’un exemple parmi tant d’autres de l’actualisation de la fonction du détail dans le recueil. J’aurais aussi pu démontrer comment le détail peut à la fois être souhaité, attendu ou rejeté, et soumis à l’amnésie de l’énonciatrice. Tour à tour « révélateur », « authenticateur » ou « informatif », le détail peut aussi être « en accord avec l’illusion référentielle : couleurs, formes, matières, et évoquer, comme en peinture, des "paysages"⁵⁴. » On l’a aussi souligné, le détail permet de catalyser la narration dans le poème, tout en refusant du même mouvement le récit qu’il suppose.

De sorte qu’on admettra que le détail ne se donne pas de lui-même comme détail – bien plutôt se dissimule-t-il –, mais vient seulement confirmer les détours et les inquiétudes d’une quête qui le soupçonnait obscurément bien avant de la distinguer, et qui donc en attendait impatiemment la révélation, et/ou la confirmation, d’un sens et d’un monde nouveau dont le projet anticipait la découverte du détail même.

⁵³ C’est moi qui souligne.

⁵⁴ LOUVEL, Liliane, *op. cit.*, p. 8.

Aussi bien, loin d'être minime, le détail est-il toujours « de taille », et donc conséquent, puisque, par sa révélation et sa position, il est susceptible de faire basculer le sens ou le fonctionnement de tout l'ensemble auquel, jusqu'alors, il participait, éteint et silencieux⁵⁵.

Mais a-t-il jamais réellement été « éteint et silencieux » ? Dans la mesure où je postule, depuis le départ, que le détail joue, dans *La terre est ici*, un rôle similaire à celui du « supplément » dans la pensée de Derrida, le détail se doit ainsi d'être « toujours déjà là ». Essentiel à l'élaboration de la pensée derridienne, le « toujours déjà là » reste un syntagme clé dans la déconstruction des oppositions binaires, et c'est peut-être en cela que le détail est si intéressant à explorer dans les œuvres : il indique l'aporie de la représentation – qu'elle soit picturale ou langagière – il est cette catégorie si chère à nos esprits rationalistes qui demandent à systématiser tout ce que le regard peut toucher.

Scène

Je reviens brièvement à une fonction clé du détail dans *La terre est ici*, à savoir celle qui catalyse la narration *à partir* du paysage pour le redéfinir, en faire une scène. Dans un premier temps, le changement de perspective que nécessite la vue d'un détail suppose une acuité particulière au monde, un « être là » actif – pour reprendre la notion développée dans le premier chapitre – autant qu'une capacité sensible qui s'illustre notamment, dans le recueil, par la synesthésie. Ainsi, on peut dire que voir un détail, le relever dans le texte, demande du temps, exige que l'on « prenne son temps » :

On sait d'ailleurs combien le détail coûte de temps et d'attention, le regard qui explore, l'oreille qui décompose, prennent « leur » temps, nul autre ne nous impose ici un rythme que nous ne reconnaissons pas, tout comme aussi l'esprit qui interroge et détaille.

L'homme méticuleux est un homme lent. Inversement la vivacité signe l'homme d'action, celui qui ne s'arrête pas aux détails – car le détail arrête –, et s'en tient à l'essentiel et l'efficace. Cliché, peut-être, mais il nous faut, à notre tour, nous en tenir à l'essentiel⁵⁶.

⁵⁵ BOISSEAU, Denis, « De l'"Inexistence" du détail », dans LOUVEL, Liliane (dir.), *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

Soulignant, dans le poème « Encore quelques heures », que l'« [o]n s'en retourne lentement. Cela suffit pour vouloir tout emporter » (TI, 104), la narratrice pose exactement le geste de « l'homme lent » qui détaille le réel qui l'entoure. Si le détail n'est plus uniquement vu ou entendu par le lecteur ou le spectateur, mais aussi bien par la narratrice ou les sujets énonciateurs, c'est que l'illustration du détail se fait dans une mise en scène *par* le sujet *dans* le poème. Le cadre n'est donc plus fixe, mais se déploie à l'intérieur d'une scène, terme que l'on entendra ici dans toute sa polysémie : scène de théâtre, l'art dramatique lui-même, décor, action dans un acte, etc. mais aussi composition dans un tableau, scène de colère et scène primitive. Dans cette scène il ne s'agit plus uniquement de *voir*, mais aussi de sentir, d'entendre, de toucher et de jouer le monde pour le représenter dans un tableau maintenant devenu vivant.

La photographie est un autre médium essentiel à la conceptualisation du détail au sein de *La terre est ici. La chambre claire. Notes sur la photographie* de Barthes permet en effet de confirmer que, si la poésie de Turcotte est largement associée à la peinture, elle est aussi fortement liée au cinéma, à la télévision et à la photographie, référence fondamentale. Nous pouvons aussi dire de la photographie qu'elle est pointée dans le texte, au même titre qu'un écran de télévision ou de cinéma qui permettent à la narratrice d'affirmer que « [t]out restera clair maintenant. » (TI, 70) Par *pointes* répétées dans le texte, le détail agit comme un *punctum*. À travers le *punctum* qui, à l'inverse du *studium*, va au-delà de l'appréciation globale et culturelle d'un tableau ou d'une photographie, Barthes autorise à théoriser le détail comme élément « qui vient déranger le *studium* [...] car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure [...] c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me

meurtrit, me poigne).⁵⁷ » On retrouve ici la connotation de la « saignée » que le verbe « tailler » inscrit dans la détaille.

Mais si ces notions sont utiles pour théoriser le détail, elles le sont aussi pour définir son implication temporelle : « Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre "stigmaté") que le "détail". Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("*ça-a-été*"), sa représentation pure.⁵⁸ » Les sujets énonciateurs cadrent chaque poème comme un tableau (in)complet qui tente de capter, dans un temps « plus que présent », passé ou futur, le monde qui l'entoure. Il s'agit donc, tout comme le détail visuel, d'une blessure ou d'une « révélation » qui serait mise en représentation tant spatialement que temporellement :

Quelquefois, nous quittons la pièce, valise invisible à la main. Nous sommes détachés du ciel, de la nuit qui nous suit comme une ombre. Nous ne formons pas un bloc, mais les fleurs poussent et nous les cueillons. Fleurs : pétales tordus sous les bancs de parc, pétales cloués sous les ongles. Il est encore tôt, la brume est assise avec les passants; avec nous, elle se déchire comme une voix. Nous poussons devant nous tout ce qui est fragile. Les choses. L'univers, et la cruauté qui ne ment pas. Toutes nos pensées se couchent dans l'herbe, car, au fond de nous, c'est la beauté qui commence et qui meurt. (TI, 37)

Pris dans une narration au *nous*, le monde ainsi détaillé dans la surenchère des images se présente d'emblée sous le signe de la rupture, mais aussi de la réitération : « Quelquefois, nous quittons la pièce, valise invisible à la main. » Qu'il soit question de séparation, de cette grande peur qui les « suit comme une ombre », ou de la réitération de la métaphore de l'individu fragmenté – « Nous ne formons pas un bloc [...] » –, la progression des poèmes chez Turcotte se fait dans la ritualisation des petits gestes répétés à l'identique. En ce sens, si « l'emphase déchirante du noème ("*ça-a-été*") » qui est au cœur de l'idée de *punctum* garde

⁵⁷ BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 48-49.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 148.

une place importante dans les poèmes de *La terre est ici* (notamment par l'expérience de la séparation), elle semble plutôt s'accrocher à la notion de répétition. Celle-ci permet à la fois de rendre visible une « chose » mise à distance par le détachement d'avec les sujets énonciateurs et, à l'inverse, de poser ces mêmes choses « fragiles » dans une répétition plus ou moins sereine, où les sujets rendent visible le monde à l'intérieur d'une temporalité ainsi préservée.

Ce qui « poigne » dans ce poème-ci, c'est donc *dans un même mouvement* « [l']univers, et la cruauté qui ne ment pas. » C'est ce qui est « relevable » (au sens de Barthes) dans un ensemble virtuel – ici, « l'univers » – pour en faire émerger le détail qui meurtrit et qui permet au *nous* de coucher ses « pensées » dans « l'herbe » et de pousser « devant [lui] tout ce qui est fragile. » Cette émergence du détail s'effectue dans la répétition : la mention « détachés [de ce] ciel » s'oppose à la terre, à cette matière façonnée par les énonciateurs, mais aussi à ce qui permet de dire « Je suis ici ». C'est la possibilité même de la présence au monde qui se joue dans ces détails temporels et spatiaux. Car « être là » ou rendre visible *autrement*, c'est aussi rendre *présent* temporellement – ce qui justifie l'importance de ce temps verbal dans le recueil – tant les subjectivités que le monde qu'elles façonnent, et ce, à même l'expérience aporétique de la rupture et de la répétition.

CHRONIQUE

Tout va bien. Les raisons de vivre ont déjà peuplé la maison. Rien ne les sépare le matin. Une enfant demande un livre sur les nuages et ils l'entendent, ils entendent tout avec leur plus grande mémoire.

Ils ont ajouté quatre photos à leur album. Ils peuvent commencer la journée, traverser la rue et désirer que le temps s'ouvre comme une noix. Ils disent que le vide n'est pas sous leur pied. Ils ne savent pas où, mais la mémoire se vide à certains endroits.

Voilà pourquoi ils composent un tableau avec tout ce que leur regard peut toucher. Ils s'appuient sur la rampe, leurs mains pleines d'outils. Ils s'appuient l'un sur l'autre : cela les rend encore plus visibles. (II, 98)

Le même procédé de répétition temporelle est à l'œuvre ici : d'abord par le titre, « Chronique », qui renvoie à une durée linéaire, mais aussi par la densité que prend le temps *par* accumulation d'éléments et de détails. Il en est de même pour le *matin*, à la fois commencement du jour et fin de la nuit, cycle qui s'inscrit naturellement dans la répétition, le matin demeurant le seul moment dans le poème où les sujets peuvent entendre quelque chose. La révélation du réel passe par cette possibilité d'un temps répétable où, par cette seule certitude du cycle, les énonciateurs peuvent rendre compte de leur expérience du monde. Évidemment, la perte et la rupture du rituel restent toujours présentes, et c'est aussi par ces évidements – « Ils ne savent pas où, mais la mémoire se vide à certains endroits » – que l'acte de rendre visible, de redonner aux choses une densité afin de les rendre palpables peut être complété.

Qu'il soit donc question de photographie ou de tableau, le détail temporel joue un rôle de « révélateur » afin de mettre en lumière ce procédé répétitif qui participe de l'aporie initiale, et se joue toujours entre perte et rupture passées, et reconstruction d'un présent à même l'expérience de la séparation. Peut-être est-ce même *à partir* du détail temporel répétable que le détail « spatial » peut être rendu visible *autrement* dans le recueil. Doublement catalyseur, la notion de détail s'inscrit finalement dans le procédé aporétique du recueil, à savoir qu'il n'y a pas d'opposition binaire entre détail et totalité, l'ici et l'ailleurs, la séparation et la présence ainsi qu'entre le détail temporel et spatial. L'un présupposant l'autre, toujours « déjà là », ils donnent à lire l'univers dans lequel les personnages de *La terre est ici* évoluent dans la répétition des images jusqu'à saturation et dans l'évidement de leur sens. Mais

surtout, ils leur offrent la possibilité même de se (re)donner en représentation. Car du tableau à la scène, il n'y a qu'un pas, et c'est à cette dissolution de la figuration statique dans le mouvement de mise en scène que je m'intéresserai dans le prochain chapitre.

Chapitre III
De la figuration à la scène

Une question de figuration

La figuration esthétique se définit comme le fait de rendre une chose sensible à la vue, par des moyens graphiques, picturaux ou plastiques. Le pouvoir de figuration en art tient à l'acte de l'artiste qui, structurant des perceptions, « assure en retour la connivence nécessaire du spectateur, capable et soucieux d'identifier les objets figurés dont les images appartiennent à la mémoire collective⁵⁹. » Définition vague s'il en est, et à propos de laquelle on peut se demander, de la même façon que nous l'avons fait précédemment pour la notion de détail, comment la « figure » peinte ou sculptée peut être transposée à un recueil de poèmes. L'importance que nous portons ici à la figuration est justifiée par les trois sections de *La terre est ici* qui s'intitulent respectivement « les autoportraits », « les paysages » et « les portraits ». On verra d'ailleurs que l'ordre dans lequel ceux-ci se construisent et se déploient se soumet à la logique de dissolution de la figuration au profit du seul geste de représentation et de mise en scène de ces mêmes objets ou sujets. Car la « figure », au sens artistique du terme, reste une « structure, une chose façonnée ou une représentation peinte ou sculptée d'un personnage ou d'un animal formant le *sujet*⁶⁰ d'une œuvre ou participant à un ensemble⁶¹ » (par exemple, une « figure » dans un paysage). Il est frappant de voir combien cette définition rejoint celle du « détail » développée dans le chapitre deux. Est-il alors possible que cette « figure » ait les mêmes fonctions de catalyseur du récit – une certaine « narration » – de geste de représentation comme événement phénoménologique qui ferait « sens », tout en supprimant la charge événementielle, signifiante, et la symbolique qu'il contient ? On peut en effet le supposer.

⁵⁹ GUILLERME, Jacques. « Art figuratif ». Dans *Encyclopaedia Universalis* [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=228&nref=G972261> (Page consultée le 29 juillet 2009)

⁶⁰ C'est moi qui souligne.

⁶¹ NÉRAUDEAU, Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 219-220.

Dans la mesure où l'autoportrait comme le portrait impliquent une mise en *représentation* d'une personne réelle ou fictive – par le dessinateur ou le peintre lui-même, dans le cas de l'autoportrait – et plus spécialement de son visage, on voit déjà poindre le problème de sa transposition en poésie. Du portrait photographique, et l'on connaît l'importance de ce médium dans *La terre est ici*, on retiendra surtout qu'il est porteur d'une charge symbolique très forte, le portrait étant toujours orienté⁶². Que la figuration soit reproduction, c'est-à-dire image, réplique ou, en littérature, description d'une personne, elle nécessite deux figures de style essentielles, la métaphore ou la métonymie, qui jouent de cette structure ambiguë et des fonctions de substituts qui sont « la condition de l'esthétique figurative, [reflétant] la tension fondamentale entre identité et altérité dans la même conscience⁶³ » et en permettent l'acte de « transposition ». La fonction symbolique ou métaphorique de ces figures demande, tout comme le détail, un repérage précis :

Le sens se perd si l'équivoque oscille indéfiniment. Là se trouve la limite à quoi aspire idéalement l'art dit « non-figuratif ». L'ensemble de ses réalisations exhibe divers degrés de figuration [...] Dans l'impuissance à figurer, l'art cesse de répondre à la fonction *Vermittlung des Unausprechlichen*, que lui assignait Goethe ; il n'est plus en effet ce « médiateur de l'indicible », ayant renoncé à être parlant⁶⁴.

Pourtant, nous l'avons montré avec le détail, cela « parle », quelque chose clignote au fond du poème et appelle le lecteur à l'interprétation pour lui poser cette question toute simple : qu'est-ce que cela veut dire ?

LES OMBRES

Vous êtes ici. Cette phrase est écrite sur un panneau. Vous êtes ici, vous tentez de mettre un peu d'ordre dans l'univers.

⁶² On a qu'à penser aux romans de Balzac pour se remémorer l'importance des portraits, qu'ils soient de l'inoubliable pension de madame Vauquer ou des « favoris peints » de Vautrin...

⁶³ GUILLERME, Jacques. « Art figuratif ». Dans *Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*

⁶⁴ *Idem.*

Vous ne savez pas comment construire les vraies choses, vous pensez à un fragment brillant de votre vie. Un homme ou une femme vous fait entendre le bruit de votre cœur. Vous voulez être quelqu'un d'autre. Vous dites : les cheveux et les vêtements bien en place.

La nuit, vous voyez des pyjamas de bébés. Vous les comptez. C'est ce qui vous fait le plus peur. Vous croyez qu'il faut s'arrêter, qu'il y a trop de visites et trop de montagnes dans votre cerveau.

Vous ne voulez voir aucun signe. Vous regardez le panneau avec le ciel noir et les galaxies. Vous êtes ici. C'est votre portrait. (TI, 101)

Ce poème fait partie de la section du recueil qui s'intitule « les portraits », section qui s'ouvre sur une épigraphe tirée de la nouvelle de l'écrivain américain Richard Brautigan : « *La poignée était de l'argent tout pur. C'était la porte que M. Henly avait toujours désiré ouvrir. Ses mains en avaient rêvé la forme, tandis que des millions d'années passaient dans la mer*⁶⁵. » La poignée comme métonymie de la porte agit aussi comme détail littéraire, trouant le texte par le caractère métaphorique et symbolique de sa description qui vient arrêter la progression temporelle de la nouvelle. L'exergue agit donc comme mise en abyme de la fonction des objets dans *La terre est ici* – qu'il s'agisse de métonymie, de catalyseur du récit, de symbole ou de personnification – en plus de rappeler au lecteur l'importance du rêve, voire même du fantasme à l'intérieur du recueil. Avant d'être vue, cette porte est « désirée », sa « forme » rêvée et c'est par la métaphore temporelle qui suit qu'on peut comprendre l'ampleur de ce détail littéraire dans le texte. Car bien qu'on le suppose signifiant, l'objet fait « d'argent tout pur » chez Brautigan ou de « cristal » chez Turcotte est d'emblée inscrit dans le processus de transposition dont nous avons fait mention plus haut. C'est avant tout par le rêve, le désir et le fantasme que la « figure » est dépeinte au cœur de l'un ou l'autre des textes.

⁶⁵ BRAUTIGAN, Richard, *Revenge of the Lawn*, Houghton Mifflin, Seymour Lawrence, Boston, New York, 1995, p. 53. Traduction libre.

Un autre élément essentiel qui se retrouve dans cet exergue est celui du temps : c'est par une progression temporelle – « des millions d'années passaient » – que la transposition peut avoir lieu. Mais plus encore, c'est dans cette *attente* monumentale que les « choses », les « objets » ou les « figures » peuvent être façonnés, comme le ferait un sculpteur avec sa matière. Malgré ces millions d'années, le personnage revient « ici », devant la poignée de porte sculptée en rêve, dans le désir du geste d'ouverture.

Dans le poème « Les ombres », on remarque que c'est le syntagme « vous êtes ici » qui instaure le « portrait ». De ce *vous* ontologique naît la construction d'un être fait de phrases détachées – pour ne pas dire en pièces ou en « fragments » qui se détachent. Il s'agit bien encore d'objets : c'est à cette seule condition que les sujets personnifiés par une phrase sur le panneau peuvent tenter de « mettre un peu d'ordre dans l'univers », de se figurer leur propre portrait, même sans savoir « comment construire les vraies choses. » Qu'il s'agisse de dire ou de compter, les sujets énonciateurs se trouvent toujours face à une dislocation entre les signes et ces « vraies choses ». Entre le « trop » plein d'objets et d'images et le désir de ne « voir aucun signe » – le « ciel noir et les galaxies » – c'est un panneau de secours qui devient le point de départ de la représentation du *vous*. Comment alors saisir les subjectivités du recueil dans la mesure où elles se rapportent à un point de fuite ? Le panneau marque l'itinéraire d'une fuite devant un danger, fuite aveugle et théorique (un plan) mais qui permet néanmoins à l'individu de se positionner à l'intérieur d'un cadre. Que celui-ci soit des plus banals n'est pas anodin ; que le titre du poème soit « Les ombres » non plus. C'est le paradoxe entre la réflexion ontologique, l'évanescence de personnages inaptes à « s'incarner » et la tentative de mise en ordre d'objets quotidiens qui, dans le recueil, permettent au syntagme « vous êtes ici » de se détacher. Dans le « non-savoir » et dans le

tâtonnement, la phrase devient le clignotement lumineux au creux du poème qui permet aux sujets de faire l'essai d'une redéfinition des signes, d'une tentative de reconstruire les « vraies choses », à commencer par leur portrait.

LA SURFACE DU MONDE

Je la vois qui surgit de la tempête avec ses souliers.
Sa coiffure ne contient plus son visage.

Plus tard, elle prendra sa tête entre ses mains. Elle se penchera pour amasser les papiers qui sont tombés de sa poche, puis tous les papiers qui traînent par terre comme une preuve de notre existence.

Ce n'est pas le début d'une histoire. Cette femme ne dit pas ce que pourrait être le bonheur, elle ne s'entoure pas de perfection.

Dehors : le temps, la tempête.

Ici : l'espace rempli de papiers comme une boîte. (TI, 89)

De façon similaire dans « La surface du monde », la « figure » (littéralement le « visage ») joue de la tension entre la chose nommée ou vue et la chose imaginée en rêve à l'intérieur d'un cadre temporel qui, loin d'être statique – comme le serait une *ekphrasis* conventionnelle par exemple – appelle plutôt le développement du geste et de sa matière poétique. C'est donc à cette difficulté, voire à l'échec de la figuration dans *La terre est ici* que je m'attacherai maintenant.

« La surface du monde » se présente comme une toile : à peindre, elle peut aussi n'être que superficielle ou refléter quelque chose. Mais quoi ? Le titre « portraits » incite le lecteur à attendre la représentation (par la description) d'une personne, et en particulier de son visage. Cependant, le poème offre tout autre chose et se présente plutôt comme un récit ou une narration, une courte nouvelle qui rappelle l'épigraphe de Brautigan. Le portrait annoncé par le « surgissement » d'une femme à travers la « tempête » se révèle être un

échec : échec à la fois du récit et de la description, l'épisode raconté dans les deux premières strophes est totalement évidé de son pouvoir de signification et de son contenu à la troisième : « Ce n'est pas le début d'une histoire. Cette femme ne dit pas ce que pourrait être le bonheur, elle ne s'entoure pas de perfection. » Par la négation d'un geste et d'une parole de nouveau performative, l'énonciatrice supprime le portrait en cours. La figuration ainsi suspendue, ce sont dorénavant les « papiers » qui portent « l'essence » de l'individu. Mais ces papiers ne comportent aucune définition, représentation ni description : simplement la « matière » du poète qui s'autonomise, comme si le papier avait une existence propre au-delà de la définition des mots qu'on aurait pu lui apposer. Le « cadre » spatial, dans lequel s'effectue la représentation figurative de la femme – et son échec –, se construit d'ailleurs dans la surcharge de cette matière : « Dehors : le temps, la tempête. / Ici : l'espace rempli de papiers comme une boîte. » Nous avons déjà dit que « l'être ici » s'ancre à même l'expérience de la séparation, mais aussi que c'est par la multiplicité des sujets énonciateurs (ou par l'impossibilité à les distinguer, comme s'ils étaient « sans visage »...) que la tentative d'énoncer un réel où les signes sont séparés des choses peut se faire. Au final, être « ici » et percevoir le monde « d'ici » revient à considérer l'espace comme un contenant dans lequel s'accumule la matière, et ce, sans pouvoir la décrire.

Tenter de faire un portrait dans *La terre est ici*, c'est se figurer un espace et non les visages qui l'habitent ; en somme, c'est rester à « la surface du monde ». Cette dichotomie entre le titre de la section « les portraits » et le contenu des poèmes révèle elle aussi métonymiquement le projet du recueil : en raison d'un chaos venu du « dehors », on cadre un espace, « l'ici », afin de mieux en cerner le contenu. Néanmoins, ce contenu n'est plus effectif et le sens des mots pour décrire ce qui s'y trouvait se révèle être une page blanche.

Ne reste au poète qu'à travailler avec ces restes, ces objets et visages qui « traînent par terre comme une preuve de notre existence », comme une véritable matière brute.

Nous l'appelons matière du gris. S'impose alors un paysage enfermé entre les côtes. Précisément : le contraire de l'aveu. Nous l'ignorons, comme nous ignorons le nom de tous les oiseaux, des ponts et des couleurs qui y prennent part. Nous ne savons pas non plus pourquoi des draps blancs sont étendus sur chaque meuble. L'ombre grise sur un très beau visage, c'est nous ! C'est nous qui demandons notre reste avec un bruit de sanglots. C'est nous, fredonnant, seuls au milieu d'une pièce vide, quand arrivent les mille tableaux du réel. (II, 61)

Dans l'attente de leur « reste avec un bruit de sanglots », la posture que prennent les sujets dans ce poème se rapproche d'une didascalie : seuls, sanglotant, fredonnant au « milieu d'une pièce vide ». Mais qu'attendent-ils ? cette « matière du gris », appelée et, jusqu'à un certain point nommée ? Dans la mesure où le gris naît du mélange entre le blanc et le noir, il demeure aussi la couleur de l'entre-deux dont la nomination, dans le poème, a la conséquence directe d'imposer à la vue un « paysage enfermé entre deux côtes. » Présenté par la négative, comme un secret, le mystère de ce paysage né d'une matière ambiguë devient une « ombre » sur « un très beau visage ». Le portrait réside ainsi dans la capacité du *nous* à percevoir cette ombre, cette matière qui lie à la fois les paysages et les visages. Sans différenciation aucune entre les deux, le geste du portraitiste-paysagiste dans le recueil en est un de préservation du secret de la matière qu'il façonne, et non de représentation. En somme, il ne s'agit plus de se figurer une chose ou un individu dans le paysage – comme c'est le cas pour la peinture dite « figurative » – mais de l'autonomisation de la matière qui les constitue, que ce soit une ombre pour un visage ou une pâte grise pour le paysage.

Comme en art, l'écriture « et la touche se libèrent et s'individualisent. La matière prend une dimension expressive nouvelle, la couleur commence à jouer par elle-même ; la

composition s'affranchit progressivement⁶⁶ ». Si tout détail était signifiant, renvoyant à un concept qui permettait la compréhension du sujet traité en rendant à ce détail (ou à la figure) sa fonction symbolique voire rituelle, l'abandon du sujet – que ce soit en littérature ou en art – ne permet plus maintenant de représenter un réel que le lecteur ou le spectateur pourrait comprendre et lire. Le trop-plein d'images qui arrivent aux sujets énonciateurs ne reflète une certaine réalité qu'à partir du moment où elle est évidée de son sens afin d'être réinvestie. Or ce n'est pas tant ce « nouveau » sens qui primera, mais bien le geste même d'évidement, tout comme celui du façonnement de la matière langagière :

[Les mots font des] « taches sur l'écran, le paysage, s'y posent comme des points aveugles, y creusent des trous où verser leur réalité parallèle, à la fois menaçante [...] et rassurante [...] C'est le langage qui descend dans le monde, donnant aux images leur caractère tangible, leur pleine densité, et non le monde ou les sensations qui passent dans le langage⁶⁷.

D'une question de perception du réel, on passe ainsi à un phénomène de réception. Ignorant la signification des grands comme des petits événements, le *nous* peut maintenant recevoir, pêle-mêle, la réalité : « C'est nous, fredonnant, seuls au milieu d'une pièce vide, quand arrivent les mille tableaux du réel. » Non que les sujets ne perçoivent plus les choses dans une opération de l'intelligence afin de se représenter intellectuellement un objet ou d'y réagir, mais l'action de recevoir, d'être mis en possession de quelque chose – et donc, de l'accepter comme un don – devient signifiante puisque le sujet qui reçoit laisse aussi « venir à soi ». Atteinte par ce « quelque chose » – qui peut être un détail ou mille tableaux à la fois – la subjectivité subit et fait l'épreuve du réel de la même façon que le spectateur reçoit un tableau. S'il n'y a plus d'événements ou de figures clés, il reste toujours cette capacité à recevoir ce qui vient de l'extérieur et qui participe de la constitution du sujet dans le recueil.

⁶⁶ LACOMBE, Daniel, *Figuration et abstraction dans le dessin et la peinture*, Paris, Bordas, 1994, p. 14.

⁶⁷ BRASSARD, Denise (dir.), « Entrer dans le tableau du deuil », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 12.

Daniel Arasse souligne que les textes littéraires qui transposent ce « moment » de réception du tableau « ont le mérite de transcrire cet événement en en faisant percevoir à la fois la soudaineté et l'arbitraire. [...] De manière sans doute révélatrice cependant, dans ces textes, c'est chaque fois au bord du tableau, à la marge de sa perception, que l'écrivain est cueilli par cette révélation⁶⁸. » Dans *La terre est ici*, on peut néanmoins se demander si une véritable révélation – de sens, par exemple – survient en plus de l'événement de la réception ; si la réception appelle forcément une activité de « compréhension » ou de perception, ce qui y est décrit demeure cet « acte de présence⁶⁹ », « à présent, là » face aux tableaux du réel. Sans doute en raison de ce trop plein d'images, les trois sections de *La terre est ici* installent le recueil dans le champ conceptuel de la figuration – « les autoportraits », « les paysages » et « les portraits » – pour progressivement s'en éloigner au profit d'une matière et « d'une inspiration non figurative ». Ce trop-plein force en effet les subjectivités à se réapproprier la matière dont elles sont faites, mais aussi à les réinvestir d'un sens par différents procédés que nous avons déjà analysés dans le premier chapitre. L'importance de l'accumulation, voire de la collection de mots et d'objets sont exemplaires de la difficulté des sujets à recevoir une quelconque révélation du monde, autrement que cryptée, en marge de sa perception.

De même, la « traînerie » – inhérente au désordre dans *La terre est ici* – et l'inventaire jouent un autre rôle au sein du recueil ; en rendant chaque mot et chaque chose à sa matérialité, en somme, en faisant « perdre la face » à la figuration pour la faire dériver vers l'abstraction, ils donnent un cadre et un espace aux sujets énonciateurs pour qu'ils puissent

⁶⁸ ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 240.

⁶⁹ CLAUDEL, Paul, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, Gallimard, 1946, p. 15 cité par ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 241.

non seulement réinvestir de sens les images pêle-mêle qu'ils ont cueillies en chemin, mais aussi tenter de saisir et de concevoir le paysage et les portraits en tant que matière temporelle, pouvant être mise en scène.

Nous regardons les livres, le ciel fermé. Champ de bloc, champ de pierres, murailles de cirque. Les cœurs sont souvent malades et tout disparaît avec un peu de couleur sous la pluie. Dehors, nous crions *congé, guerre* : nous ramassons la poudre et les visages qui traînent. Ensuite, plus calmes, nous refermons le ciel, et la porte. Nous sommes là pour planter notre cœur dans la nuit. Nous disons sans cesse *la nuit, le jour* : le dire nous semble aussi beau qu'une histoire du désert. Mais rien ne console. C'est ainsi que la boue se casse entre nos mains. Que les histoires sont perdues dans le temps. (II, 79)

Ce poème de la section « les paysages » s'ouvre comme une *ekphrasis*. Toutefois, ce qui y est décrit n'est pas seulement le cadre et l'énumération des figures qui s'y trouvent, mais bien le renvoi métatextuel de la première phrase : « nous regardons ». La performativité du langage s'effectue dans une oscillation entre le dedans – « le ciel fermé » – et le « dehors », qui sert de cadre à des subjectivités qui crient, ramassent, disent ou plantent leur « cœur dans la nuit ». Si le *nous* rend aux figures, aux mots et au paysage leur matérialité propre, qui pourrait ici être métaphorisée par la « boue », elle se « casse » inévitablement « entre [leurs] mains ». Est-ce à dire que l'acte d'écrire – comme celui de sculpter ou de peindre – ne rendra jamais à l'Homme le sens de ce qu'il cherche, une « histoire » ?

Dans ce poème-ci (comme dans l'entièreté du recueil) un élément perdure : la notion de répétition. Qu'elle s'actualise comme inventaire, collection, comme répétition littérale d'un mot ou d'une chose, ou thématiquement par la référence au spectacle – ici il s'agit du « cirque » – et à la scène, ou encore formellement par des anaphores ou la structure répétitive des strophes, cette notion permet aux sujets poétiques de s'incarner dans « l'ici » qu'appelle le titre.

LE SABLIER

Voici ce qu'elle aime : un homme en jean, avec un t-shirt blanc. Une ceinture aussi. Elle veut qu'on défasse la ceinture devant elle, debout, qu'on le fasse en plongeant doucement vers le ciel gris.

Déjà couchée, elle regarde de côté, voyant tout de suite cela : le pont entre les choses, la musique sans limite.

Du sable tombe sur le passé.

Elle dit *maintenant*; couchée sur le ventre, elle commence à bouger. Elle n'attend pas.

C'est après qu'il lui dit : *Je ne te voyais pas avec ce visage-là*. Un peu dur, mais à la fin, doux et net.

Plus tard, ce n'est pas son visage qu'elle revoit, mais le sable qui tombe, la forme des bras, des épaules. La forme du monde.

*Le monde, le monde est une cathédrale**.

Elle transporte cette phrase avec elle. (II, 91)

* Leslie Kaplan

Le poème « le sablier » incarne un dispositif scénique. En effet, on peut identifier la première phrase comme une didascalie où « voici ce qu'elle aime » impose aux lecteurs / spectateurs de déplier le poème dans une troisième dimension, où l'homme, en « jeans et t-shirt » blanc défait véritablement une ceinture devant eux. Néanmoins, si l'on reste toujours dans un registre pictural, c'est surtout à la posture de l'énonciateur « regardant » qu'il est intéressant de s'attarder : « Déjà couchée, elle regarde de côté, voyant tout de suite cela : le pont entre les choses, la musique sans limite. / Du sable tombe sur le passé. » Ce « regard de côté » est aussi ce qui fait dévier, ou arrête, le caractère de la scène (érotique) pour créer de nouveau la figuration des objets, dans une sorte d'objectivation de l'événement. En décomposant cette scène, le sujet féminin permet de faire le lien nécessaire entre les figures et les paysages, le « statique » et la non-figuration qui tend ici vers les mots, la phrase et la musique. De plus, on peut relier l'inscription du temps dans le poème (« plus tard ») à la

notion de détail développée dans le deuxième chapitre, pour souligner ici le *punctum*, ce qui a piqué l'énonciatrice dans ce qu'elle a regardé.

En effet, selon Arasse

cet événement a pour effet de disloquer à la fois l'ensemble figuratif qui le suscite et son message. Il montre enfin que la perception du tableau se fait dans une durée au sein de laquelle le détail intervient comme un moment fulgurant qui provoque un suspens du regard et de son errance, une stase ou extase [...] [et] fait percevoir une donnée essentielle à tout tableau de peinture : la dimension temporelle de son être-là, offert au regard. Cette dimension se manifeste sous une instance : inscription dans le tableau de la temporalité créatrice, inscription d'un événement de peinture dans le temps du regard, l'accident du détail⁷⁰.

« L'accident du détail », dans ce poème-ci, ne s'effectuerait-il pas dans un autre moment, qui est celui de la représentation scénique à l'intérieur d'une construction poétique ? Ce serait donc dire qu'au-delà du poète « regardant » qui décrit le monde tel qu'il le perçoit, la poésie du « paysage » chez Turcotte, en serait une de performance, liant à la fois la scène et la musique, ce « chant » qui, il ne faut pas l'oublier, a été quelque peu évincé après la poésie des années soixante au Québec.

Le visage comme forme de présent s'inscrit dans une progression temporelle (« maintenant », « après ») pour se dissiper dans le souvenir : « plus tard », ce que l'énonciatrice verra ne sera somme toute qu'un monde sans visage, laissé au temps qui passe, au sable qui « tombe sur le passé ». Le temps, comme la figuration, semblent subir le même sort : on ne peut représenter ni la forme d'un visage, automatiquement suspendue par l'incapacité à « nommer » et à donner « sens » du sujet énonciateur noyé dans la chose à décrire, ni inscrire ces sujets dans une temporalité.

⁷⁰ ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 243-244.

Dans chaque mouvement de fixation, mon corps noue ensemble un présent, un passé et un avenir, il secrète du temps, ou plutôt il devient ce lieu de la nature où, pour la première fois, les événements, au lieu de se pousser l'un l'autre dans l'être, projettent autour du présent un double horizon de passé et d'avenir et reçoivent une orientation historique [...] Mon corps prend possession du temps, il fait exister un passé et un avenir pour un présent, il n'est pas une chose, il fait le temps au lieu de le subir. Mais tout acte de fixation doit être renouvelé, sans quoi il tombe à l'inconscience. [...] [Mais] la prétention à l'objectivité de chaque acte perceptif est reprise par le suivant, encore déçue et de nouveau reprise. Cet échec perpétuel de la conscience perceptive était prévisible dès son commencement. Si je ne peux voir l'objet qu'en l'éloignant dans le passé, c'est que, comme la première attaque de l'objet sur mes sens, la perception qui lui succède occupe et oblitère elle aussi ma conscience, c'est donc qu'elle va passer à son tour, que le sujet de la perception n'est jamais une subjectivité absolue, qu'il est destiné à devenir objet pour un Je ultérieur. La perception est toujours dans le mode du « On ». Ce n'est pas un acte personnel par lequel je donnerais moi-même un sens neuf à ma vie⁷¹.

Pour Merleau-Ponty, cet acte s'effectue sur un « fond qui [...] est le monde », présupposant un « passé originel » auquel je n'adhère pas, même si deux axes fondamentaux de cette citation peuvent être appliqués au recueil de Turcotte. D'abord, l'idée de « création » d'un temps renouvelé à partir de l'acte de perception reste fondamentale, d'autant que c'est l'échec de sa saisie qui le programme. Plus intéressant encore, cet échec de la saisie temporelle – mais aussi spatiale – n'appelle pas, comme on aurait pu le supposer, une subjectivité individuelle et singulière, mais bien une communauté diffuse, un *On* chez Merleau-Ponty ou un *nous* ontologique chez Turcotte.

L'idée que le temps ne peut être saisi par l'acte perceptif est également présente le commentaire de Daniel Arasse sur le livre de Gaëtan Picon *Admirable Tremblement du temps*, qui illustre bien le débordement d'images, en soulignant que

« toute œuvre est à la fois image, représentation et présence d'une existence » – pourvu, faudrait-il ajouter, que cette dernière soit réactivée par la présence d'un regard. Or, est-ce un hasard si, dès lors qu'il met l'œuvre [ou, dans le cas qui nous intéresse, « l'ici » à représenter *poétiquement*] Picon utilise le terme de « comble » pour faire sentir cet événement où l'ensemble de la représentation se disloque, s'abolit et se noie dans l'émergence d'un de ses détails ? « La

⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 277.

temporalité est à son comble dans ces images où nous voyons moins l'image que nous ne sentons la touche [...], l'image n'est qu'une image du geste. »⁷²

Dès cet instant où la représentation du réel par le sujet poétique s'effectue, oscillant entre le détachement et la fusion de la subjectivité avec l'objet et le temps, ne subsiste que le geste seul : « Plus tard, ce n'est pas son visage qu'elle revoit, mais le sable qui tombe, la forme des bras, des épaules. La forme du monde. / *Le monde, le monde est une cathédrale**. / Elle transporte cette phrase avec elle. » La « forme » du monde devient « cathédrale », et il est difficile de ne pas rattacher cette comparaison à celle de la boîte de papiers dans laquelle la narratrice allait puiser des preuves de son existence. Espace d'abord sacré, mais appelant aussi le rituel – et qu'est-ce qu'un rituel, sinon une autre forme de mise en scène – notamment par la répétition interne du « monde », la « cathédrale » n'existe ni comme lieu ni comme espace, mais bien en tant que « phrase » ; d'autant que cette phrase, nous l'avons vu, se révèle être paroles d'une chanson.

On savait déjà que le regard, dans *La terre est ici*, était disloqué. Regarder « de côté » permettait de voir *autrement* le monde qui s'offrait aux énonciateurs : « Déjà couchée, elle regarde de côté, voyant tout de suite cela : le pont entre les choses, la musique sans limite. » Ce vers illustre que, plus encore qu'un regard en biais, ce que le recueil propose est un passage – ou rite de passage – du sujet regardant à l'objet regardé, la matérialité des choses devenant par la suite chant. En somme, là où la poésie du paysage décrivait le monde pour le fixer poétiquement dans un impératif visuel, notamment par l'importance de la description des choses *mes* et perçues par le regard du poète, le recueil de Turcotte propose plutôt de réinvestir cet espace – qui, au demeurant, reste assez diffus voire même quasi

⁷² PICON, Gaëtan, *Admirable Tremblement du temps*, Genève, A. Skira, 1970, p. 99 cité par ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 244.

inexistant en tant que lieu décrit – par ce passage de la parole poétique vers le chant. La perception des objets et du monde se révèle donc n'être qu'un acte de médiation par lequel les sujets pourront disséminer la figuration pour rendre le chant à la poésie.

C'est encore par la répétition que le processus est possible. D'abord, parce que la répétition poétique agit de la même manière que la répétition liturgique. En effet, dévoilant à la fois son mystère tout en laissant poindre le secret de ses paroles, la prière s'imprime dans la mémoire de celui qui la répète tout en perdant de son sens à mesure que sa diction devient mécanique. À ce stade, ne subsistent que deux choses : l'acte performatif de dire, et l'écho des mots mille fois répétés. Par la répétition encore, le « pont » ou la métaphore entre la diction d'un mot et sa sonorité ne peut être que souligné ; c'est l'acte seul qui importe maintenant, celui par lequel l'espace le plus sacré ne réside plus dans sa description, mais bien en tant que *possibilité* : celle de retrouver dans la « cathédrale » ou la « boîte à bijoux » non pas un lieu à décrire pour en faire le lieu d'habitation d'une individualité, mais bien la « musique sans limite » du monde.

Finalement, qu'il s'agisse de saisir temporellement ou spatialement le réel, on ne peut esquisser les subjectivités que dans la « tentative de ». Devant l'échec, les sujets n'ont d'autre choix que, d'une part, se définir comme sujet « terrestre » – c'est là un autre sens que pourrait prendre le titre *La terre est ici*, « terre » s'y donnant comme creuset de l'espèce humaine. Et d'autre part, de répéter l'acte de perception, indéfiniment. Le recueil de Turcotte – et c'est là peut-être son originalité la plus fondamentale – ne s'arrête pas à ce regard poétique fixe qui appelle à lui la description ou l'énonciation d'un sujet en « promenade ». Pour mieux saisir la singularité de la poétique de Turcotte, il convient de

revenir plus en détails sur une catégorisation essentielle en poésie québécoise, mais aussi en peinture : le paysage.

Paysage

Le paysage est défini comme une partie d'un pays que la nature présente à un observateur, ou encore un tableau représentant la nature, où les figures (hommes/ animaux) et les constructions (« fabriques ») ne sont que des accessoires (Robert). Mais cette « étendue de pays » qu'on ne voit que « d'un seul regard » (Larousse) implique, comme le souligne Louis Marin, « l'unité d'un sujet » qui regarde. Toutefois on le sait, l'unité de la subjectivité comme du réel qui l'entoure n'est pas stable : sujette à la dislocation par l'expérience de la perte, la poésie dite « spatialisée » qui en découle ne peut qu'en subir les effets :

[l]a question du paysage ou du lieu revient dans un grand nombre de textes contemporains [...] [i]l est tentant de l'opposer à celle du pays, qui était au centre de la poésie québécoise des années 1960. [...] la poésie du pays était lyrique, liée à un vaste projet politique et traversée par la thématique de la fondation ; la poésie du paysage, à l'inverse, se méfie du lyrisme et invoque la peinture davantage que le chant ; en outre, elle n'est guère interprétée en des termes politiques et substitue au rêve de fondation du territoire une ambition de décrire le monde présent sans chercher à le transformer par la magie du verbe⁷³.

C'est à cette ambition de décrire le réel sans le transformer qu'est adjointe la notion « d'intimiste » que j'ai définie dans le chapitre I : s'il ne s'agit plus de changer le cours des choses, c'est à travers la micro-histoire du quotidien et les drames mondiaux que s'effectue la tentative d'habitation de l'espace par la poésie. Considérée par beaucoup de commentateurs comme une poète du « paysage », Élise Turcotte pourrait ainsi reprendre à son compte certaines caractéristiques d'un poète comme Pierre Morency par exemple, surtout en ce qui a trait à l'exigence du geste poétique. Chez lui, la promenade reste « une

⁷³ BIRON, Michel, DUMONT François et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Chapitre 10 : la poésie et la fiction intimistes », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 613.

manière d'habiter le monde d'aujourd'hui, au plus près de la nature et porté non par la rêverie paresseuse, mais par une familiarité exigeante avec son environnement. [...] C'est l'œil qui est d'abord sollicité [...] et [Morency] insiste [...] sur cette aptitude à voir puis à entendre et à sentir [...]»⁷⁴. » Pourtant, le style de Morency s'oppose à celui de Turcotte, d'abord parce qu'il se traduit par une prose quasi scientifique et un art de la description rigoureuse, mais aussi parce qu'il propose une unité entre le poète, la nature et le paysage.

Dans la mesure où l'on postule que le regard du poète sur le monde agit comme l'œil d'un spectateur devant un tableau, on pourrait d'abord croire que la surface parcourue par celui-ci est « à l'image du trajet physique que propose l'horizon fictif de la représentation⁷⁵. » En somme, ce qui est peint ou décrit découle d'une activité qui se rapproche de la marche ou de la promenade. Mais qu'il soit fictif ou « réel », cet horizon ne peut rendre compte d'une expérience et d'un sujet « plein ». Non parce que l'intérêt des poètes comme Morency ou Turcotte se concentre vers le très petit, mais plutôt parce qu'on ne peut plus, quoi qu'en dise Merleau-Ponty, considérer l'acte de percevoir et de décrire comme un geste *en soi*. Pas plus qu'on ne peut concevoir saisir le paysage d'un « seul coup d'œil », ou simplement penser ce même paysage comme un cadre fermé.

Comme le montre bien Arasse, la « peinture [ou la poésie] de paysage autorise, mieux qu'une autre, la dislocation du tableau par le regard⁷⁶. » Ce plaisir, comme il l'appelle, réside dans l'oscillation entre le détail et l'ensemble du tableau où l'on projette un point *dans* le « pays » pour en faire un « paysage ». Cependant, l'affirmation sous-entend une unité – celle

⁷⁴ *Ibid.*, p. 616-617.

⁷⁵ ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 248.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 252.

du « pays » – qui ne peut s'appliquer à *La terre est ici*. Parce que l'espace évoqué dans le recueil est justement le chaos ambiant, plutôt que celui du « pays », les sujets énonciateurs ne peuvent, d'une part, faire l'expérience de la promenade et, d'autre part, éprouvent une difficulté d'habitation et de construction poétique de cet espace. Mais paradoxalement, le recueil peut être rattaché à l'expérience picturale à partir du moment où c'est le détail qui ramène le sujet non plus à la promenade, mais à la perte des repères, à la création volontaire d'un « non-lieu ». Comme Marc Augé l'écrit,

[si un] lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas des lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique. [...] Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire », dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation⁷⁷.

C'est aussi dans ce contexte que les sujets et les objets – les détails – de *La terre est ici* peuvent prendre leur expansion et se mettre en scène pour faire événement :

Pour que le paysage puisse atteindre cette cohérence formelle, il est donc essentiel de « clore [...] le divertissement du regard ». Mais en quittant le « lieu du point de vue », en s'approchant, celui qui regarde voit le « cadrage du monde [...] s'ouvrir en chacun de ses lieux [...] sur l'infinie diversité du monde ». Un vertige du détail fait alors perdre la grille des coordonnées qui localisaient, mettaient à distance et permettaient de nommer l'aspect des choses ; s'y substitue une fascination de l'hétérogène « où l'œil chute et se perd tout en regardant avec la plus extrême acuité ». [...] Tout se passe donc comme si [...] la peinture de paysage participait d'un secret qu'il est interdit de dire ailleurs pour en jouir, celui qui regarde la peinture doit se situer en un lieu indéfini, sans termes, disloqué. Comme si, pour jouir de la peinture, il fallait ne plus avoir de lieu propre⁷⁸.

⁷⁷ AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 100-101.

⁷⁸ Extrait de Louis Marin, « Paysages extrêmes, à l'Occident » dans *Extrême Orient, Extrême Occident*, 7, p. 1-20 cité par ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 252.

Poétiquement, cette perte du « lieu propre » s'élabore par la même expérience de déracinement et de séparation qui traverse tout le recueil. La tentative de resémantisation du réel, à la fois de l'environnement des sujets, de leur regard, de leurs actes et, finalement, de leur parole se fait dans une sorte de ritualisation sobre : le livre « se constitue comme un réceptacle psychique par où transite le monde entier, du plus proche au plus lointain⁷⁹ ». Ces mots de Pierre Nepveu nous rappellent que l'œuvre de Turcotte, justement en raison de sa sobriété et de son ton antilyrique, ne paraît montrer ni « désir d'action » ni « soif de sacré »,

[elle] dit [plutôt] qu'habiter n'est pas nécessairement un repli ou un retrait, mais une séparation qui est en même temps une ouverture [...]. Les images d'Élise Turcotte ne sont pas extatiques, ce sont des images errantes qui ont trouvé un « chez soi », qui disent que tous les voyages, tous les échanges, tous les croisements de cultures doivent bien, quelque part, trouver un foyer, se situer dans un sujet qui habite le monde⁸⁰.

Inversement, si quelque chose se détache, s'ouvre et se sépare dans le paysage, qu'il s'agisse d'un portrait, d'un objet ou d'un individu réel ou fantasmé, si la perception de ces choses implique une dislocation du regard et de l'énonciateur qui se retrouve dans un hors lieu poétique afin de pouvoir faire le récit de cet événement, *il y a* une résistance entre le « voir » et le « faire » qu'implique cette mise en scène poétique.

On ne peut considérer – du moins, dans le cas de *La terre est ici* – que la ritualisation de l'espace et du temps doit trouver un ancrage dans un seul et même sujet qui habiterait le monde, dans la mesure où celui-ci se trouve aussi paradoxalement pris dans cette expérience de la séparation et du déracinement. Tour à tour, les lieux, les objets et les sujets – le monde – incarnent ce réceptacle dont parle Pierre Nepveu. L'habitation n'est donc

⁷⁹ NEPVEU, Pierre, « Les choses vivantes d'Élise Turcotte » dans *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, p. 216.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 216-217.

plus seulement une question de sujet, mais se limite surtout aux « images errantes », voyageuses et insaisissables. C'est parce que les transferts et les échanges, comme aussi les métaphores ou les comparaisons du vocabulaire poétique, ne cessent d'être mis et remis en scène qu'on ne peut jamais réellement dire, contrairement à l'expression de Pierre Nepveu, que « la terre est [vraiment] ici ». Si l'on conçoit qu'entre le « voir » et le « faire », il n'y a pas d'opposition binaire mais bien une aporie, il n'y a donc plus aucune raison de substituer le paysage au chant ou au théâtre, la poésie du paysage et de la description à une autre plus narrative que serait celle de l'action. La ritualisation de l'espace me paraît tout autant un « désir d'action » que les grands récits épiques. À plus petite échelle, ces textes dénotent poétiquement un état d'être et une possibilité d'agir ; en faisant de *La terre est ici* un recueil « pictural » ou une poésie du paysage, on oblitère la dimension performative et le geste par lequel il prétend « faire le pont entre les choses », pour reprendre ses propres termes.

Parce qu'au-delà de ce pont se trouve « la musique sans limite », il est tout aussi nécessaire de voir au-delà du « regard » et des « perceptions » que le recueil donne à lire. À cet égard, un « détail » nous paraît justement significatif de ce phénomène de passage entre le visuel, la musique et la parole : la fenêtre. Motif central dans l'œuvre de Turcotte, surtout dans son roman *Le bruit des choses vivantes*, on le considérera ici comme cadre qui permet aux sujets poétiques d'effectuer le « pont » entre l'aveuglement et l'oubli qui mènent au moins à la *tentative* de dire, de nommer voire même d'ordonner le réel.

Être la nuit entourée d'arbres. Les objets s'installent sur des colonnes de plâtre; c'est la fin du millénaire. Nous habitons ici, la porte de la chambre est ouverte; la poussière arrive sur notre langue avec un goût de champ vide, un goût de champ vidé par l'amour. Le monde est toujours immobile derrière la fenêtre. Nous entendons maintenant quelqu'un dire notre nom. Grand lit seul comme une rivière. Quelqu'un nous appelle, nous demande le nom des arbres perdus dans notre sommeil. La robe se froisse, avant que nous ayons fini de parler. (TI, 72)

Ici, c'est le « monde » qui est « immobile derrière la fenêtre ». À partir d'un imaginaire de la fin, les personnages aveugles, aux confins de la nuit et du sommeil, paraissent habiter le rêve. L'espace, une chambre « entourée d'arbres », se révèle être le théâtre d'un étrange évidemment du sens : celui de l'amour et des mots qui « arriv[ent] poussière » sur leur langue. Il n'est donc pas nécessaire de « voir » au-delà ou à travers la fenêtre, mais bien de récupérer et de faire résonner, à l'intérieur du poème, un langage perdu, malgré l'échec de dire, « la robe [qui] se froisse, avant que nous ayons fini de parler. » Détail signifiant, la robe, dans la poésie de Turcotte, est liée à l'écriture : « Une image occupe aujourd'hui tout l'espace : ma robe est noire et j'ai mis du rouge à lèvres pour écrire / [...] Personne n'est surpris de me voir. / Ce n'est pas moi qui parle. » (TI,17) Image de l'énonciatrice en autoreprésentation, ou sujets poétiques à qui l'on demande « le nom des arbres perdus dans [leur] sommeil », ce détail renvoie au désir obsessif de « dire » et d'écrire un monde. Plus question donc de *décrire* ce qui se trouverait derrière la fenêtre – les grands espaces, le « champ » évidé de l'amour fait place à l'espace minimaliste de la chambre – mais bien de se faire un théâtre de cet espace imaginaire qu'ils habitent.

De la même manière, si les personnages ne peuvent voir ce qui se déroule derrière la fenêtre, c'est aussi parce qu'ils s'astreignent à un volontaire aveuglement :

LA VIE SACCAGÉE

Le regard fait le tour de chaque pièce. Dehors, quelqu'un traverse la rue : on voit les rêves amoncelés sur son dos. Le regard continue, met des barreaux aux fenêtres et fait une enquête sur tout.

Cette femme est debout dans un seul instant qui est sa maison; elle fait apparaître son histoire comme une ville dans une autre ville. Les draps volent au-dessus d'une falaise.

L'instant grandit et emporte le siècle qui recommence et qui nous oblige à aimer, à dire à des êtres que nous les aimons.

Cette femme dit qu'elle aime, immobile au milieu des murs qui éclatent. Au milieu des adieux, elle prend soin de l'instant qui prononce son nom. (TI, 95)

Dans ce poème, le geste n'est pas corporel mais visuel : c'est le « regard » qui « met des barreaux aux fenêtres ». L'enfermement volontaire permet de faire « une enquête sur tout ». Comme dans le poème précédent, la possibilité de dire naît de l'impossibilité de voir. Et s'il y a « vision », elle s'incarne en rêve, à partir d'un objet ou d'une métaphore qui devient métonymie de l'existence des personnages mis en scène. Le syntagme « [l]es draps volent au-dessus d'une falaise » est joint à l'apparition de « son histoire ». Ainsi, la femme du poème naît d'une mise en scène, et ce, même si le monde, *son* monde, s'incarne lui aussi à partir d'une vision apocalyptique qui mêle éclatement des murs et adieux. C'est néanmoins à ce moment seul que l'obligation de *dire* peut s'imposer à elle.

Il est aussi important de remarquer le glissement des pronoms personnels lorsqu'il s'agit de « dire » : « L'instant grandit et emporte le siècle qui recommence et qui nous oblige à aimer, à dire à des êtres que nous les aimons. » Dans le passage du *elle* au *nous*, « l'obligation » devient une nécessité ontologique. La mise en scène n'est pas élaborée par une subjectivité unique qui tenterait de remettre de l'ordre dans sa seule existence, mais devient un *devoir* éthique, dans un imaginaire fin de siècle, qui concerne tous les êtres humains. Le simple regard ne suffit plus : il faut tenter de rêver, de dire et de nommer dans un « moment » éphémère dont un *nous* doit « prendre soin ». Exemplaire de ce phénomène, la femme mise en scène dans le poème incarne à elle seule une communauté de parole, témoin des adieux et du chaos, mais qui s'installe malgré tout « au milieu » de celle-ci. Elle aussi, maintenant « immobile », sujet regardant devient sujet parlant.

La parole dans *La terre est ici* naît également d'une énonciatrice apte à *se* laisser « nommer » par « l'instant ». L'oubli, de l'aveuglement ou de l'expérience de la perte, permettent aux personnages d'accéder à leur propre possibilité de « dire », eux-mêmes immobiles, mais faisant résonner un réel fantasmé, voire « fictionalisé ».

S'il y a un théâtre, nous entrons : des adieux pendus aux poutres, personne à la fenêtre, le soir qui se penche en mortel. Mais nous ne possédons pas le langage. Nous ne savons plus qui nous sommes; nous pensons feu, gradins, Himalaya. Séparés, nous gravissons les murailles avec la seule chanson qui nous revient. Là-haut, redisant que nous aimons la pluie, l'averse, les blessures qui traînent en bas de la côte. (TI, 54)

Structure imaginaire, le monde devient « théâtre » dans lequel les personnages entrent. On le voit ici, il n'y a plus « personne à la fenêtre » : face à l'absence de tout regard et de tout langage, ils ne restent qu'à « penser », à « imaginer ». Par chance, le cadre est un théâtre qui leur permet de faire entendre « feu, gradins, Himalaya ». Les sujets sont encore une fois « séparés », mais c'est néanmoins un *nous* qui gravit les « murailles » et surtout, c'est une « chanson » qui fait le pont entre le « bas de la côte » et « là-haut » qui permet aux personnages de *dire* l'amour qu'ils portent aux choses. Comme dans le poème précédent, les sujets ne nomment pas un réel, mais bien une réalité subjective qu'ils appellent « amour » et qui s'incarne dans la détaille de l'existence. D'une communauté imaginaire qui s'esquisse à partir de la pluralité et de l'hétérogénéité de ces détails – subjectivement signifiants – on retient moins le contenu que le geste *en soi*.

Dans les trois poèmes analysés, une chose demeure : un narrateur met en scène des personnages qui *disent* l'amour à *partir* des débris, des adieux et de la fin généralisée. Le monde n'existe plus « derrière la fenêtre », mais s'incarne à l'intérieur d'un théâtre généré par le rêve. Transmis par le poème, le fait de rêver l'existence, d'habiter le réel ou de redonner vie aux choses n'est paradoxalement plus un acte individuel, mais

devient une responsabilité humaine. Si c'est à partir du moment où le monde disparaît que le *nous* apparaît, c'est aussi à cet instant que l'aveuglement et l'oubli font place à la musique et à la parole.

Du « voir » au « faire »

L'espace poétique ne se résume pas, dans *La terre est ici*, à un regard simplement voyant. Je l'ai souligné dans le deuxième chapitre, la synesthésie participe aussi à la mise en récit du réel dans des perceptions supplémentaires ajoutées à celles déjà éprouvées par les énonciateurs. Le monde ainsi capté dans un brouillage des sens, le *voir* se traduit aussi par le sonore et l'expérience physique de l'univers qui entoure les sujets poétiques. Le terme est essentiel : expérience. Que cela s'incarne poétiquement par l'oxymore, les images antithétiques ou la prosopopée, l'espace turcottien reste un

lieu pratiqué [la perspective étant] déterminée par une "phénoménologie" de l'exister au monde [qui] oscille entre les termes d'une alternative : ou bien *voir* (c'est la connaissance d'un ordre des lieux), ou bien *aller* (ce sont des actions spatialisantes). Ou bien elle représentera un *tableau* [...] ou bien elle organisera des *mouvements*⁸¹.

Et pourquoi pas les deux ? L'affirmation de Michel de Certeau s'applique à la poésie de Turcotte uniquement dans la mesure où elle tient compte à la fois de la saisie du réel par la vue (le *voir*) et de sa composition « active » par des *mouvements*. L'aporie qui tisse tout le recueil se noue ici dans l'amalgame du voir et du faire, là où le tableau, la scène et la musique s'activent ensemble, et ce, afin que l'énonciateur puisse finalement tenter d'affirmer : « Je suis ici ».

⁸¹ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980], p. 174.

Dans *La terre est ici*, la composition⁸² aporétique du monde se fait d'abord dans un va-et-vient incessant entre le regard et la musique :

[...]
 Un passé.
 La couleur du passé, c'est le vert.
 Un feuillage. Je suis sûre du feuillage.
 Le passé fait entrer la couleur en moi. Nous sommes dans un pavillon de chaleur, tout près de la musique encore visible.

Disparaître ici.
 Nous sommes entourés de murs.
 [...] (TI, 19)

Dans une sorte de rite de passage oscillant entre le visuel et l'auditif, les perceptions temporelles et spatiales de l'énonciatrice s'effectuent en quatre mouvements : le temps, d'abord illustré par le visuel – une couleur –, est associé à une réalité végétale qui devient, par la répétition, une certitude pour le sujet. En associant la couleur verte ou l'image d'un feuillage au temps, le *je* crée une réalité tangible, un « être ici » qui lui permettra de disparaître quelques vers plus loin. Devenue « pavillon de chaleur », l'énonciatrice se situe par rapport à un autre élément qui demeure inatteignable : « près » de la « musique encore visible ». La lecture du recueil nous a permis de constater que le champ lexical de la « chaleur » (incendie, odeur calcinée, etc.) est relié à la tragédie et à l'expérience de la séparation. Néanmoins, ce sont ces catastrophes qui permettent aux énonciateurs d'accéder à une certaine saisie du réel, *à partir* du drame, afin de pouvoir le transcender et lui donner une *visibilité* différente dans le texte.

⁸² Le choix du terme est important. On peut en effet employer le terme « composition » à la fois en musique, en peinture, au théâtre et en littérature. Qu'il s'agisse de composition de couleurs, d'une partition de musique, de la construction d'un personnage ou d'une analyse littéraire, la composition est aussi ce qui donne une tonalité au réel, la perception particulière d'un sujet poétique qui « compose » lui aussi le paysage à partir de ces différents médiums.

De la même façon, c'est leur présence à l'intérieur d'un « pavillon de chaleur » qui permet aux sujets de sentir la proximité de la « musique », élément hautement positif dans le recueil. Rendre « visible » la musique – quatrième stade – c'est surtout poser la possibilité pour l'énonciatrice d'effectuer un *mouvement* : « disparaître ici ». Si donner une couleur à l'espace et au temps crée une action, il illustre aussi l'acte poétique en tant que tel : quel est le geste mis en scène dans ces quelques vers, sinon celui de l'écriture elle-même ? Plus qu'une conception – ou une image – poétique au « passé », l'énonciatrice produit un arrêt sur image, suspend à la fois le geste de disparition et celui de l'écriture afin de les donner à lire de façon fragmentée, dans leurs moindres détails. Le « paysage temporel » est non seulement pictural, mais aussi musical ; le langage ayant été évidé de son sens, saisir le monde implique nécessairement d'en faire une autre lecture afin de pouvoir le raconter, lecture symbolique d'une composition différente, ici colorée et musicale.

Au-delà de l'aporie première entre le « voir » et le « faire », une seconde se situe ici entre le « voir » et l'« entendre ». La musique, qui se lit comme un tableau, est elle aussi suspendue dans le poème par l'énonciatrice afin d'être mise en scène.

D'autres gestes demeurent entourés de montagnes. Ils usent le secret des rochers avec leur attente. Il n'y a pas d'ombre : il suffit de vider le monde par endroits, de laisser le ciel rouler entre les sommets. Ici, la musique pourrait commencer. On soufflerait tout bas la question d'un désir, on lirait cette attente sans image : toutes les images à la fois. Pas de nombre car la matière danse ! La beauté demande des douleurs, d'inaffiables douleurs pour que cela soit exactement la musique. On revient mourir ou aimer dans cette plaine. On compose la fin en se voyant entourés de montagnes. (TI, 40)

Le sujet du poème aurait-il enfin trouvé un certain sens à ce monde qui s'évide ? L'énoncé « [i]ci, la musique pourrait commencer » évoque la possibilité d'une naissance malgré le chaos ambiant et les « infaillibles douleurs » dont le réel est constitué. La musique réitérant l'aporie entre le néant et le trop-plein d'images dont l'une paraît être la possibilité

d'existence de l'autre – « cette attente sans image : toutes les images à la fois » – illustre aussi la tension entre le désir de dire et celui de ne rien dire, de voir ou de « composer la fin » ; en somme, elle met en scène une vision, une parole et une action. Mouvement de la « matière [qui] danse » ou d'un retour au cœur de la « plaine », la musique est peut-être le détail par excellence, celui qui fait basculer le poème :

Alors, c'est moi, un globe dans la main, tout près de la véranda et des ciels. Tout près du présent.

Derrière la porte, la musique me fait cette chose si douce, sans larmes, mais oui, sans larmes.
Son regard est une véranda [Paolo Conte].

Je ne dis rien parce que mon sourire ne ressemble à rien.
Parfois, je trouve une forme pour ce qu'il y a dans la joie, ou dans le contraire de la joie.
C'est une partie d'infini. [...] (TI, 10)

Si cette « partie d'infini » qu'est la musique permet d'abord à l'énonciatrice d'éprouver le réel d'une façon positive, c'est surtout parce qu'elle la « spatialise ». « Derrière la porte », la musique redéfinit le regard et, conséquemment, le paysage vu par le sujet poétique. En effet, citant un fragment d'une chanson de Paolo Conte, l'énonciatrice a recours à la musique non seulement pour se mettre en scène, mais aussi pour donner à lire, dans une mise en abyme, la posture singulière de son regard. La « véranda » comme une fenêtre sur le monde, reste une galerie vitrée reliée à une maison. Deux choses ici sont à relever : d'une part le regard est comparé à la médiation à la fois protectrice et fragile qui sépare ses habitants du reste du monde – le verre de la fenêtre qui se rattache à la fragilité d'autres objets dans le recueil⁸³ – mais d'autre part, je viens de le souligner, la « véranda » est toujours liée à cette maison, et on peut d'abord y voir la métaphore du corps et du regard qui lui est attaché. Mais plus encore, la véranda n'est *ni* à l'extérieur de la maison *ni* à l'intérieur ; espace mitoyen entre le dedans et le dehors, elle permet d'explorer l'extérieur

⁸³ Voir le poème analysé dans le chapitre II : « Petit objet de cristal ».

tout en étant protégée des intempéries. L'énonciatrice assiste en témoin retiré à un spectacle qui a lieu sans elle. Ce retrait du regard lui impose de faire le récit d'événements qui ne peuvent se dérouler que « tout près » d'elle, sans pouvoir y participer. Mais lié à la musique, le regard décalé peut maintenant accomplir quelque chose : « trouver une forme pour ce qu'il y a dans la joie, ou dans le contraire de la joie. » Tout se joue donc ici : au-delà des figures de style descriptives que suggère la poésie du paysage, la musique comme « détail » fait basculer le statisme de la description purement visuelle (le « voir ») vers le récit (le « faire ») .

Dimanche nous étonne : le réel construit la musique, et plus tard, la lumière qui nous reste. Dehors, le vent décolore le ciel, les maisons. Le cœur change, soudain il entraîne la ville derrière nous avec le passé. Nous comparons les passions, la durée. Nous sommes partout, apprenant l'espace et la couleur pleine d'objets. Le pôle Nord se trouve quelque part dans notre cerveau. Pour une fois, la peur ne remplit pas le réel. Ni la forme du rêve. Ni l'image immédiate de la disparition. (TI, 65)

De nouveau à partir d'un retrait (« véranda », regard « de côté »), ce poème montre clairement comment la musique « étonne » – comme le détail en peinture – et permet à l'énonciatrice de faire une lecture différente de ce « réel ». Ce monde qui se « vide [...] par endroit » (TI, 40) évoque une faille qui s'ouvre au cœur du poème et donne lieu à une mise en récit du monde. Si le récit se définit comme une relation orale ou écrite de faits réels ou imaginaires⁸⁴, on notera qu'en narratologie, il se distingue de l'histoire ou du « narré », soit l'ensemble des événements racontés. Le récit est plutôt la mise en forme de cette histoire, le cadre – comme un tableau – dans lequel la construction d'un discours (la narration) peut être organisée :

⁸⁴ On notera que cette définition rejoint de très près celle du portrait et de l'autportrait en peinture qui se définissent comme une mise en *représentation* d'une personne réelle ou fictive – par le dessinateur ou le peintre lui-même, dans le cas de l'autportrait – et plus spécialement de son visage. Prenant différentes fonctions au cours des siècles – qu'il s'agisse de perpétuer un héritage, de créer une image historique, politique ou religieuse – le portrait et l'autportrait ont surtout comme fonction immédiate la « représentativité » d'un individu qui demeure évidemment orientée vers une charge symbolique ou signifiante très forte.

[Le récit c'est] d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint [...], le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation⁸⁵.

Nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre, le recueil de poèmes *La terre est ici* présente des caractéristiques communes avec d'autres genres, notamment avec le roman. Néanmoins, la focalisation des sujets énonciateurs porte peu ou pas sur les événements racontés, elle s'effectue plutôt dans une suspension des événements, des objets et du cadre à l'intérieur duquel ils peuvent être mis en scène. Cette focalisation « suspendue » a surtout pour effet de délimiter ces éléments et d'en montrer les failles – « il y a des trous dans notre monde⁸⁶ », pour reprendre à nouveau le vers de Saint-Denys Garneau – tout en saisissant les détails signifiants à l'intérieur de ce cadrage précaire. À cette signifiante des éléments relevés par le récit, qui fait en sorte qu'une certaine saisie du réel soit possible (« Nous sommes partout, apprenant l'espace et la couleur pleine d'objets »), on peut ajouter, une nouvelle fois, l'élément musical. Le « récit », en musique, reste un solo vocal ou instrumental, la partie de l'orchestre symphonique qui exécute le sujet principal ; c'est ce que relève le spectateur dans un concert, comme celui qui relève le détail devant une peinture. De ce va-et-vient entre le visuel et l'auditif naît ainsi la construction d'une réalité qui, si elle est suspendue par le regard, se trouve réactualisée et mise en mouvements ; en quelque sorte « organisée » par la pluralité des autres sens convoqués, mais aussi des autres médiums

⁸⁵ BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 7.

⁸⁶ SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, TYPO, 1999 [1937], p. 171.

artistiques impliqués dans les poèmes. Ainsi les sujets poétiques peuvent s’ancrer dans le paysage et y participer.

Du récit au récitatif

La question du « récit » et du « récitatif », en poésie québécoise, a largement été commentée, surtout à partir des travaux de Pierre Nepveu. Celui-ci souligne en effet que

[le] sens moderne du mot « récit » nous fait peut-être oublier que « réciter » est un acte qui concerne la poésie. Curieusement, on ne récite pas une histoire, on ne récite pas un récit, on les raconte ; mais on récite un poème [...] Le terme qui conviendrait le mieux à cette pratique, c’est celui de *récitatif*, où la mélodie obéit à la coupe des phrases et aux intonations de la voix parlée. Le ton récitatif n’est pas le contraire du lyrisme, il en est le bord, là où le chant vient presque se fondre dans le phrasé du discours, de l’explication, du récit. Le récitatif est le ton même de la voix dépaycée, un peu vagabonde, un peu chercheuse qui caractérise tant de poésies qui s’écrivent depuis quelques années⁸⁷.

La terre est ici rejoint ce ton poétique dépaycé qui met en scène des sujets en exil – d’eux-mêmes et du monde – qui ne paraissent pouvoir rendre compte d’un espace que par le déplacement. Le paysage esquissé par les sujets poétiques ne peut donc être que décalé, tout comme la possibilité de son habitation :

[...] le récit joue un rôle décisif. Certes il « décrit ». Mais « toute description est plus qu’une fixation », c’est « un acte culturellement créateur ». Elle a même pouvoir distributif et force performative (elle fait ce qu’elle dit) quand un ensemble de circonstances se trouve réuni. Alors elle est fondatrice d’espaces⁸⁸.

Dans *La terre est ici* cependant, il ne s’agit pas d’un récit « narratif » au sens où de Certeau l’entend dans cette citation. Les poèmes sont bien construits comme des « théâtres d’actions », pour reprendre ses propres termes, mais aussi en tant que cadres d’une action qui n’aura lieu que comme disparition. Inversement, il s’agit d’un « théâtre », avec des

⁸⁷ NEPVEU, Pierre, *L’Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1999 [1988], p. 187.

⁸⁸ LOTMAN, Y. M., in Ecole de Tartu, *Travaux sur les systèmes de signes*, p. 89 cité par DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 181-182.

personnages et des décors qui sont mis en scène par le détail musical. En ce sens, les énonciateurs se rattachent à un espace qui se déploie, comme de Certeau le définit quelques pages plus loin, comme « délinquance » :

[...] le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, [...] il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace [E]n matière d'espace, cette délinquance commence avec l'inscription du corps dans le texte de l'ordre. L'opaque du corps en mouvement, gestuant, marchant, jouissant, est ce qui organise indéfiniment un *ici* par rapport à un *ailleurs*, une « familiarité » par rapport à une « étrangeté ». Le récit d'espace est à son degré minimal une langue *parlée*, c'est-à-dire un système linguistique distributif de lieux en tant qu'il est *articulé* par une « focalisation énonciatrice », par un acte de le pratiquer. [...] Il suffit ici d'en retrouver les indications dans l'organisation de la mémoire, de rappeler qu'avec cette énonciation focalisante l'espace apparaît de nouveau comme lieu *pratiqué*⁸⁹.

On le remarque, si la voix poétique chez Turcotte est « vagabonde » et « errante », elle participe néanmoins à la création d'un lieu pratiqué ; elle organise, par la « composition » (musicale, picturale et littéraire) un paysage « scénique » dans lequel ses personnages, bien que conscients de l'imposture, cherchent quand même à saisir une partie du réel. Lorsque l'énonciatrice cite Leslie Kaplan pour ajouter que « *Le monde, le monde est une cathédrale* » (II, 91) c'est pour en montrer la limite à l'intérieur de laquelle on peut à la fois faire entendre le « bruissement du monde » comme une prière, mais aussi la possibilité de faire éclater le cadre par la répétition de la phrase. Ainsi, en faisant résonner la citation d'une autre, elle transforme le paysage fixe en un lieu pratiqué.

Avant d'exemplifier ce propos par deux poèmes qui se retrouvent respectivement dans les sections « les paysages » et « les portraits », je soulignerai que si le détail musical peut être catalyseur de cette « entrée » dans l'espace afin de l'habiter – « Il y a des salles où je reste assise pendant des heures. / Seulement la musique, et ma tête qui bouge. / Puis tout

⁸⁹ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 189-191.

mon corps entre dans l'espace. » (TI, 12) – le bruit et le « bruissement » – le détail sonore – peuvent aussi être associés à la mise en place d'une scène pour les sujets énonciateurs.

Voici le monde et, derrière, nous voilà dans le défilé. Les planètes suivent comme des barques, puis ce qui entre en nous avec les planètes. Nous mesurons la direction des vents, apprenons le nom exact de toutes les tempêtes. Nos frayeurs sont inscrites sur des pages qui volent. Pendant ce temps, les étoiles font du bruit au-dessus de nos chambres, et, partout, les statues de plâtre se défont. Il y a ce bruit, un bruissement. Les étoiles, les flammes, les frayeurs qui collent. Et toujours un mur du salon qui s'égrène. (TI, 78)

LES CHOSES DISPARUES

Aujourd'hui, le bruit vient des arbres. Des paroles rebondissent sur les murs, par exemple, *la vie ne change pas, la vie est imparfaite, les étoiles ne disent pas toutes leur nom.*

Une enfant a la tête pleine de détails que l'on doit mériter. Nous écrivons un livre sur la vie qui ne change pas, sur la vie lente et les étoiles qui ne disent pas toutes leur nom. Nous avons fait les atlas et dessiné les cœurs avec toutes ses théories.

Maintenant, l'enfant marche à travers la maison, occupée à parler, à rendre les idées et les formes visibles.

Nous sommes cachés et regardons le monde qui porte chaque jour une nouvelle fin.

L'enfant parle.

Parfois, il n'y a plus de limite. (TI, 94)

Comme je l'avais souligné dans le premier chapitre, le présentatif « voici » ouvre le poème à la performativité des sujets poétiques ; performance de leur entrée dans le monde, mais aussi du monde lui-même à l'intérieur de ces derniers. En effet, les êtres « derrière » ou dans le « défilé », comme une petite communauté, ont ce caractère paradoxal d'être à la fois le centre de l'énonciation – le « sujet » du poème qui est mis en scène – et le centre d'énonciation – ceux qui composent le cadre d'énonciation du poème. Ils sont à la fois participants du monde et leur creuset, et c'est par l'élément sonore – bruit ou bruissement – que leur entrée en scène peut avoir lieu. L'un et l'autre sont, selon une échelle de nuances, parasites ; phénomènes aléatoires, ils gênent le propos « utile », perturbent la bonne réception par leur redondance et leur irrégularité. On retrouve ici l'importance de la

répétition dans le recueil. Que le terme se rattache à la scène, au pictural, au littéraire ou au sonore, la répétition reste le pivot qui permet – et exige – des sujet énonciateurs qu'ils demeurent en scène.

J'ai déjà montré, dans la première partie de cette étude, la pertinence de cette citation de François Paré :

Dès lors, du décor encombré du poème – de ce *stage* nocturne – un sujet parvient à fonder une certaine « douceur », un faisceau de lumière qui balaie la scène. La référence au théâtre appelle une conscience de la répétition. Il faudra voir comment cette répétition s'articule sur l'expression du passé, comment elle structure la phrase poétique. Pour l'énonciatrice [...] il lui faudra rester en scène, soumise à la matérialité de ce décor, puisqu'il est le principe de sa convocation dans le langage⁹⁰.

Une telle « matérialité », ou mise en forme du décor comme cadre d'énonciation, ne peut avoir lieu que par un certain écho sonore – qu'il soit musical ou langagier – que seul un monde extérieur aux « sujets cachés » est susceptible d'illustrer. Extérieur ou dissocié, car l'être ou le personnage poétique de *La terre est ici* se construit dans une constante réitération de l'imposture. Sans cesse en marge de ce qui est perçu – qu'ils en soient le creuset ou les témoins – les sujets récitent le monde comme s'ils saisissaient au bond un élément de l'écho, et ce, sans jamais pouvoir en donner une interprétation certaine. Si l'enfant du poème, elle, peut réussir – « Maintenant, l'enfant marche à travers la maison, occupée à parler, à rendre les idées et les formes visibles » –, c'est qu'elle est posée comme inconsciente du théâtre qui se déroule hors de son univers ou de la maison délimitée par les pas sûrs de sa marche.

⁹⁰ PARÉ, François, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 38.

Le sujets énonciateurs ne rendent donc pas compte du réel dans l'entreprise d'une nouvelle « reconstruction » – ce qui aurait pu être le cas en raison de l'omniprésence d'un imaginaire de la fin – mais plutôt dans celle d'une réhabilitation du « déjà là ». Saisir au bond l'image d'une enfant « occupée à parler, à rendre les idées et les formes visibles », celle des « paroles qui rebondissent sur les murs » ou réhabiliter les mots d'un auteur connu par la citation⁹¹, c'est rendre compte du « récit du monde » tel que défini par Barthes, celui qui se murmure au coin d'une rue ou encore celui qui se raconte dans un « atlas ».

Évidemment, une telle démarche reste une construction littéraire qui organise des points de vue. Cette multitude de visions naît de l'accumulation de cadres d'énonciation, de postures, de lieux et d'énonciateurs, et s'énonce dans une lenteur nécessaire à la saisie du réel : « Nous écrivons un livre sur la vie qui ne change pas, sur la vie lente et les étoiles qui ne disent pas toutes leur nom. Nous avons fait les atlas et dessiné les cœurs avec toutes ses théories. » On le voit, la répétition tient aussi à cette « vie qui ne change pas » – aux horreurs réitérées et aux catastrophes qui assaillent les sujets jusque dans leurs rêves, pour résonner de nouveau une fois le jour levé.

En ce sens, du visuel au sonore, nous avons vu qu'il se produisait un glissement vers la scène. Scène pour la danse ou le théâtre, la composition de cet univers de *répétition* à l'intérieur d'un espace fondé par le langage demeure aussi un lieu « pratiqué » en ce qu'il est intimement lié à l'expérience de la mémoire.

⁹¹ Par la citation d'auteurs et de compositeurs, mais aussi en « s'autocitant » ; qu'il s'agisse de l'écho d'un recueil précédent ou d'un vers compris dans une autre section de *La terre est ici*, la résonance et la répétition s'effectue à l'intérieur même de l'œuvre même de Turcotte.

Un peu de musique pour me suivre !

Le monde derrière moi.

Si je me retourne, le monde est une salle de danse avec des bruits et des chuchotements.

Nous dansons : vents. Nous ne trouvons pas ce que nous avons à dire.

Je fais de mon mieux, mais les images arrivent, chaudes, comme des catastrophes.

Plus loin, derrière, nous gardons le silence.

Le bonheur était mon portrait sur un mur, dans une salle. (TI, 18)

De l'action et de la mise en mouvement d'un espace au présent, on passe à la fixation du sujet en portrait comme illustration d'un « bonheur » passé. Bien que le lieu soit toujours circonscrit (une « salle ») l'individu se pose à la fois à l'intérieur et à l'extérieur ; « si [elle] se retourne », le réel lui apparaît comme un lieu clos dans lequel résonne le monde. Cette « salle » « derrière » est liée intimement à la « musique » – qui elle la « suit », en quelque sorte. Mais tous ces mouvements restent une mise en scène et offrent le même dénouement : « vents ». Non seulement « l'événement » du poème n'a aucune résonance effective, mais ce qui est présenté comme une « avancée » – « plus loin », « derrière » – n'est qu'une progression vers le silence. Néanmoins, c'est un silence qui fait écho. En effet, la possibilité d'habitation de l'énonciatrice ne peut s'effectuer que par la reproduction – « le bonheur était mon portrait sur un mur, dans une salle » – l'écho ou la vision d'un passé dans une salle. Nous pourrions ainsi dire que les sujets poétiques de *La terre est ici* ne trouvent d'ancrage à l'intérieur du monde que dans la mesure où ils s'incarnent dans un passé ou dans une mémoire. Pierre Nepveu avait déjà bien défini le phénomène dans *L'Écologie du réel* :

Il y avait du futur dans la poésie du pays ; il y avait de l'extrême présent dans la poésie formaliste ; il y a énormément de passé et de mémoire dans la poésie post-formaliste. Mais il s'agit, pour reprendre l'expression d'Élise Turcotte, d'une « mémoire de l'oubli » : on ne sait plus au juste de quoi on se souvient, on se souvient d'une irrémédiable absence, de ce qui n'est plus ou de ce qui n'a jamais été. Mieux encore, le présent lui-même apparaît souvent comme un produit et une manifestation de la mémoire. [La poésie québécoise contemporaine est] une esthétique de la mémoire généralisée [...] la forme même du rituel de la perte et des retrouvailles, une pratique méditative du dépaysement en vue d'une réapparition du réel. Car

c'est bien cela : ce que la poésie ne cesse de désigner comme « le réel », c'est avant tout une apparition, le retour lumineux, troublant, du présent mémorable, fantomatique⁹².

Si cette conception d'un « présent mémorable » s'applique tout à fait à *La terre est ici*, j'insisterai néanmoins sur le caractère fantomatique du présent pour ajouter que c'est à l'aune de ces disparitions que se construit le cadre dans lequel les sujets énonciateurs pourront, non seulement habiter le monde, mais bien l'ériger en tant que lieu et espace « praticables », et comme lieu de réflexion ontologique. Car tout n'est pas « retour lumineux ». « Le bonheur était [son] portrait sur un mur, dans une salle » ; la présence spectrale du « double » de l'énonciatrice rappelle l'importance de la répétition et du motif mortifère dans le recueil. Le caractère figé de cette présence au monde qui s'énonce dans un passé nous porte à croire que, dans cet imaginaire de la fin si présent dans les poèmes, *l'être là* ne peut être incarné que par la mort ; plus spécifiquement, c'est par l'univers théâtral qu'il peut avoir lieu. Barthes avait déjà bien vu les liens entre la photographie – que l'on peut lier au portrait –, la mort et le théâtre

La Photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture [...] Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. [...] mais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts [...] Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir [...] la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts⁹³.

Cet éternel retour des morts se fait, dans ce poème-ci, à partir une ritualisation de l'espace – le monde comme salle de danse, mais aussi la « musique » qui rythme le tout. Musique en tant que « détail » ou concept dans *La terre est ici*, mais aussi musique des mots et

⁹² NEPVEU, Pierre, *op. cit.*, p. 185-186.

⁹³ BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 55-56.

des vers qui, répétés, soutiennent l'architecture des poèmes comme scène théâtrale ; soir après soir, lecture après lecture, des sujets se (re)mettent en scène.

Conclusion

Le phénomène de théâtralisation du visuel et du sonore introduit une médiation dans la perception. Il faut maintenant se demander en quoi il rejoint la redéfinition de la notion de « paysage » en littérature québécoise. On a vu que l'énonciation du visuel s'effectuait par des sujets pluriels, tantôt témoins tantôt réceptacles, qui proposaient néanmoins un regard actif sur le réel. Mais ce regard, activité visuelle oscillant entre l'acuité et l'échec, se pose dans une restriction, une concession : malgré l'impossibilité à voir totalement, à décrire ou à nommer le monde *en soi*. La lecture de *La terre est ici* m'aura permis de mettre à l'épreuve jusqu'à leurs limites les propositions de Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*. En effet, la poésie d'Élise Turcotte remet précisément en question les fondements de cette approche en ébranlant ces *en soi* pour les donner à penser non plus dans une structure d'oppositions binaires mais dans l'ouverture, voire le vertige, d'une pensée aporétique. Les subjectivités parlent ainsi dans cette aporie de la répétition – des mots et de leur propre mise en scène – malgré la grande peur et l'impuissance qui est elle aussi répétée. J'ai écrit, dans le premier chapitre, que les lieux se construisaient également à partir de cette structure de l'échec. « L'ici », à la fois étranger et présence hyperréaliste au monde, impose une précision presque hallucinée du réel, et ce, jusqu'à ce que le phénomène de perception, placé au cœur de l'aporie, rende compte d'un espace nullement confiné à l'immobilité du regard. Question de mouvement, mais aussi de parole devenue performative qui met en scène le geste d'écrire, la perception influence aussi l'identité des sujets en interrogeant leur « présence » au monde. Dans un évidement du sens, ces derniers doivent (se) remettre en scène, dans une redéfinition du paysage et de leur identité, qui passe par la théâtralisation. Le premier chapitre du mémoire aura prouvé que la ritualisation de l'espace n'en est pas simplement une de transcendance vers le lumineux ; le « statisme » de la vision, parce qu'il

appelle tantôt le détachement du sujet d'avec le monde et tantôt son adhésion, ne suppose pas nécessairement un « dépassement » de sa condition.

Le sujet poétique de *La terre est ici* est donc en constante répétition – de soi et des objets qui l'entourent –, tant formellement que thématiquement. C'est par elle qu'il peut tenter de composer le réel, par l'accumulation de choses « vues », mais aussi par l'expérience synesthésique qui exige une rupture d'avec le sens convenu et la mise à l'épreuve de ses possibilités. Cette fracture, comme aussi l'évidement du sens, font éclater le cadre totalisant du paysage et de sa description. Parce qu'il est impossible de rendre compte totalement de la vision et du récit qui en est fait, la focalisation se concentre sur le *très petit*, dans un dialogue constant avec l'histoire de l'art – le détail en peinture. Lui aussi aporétique, le détail permet de lire et d'entendre le réel par fragments, de le resémantiser non pas en le livrant en système clos ou en le rendant insignifiant, mais en le *signifiant* au moment même de sa disparition. Cette aporie de la représentation s'applique à tout le recueil : elle remet en cause la « réalité » des choses, l'échec et la possibilité de rendre compte exhaustivement de la « matière », qu'elle soit langagière, physique ou psychique. Toutefois, cette « matière » incomplète extraite par les sujets permet que s'ouvre un espace, une scène – dans le paysage – pour que le mouvement soit rendu possible dans la performativité du langage.

La poésie du paysage devient de ce fait le « récit » de cet espace scénique :

En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. [...] De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit.

Déjà Merleau-Ponty distinguait d'un espace « géométrique » (« spatialité homogène et isotrope » analogue de notre « lieu ») une autre « spatialité » qu'il appelait un « espace anthropologique ». Cette distinction relevait d'une problématique différente, qui visait à séparer de l'univocité « géométrique » l'expérience d'un « dehors » donné sous la forme de l'espace et pour qui « l'espace est existentiel » et « l'existence est spatiale ». Cette expérience est relation au monde ; dans le rêve et dans la perception [...] elle exprime « la même structure essentielle de

notre être comme être situé en rapport avec un milieu », - un être situé par un désir, indissociable d'une « direction de l'existence » et planté dans l'espace d'un paysage. De ce point de vue, « il y a autant d'espaces que d'expériences spatiales distinctes⁹⁴ ». La perspective est déterminée par une « phénoménologie » de l'exister au monde⁹⁵.

La terre est ici rappelle ainsi au lecteur son état de mortel et d'imposteur. Être « dépaycé » ne signifie pas seulement l'errance et le vagabondage, mais permet aussi d'en arriver à la conclusion que l'on habite le monde comme on habite une scène, c'est-à-dire en représentation constante, à écouter le bruit de sa propre voix en écho, spectrale et toujours aussi inconfortable « sur cette chaise⁹⁶ ». Entre le « voir » et le « faire », j'ai tenté de le montrer dans le chapitre trois, il n'y a donc pas d'opposition, mais une aporie. Entre le paysage, le chant, la musique et le théâtre aussi. On a voulu les opposer, mais le recueil comme lieu pratiqué, à la fois tableau et mouvement, donne lieu à un rite de passage où les énonciateurs peuvent s'ancrer au cœur de la perte et de l'absence afin de rendre différemment compte de leur expérience au monde. Individus à la fois creusets et témoins en retrait, ils sont aussi, à partir de cet écart, *responsables* de sa mise en récit.

[De cette « phénoménologie » de l'exister au monde], l'opposition entre « lieu » et « espace » renverra plutôt, dans les récits, à deux sortes de déterminations : l'une, par des objets qui seraient finalement réductibles à *l'être-là* d'un mort, loi d'un « lieu » (du caillou au cadavre, un corps inerte semble toujours, en Occident, fonder un lieu et en faire la figure d'un tombeau) ; l'autre, par des *opérations* qui, affectées à une pierre, à un arbre ou un être humain, spécifient des « espaces » par les actions de *sujets* historiques (un mouvement semble toujours conditionner la production d'un espace et l'associer à une histoire). Entre ces deux déterminations, il y a des passages, tels que la mise à mort (ou mise en paysage) des héros transgresseurs de frontières et qui, coupables d'avoir attenté à la loi du lieu, en fournissent la restauration par leur tombeau ; ou bien, au contraire, le réveil des objets inertes (une table, une forêt, un personnage de l'environnement) qui, sortant de leur stabilité, muent le lieu où ils gisaient en l'étrangeté de leur propre espace⁹⁷.

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 324-344 cité par DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980], p. 172-173.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ L'expression renvoie au magnifique poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denis Garneau : *Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise / Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste / Immanquablement je m'endors et j'y meurs.*

⁹⁷ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 174.

Le « présent mémorable » et fantomatique de *La terre est ici* devient à son tour espace de transgression – « entre » deux déterminations – où les « délinquants » peuvent donner forme aux objets du quotidien pour rendre compte de l'étrangeté du paysage. Le paysage comme scène renvoyant au tombeau, chaque poème devient une sorte de sépulture mémorielle où le regard des sujets poétiques joue le rôle d'un metteur en scène. Cependant, la citation de Michel de Certeau suppose aussi des « passages » entre les frontières. *Voir autrement*, dans *La terre est ici*, c'est aussi participer *autrement* à la « mise à mort » ou à la « mise en paysage » d'une certaine narration – que nous avons plutôt identifiée comme « suspension » –, à l'activation et à la mise en mouvement d'objets. L'étrangeté qui naît de ces changements se situe dans le caractère théâtral et plaqué du réel qui est reproduit poétiquement par l'énonciateur.

LA TERRE EST ICI

L'homme s'arrête encore devant ma maison. Il dit que sa chambre est à droite, là. Il parle des serrures et des clés comme d'une famille perdue.

Il regarde : un grand silence sur nos personnages.

Nous sourions.

C'est le sourire le plus fort de la journée. (*TI*, 105)

On ne peut plus « décrire » le réel dans une parfaite adhésion à celui-ci. Mais y a-t-il jamais eu de « réel » mis en scène dans les poèmes ? Et, je réitère la question du troisième chapitre, a-t-on jamais vraiment pu affirmer que « La terre est [vraiment] ici » ? Dans ce dernier poème du recueil, le récit de l'homme qui « s'arrête devant la maison » semble mettre en scène tout ce que nous venons de dire précédemment : suspension de l'action pour ouvrir le récit non à une narration mais bien à « l'image de », où les clés et les serrures deviennent la métaphore de l'expérience de la séparation. Néanmoins, ces « mots » sont aussi « dits »

puisque, devenant paysages, ouvrent de façon sous-entendue le poème à la possibilité d'un autre récit (celui de la « perte d'une famille »). Ces mots ne peuvent résonner que parce que l'énonciatrice a fait arrêt sur image, a posé son « personnage », l'homme, devant le décor de son existence. Car qu'est-ce que la « maison » ici, sinon une façon de voir de l'extérieur le petit théâtre dans lequel il évolue quotidiennement ? Ainsi, le visuel dans *La terre est ici* rend compte également de l'éventail des possibilités qu'offre une parole mise en scène, qui implique aussi celle de se taire. Sans drame, les personnages souriront à *partir* de « l'image » du silence – mise à mort de la parole – créée par la disparition.

Chaque poème serait alors une saynète à l'intérieur de laquelle des personnages sont mis en scène, des paysages animés et des événements réduits à une image pour en déceler les failles et les absurdités. La maison, à défaut d'être un lieu protecteur contre le chaos ambiant, est aussi le lieu par excellence où le réel ne peut être atteint, *être là* toujours ailleurs, inaccessible, exactement comme l'est la mort. Dès lors, pourquoi les personnages « sourient-ils » *malgré tout* lorsque le monde se tait ? Peut-être parce qu'ainsi ils créent un « espace d'audition », comme l'appelle Michel de Certeau. Cet espace, qu'il relie à l'opéra, n'est pas si éloigné de la scène érigée dans *La terre est ici* et sur laquelle des personnages doivent rendre compte d'une réalité vue et sentie. Sentie en effet, dans la mesure où, si l'expérience du réel est reliée au corps, c'est d'abord par la voix,

[par une] énonciation qui dans ses plus hauts moments se détache des énoncés, trouble et parasite les syntaxes, et blesse ou fait jour, dans le public, des lieux du corps qui n'ont pas davantage de langage. [...] [une voix] bientôt seule quand [l'orchestre] s'est tu, puis un moment suit encore la courbe de la mélodie, vacille, se désorbite lentement, s'égare et se perd enfin dans le silence. Voix entre d'autres trouant le discours où elle fait parenthèse et égarement⁹⁸.

⁹⁸ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 236.

Le texte ici joue le rôle de la scène d'opéra. On ne fait toujours « qu'évoquer » le désir, le réel, l'amour, la séparation ou la guerre : « le texte littéraire se modifie en devenant l'épaisseur ambiguë où se remuent des sons irréductibles à un sens⁹⁹. » Chez Turcotte, on ne trouve pas de dissémination du sens au profit des sons ; les mots ont toujours une signification, soutiennent toujours une image. Mais ils ne veulent plus dire « ce qu'ils auraient dû dire ». Ils deviennent simplement – tout comme le poème lui-même – un espace, une scène où peut résonner le bruit des choses, comme une citation du monde.

Les poèmes, les sections et les vers eux-mêmes s'organisent comme des poupées russes ; ils s'emboîtent les uns dans les autres, se répondent, se font écho. Ils hantent le recueil et « s'entendent » spectralement, même s'ils ne se voient pas. *La terre est ici* crée un espace fait de ces moments suspendus qu'on ne peut citer que par fragments. Ainsi, loin d'offrir un paysage général, les énonciateurs circonscrivent un événement relié à la perte et en font le théâtre de leur mémoire. Mémoire visuelle, mais surtout mémoire auditive. Le « paysage » s'ouvre ainsi à la voix poétique qui, résonnant, raconte un récit sans début ni fin. Retirée de la trame narrative de l'existence des énonciateurs comme le serait un détail en peinture, leur voix rend compte de ce récit comme une réminiscence. L'unité importe peu. L'origine ou la totalité du réel non plus. Ils font entendre les bruits du quotidien, les « gémissements » de la voix des autres – qui sous-entend aussi la leur – suspendent l'image pour la faire parler : le recueil se constitue à l'image de ce qu'il met en scène : « Écrire, qu'est-ce donc ? [...] l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé¹⁰⁰. » Lieux de tous les possibles, la *pages blanche* serait, pour de Certeau, à l'image de la véranda chez

⁹⁹ *Ibid.*, p. 236-237.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 199.

Turcotte : posture du sujet en retrait devant son objet, la page exige aussi de celui-ci qu'il la « découpe » du monde, ayant le devoir de « gérer l'espace, propre et distinct, où mettre en œuvre un vouloir propre¹⁰¹ » ; en somme, d'extraire le « détail signifiant » au cœur de cet espace et d'en rendre compte poétiquement. De ce lieu, à partir du détail, un « *texte* se bâtit ». C'est ce que nous avons vu dans le deuxième chapitre.

Enfin, la composition des poèmes comme les actions des sujets énonciateurs ont un but commun : mettre de l'ordre dans l'univers, organiser le réel pêle-mêle. « Utopie fondamentale » comme la nomme de Certeau, cet acte illustrerait la volonté « moderne » de l'écrivain de se constituer – et de constituer l'être – à partir de la page blanche. Dans un troisième temps, le « jeu scripturaire », production d'un espace pour créer un « sens » est relié au théâtre. Néanmoins, toujours selon de Certeau, cet « espace de formalisation a pour "sens" de renvoyer à la réalité dont il a été distingué *en vue de la changer*¹⁰². »

À ce stade de la réflexion, on peut se demander dans quelle mesure la proposition de l'auteur s'applique vraiment à *La terre est ici*. Certes, la pratique scripturale est mise en abyme dans le recueil – comme dans une pléthore de textes modernes et contemporains. On peut aussi déceler la nécessaire tentative d'organisation du réel comme du langage – par l'attrait du détail et de la répétition – afin de produire une voix et une vision « autres ». Mais comme le souligne aussi de Certeau

[la] voix aujourd'hui altérée ou éteinte, c'est d'abord cette grande Parole cosmologique, dont on s'aperçoit qu'elle ne vient plus : elle ne traverse pas la distance des âges. Il y a disparition des lieux fondés par une parole, perte des identités qu'on croyait recevoir d'une parole. Travail du deuil. Désormais, l'identité dépend d'une production, d'une marche interminable (ou du détachement et de la coupure) que cette perte rend nécessaires. L'être se mesure au faire. [...]

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² *Ibid.*, p. 200.

Une autre écriture s'impose peu à peu [...] : elle n'est plus ce qui parle, mais ce qui se fabrique¹⁰³.

Production infinie, le paysage se met en marche. Mais non pas en marche dans le sens industriel de « progrès », mais plutôt en termes de « *caminar* », de cheminer à pieds. Fouler le sol, compter les pierres, s'étendre dans la cuisine. Arrêter, repartir, revenir. « Composer » et surtout interroger le réel comme les énonciateurs le font dans *La terre est ici*, c'est cultiver la « nature désordonnée¹⁰⁴ », la mettre en scène, faire du monde un théâtre duquel on extrait des éléments aléatoires, subjectivement signifiants, pour les retravailler et les modeler comme le peintre sa matière.

Qu'on le veuille ou non, c'est cette voix qui s'érige maintenant en mythe. Dans notre obsession de la démultiplication et de l'hétérogène, le paysage mythique devient celui du désordre, de la fragilité et de la faille. La mort y est jouée comme si notre vie en dépendait, les espaces sont fragmentés, la totalité remise en cause et l'individu et son texte, au devant de la scène, se font briseurs des grands récits et prêcheurs de l'éternel retour. Mais quelque chose se *fabrique*. Et devant l'impasse, ne demeure ici qu'une volonté : s'interroger. Et résister.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 205.

BIBLIOGRAPHIE

A. Écrits d'Élise Turcotte

a. Corpus principal

TURCOTTE, Élise, *La terre est ici*, Montréal, VLB éditeur, 1989, 106 pages ; Montréal, Éditions du Noroît, 2003.

b. Corpus secondaire – recueils

TURCOTTE, Élise, *La voix de Carla*, Montréal, VLB éditeur, 1987 ; Montréal, Leméac, coll. « Poésie », 1999.

— *Navires de guerre*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1984.

— *Piano mélancolique*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005.

— *Sombre ménagerie*, Montréal, Édition du Noroît, 2002.

c. Récits longs

TURCOTTE, Élise, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991 ; Arles, Actes Sud, 1998.

— *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.

B. Poésie et roman

BRAUTIGAN, Richard, *Revenge of the Lawn*, Houghton Mifflin, Seymour Lawrence, Boston, New York, 1995.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, TYPO, 1999 [1937].

C. Articles, essais, chapitres et comptes-rendus

BRASSARD, Denise, « Entrer dans le tableau du deuil », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 8-14.

BIRON, Michel, « Le symbolisme soft », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, p. 167-173.

BROCHU, André, « Ceux de demain », *Tableaux du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 22-23.

CAYOUEPTE, Pierre, « Écrire la dureté du monde », *Le Devoir*, 30 août 1997, p. D1.

CHARTIER, Daniel, « Avant-propos » du dossier thématique « Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 5-6.

LAFORREST, Daniel, « Du poème au romanesque. L'espace problématique de l'image dans l'œuvre d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 59-73.

LAROCHELLE, Corinne, « Lire l'image : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, printemps 1998, p. 544-557.

MARQUIS, André, « Odes à l'amour », *Lettres québécoises*, n° 59, septembre 1990, p. 37-38.

NEPVEU, Pierre, « Les choses vivantes d'Élise Turcotte », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, p. 209-217.

NEPVEU, Pierre, « Vers une nouvelle subjectivité », *Québec Studies*, vol. 20, 1995, p. 42-46.

OBERHUBER, A., « *La maison étrangère* d'Élise Turcotte », dans DUPUIS, G. et K.-D. ERTLER (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2007, p. 427-451.

PARÉ, François, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 35-46.

TOUPIN, Gilles, « *La terre est ici* d'Élise Turcotte », *La Presse*, 20 janvier 1990, p. K3.

VAUDRY, Catherine, « S'écrire corps et âme : La quête des traces et des souvenirs dans *La maison étrangère* d'Élise Turcotte », *Postures*, n° 6, 2004, p. 91-103.

D. Arrière-plan conceptuel

a. Histoire de l'art

ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

CHASTEL, André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.

CLAUDEL, Paul, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, Gallimard, 1946.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980].

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

GUILLERME, Jacques. « Art figuratif ». Dans *Encyclopaedia Universalis* [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=228&nref=G972261> (Page consultée le 29 juillet 2009)

LACOMBE, Daniel, *Figuration et abstraction dans le dessin et la peinture*, Paris, Bordas, 1994.

LOUVEL, Liliane, *Le détail*, Actes du colloque tenu à Poitiers les 3 et 4 octobre 1997, Poitiers, La Licorne, 1999.

MARIN, Louis, « Paysages extrêmes, à l'Occident », dans *Extrême Orient, Extrême Occident*, 7, p. 1-2.

NÉRAUDEAU, Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

PICON, Gaëtan, *Admirable Tremblement du temps*, Genève, A. Skira, 1970.

b. Références théoriques et critiques sur la littérature québécoise

BIRON, Michel, DUMONT, François et Élisabeth NARDOUT-LAGARGE, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle LAPOINTE, « Cinquième partie : Le décentrement de la littérature (depuis 1980) », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 529-626.

DOLCE, Nicoletta, *La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Montréal, Université de Montréal, Thèse de doctorat, 2006.

NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].

c. Théorie littéraire générale

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1974.

d. Philosophie

GASCHE, Rodolphe, « L'expérience aporétique aux origines de la pensée » paru dans la revue *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2001, p. 116.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

ENTRETIENS – ÉLISE TURCOTTE

AMYOT, Linda, « Élise Turcotte : une géographie intime du monde », *Nuit blanche*, n° 90, 2003, p. 8-13.

BRASSARD, Denise, « Entretien avec Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 15-30.

CLOUTIER, Raymond « Élise Turcotte : une musique mélancolique », entretien radiophonique diffusé sur les ondes de Radio-Canada, 4 septembre 2005.

FORTIN, Marie-Claude, « Entrevue avec Élise Turcotte », *Voix*, 3 mars 1994, p. 6.

MOLIN-VASSEUR, Annie, « Une mémoire grand-angulaire », *Arcade*, n° 41, automne 1997, p. 65-76.

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA (producteur), et Danielle BILODEAU (réalisatrice), « Élise Turcotte, poète », *Les belles heures* [enregistrement radio], Montréal, Production Société Radio-Canada, 15-10-1987 [Fond d'archives Radio-Canada].

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA (producteur), et Danielle LEPAGE (réalisatrice), « La modernité et la post-modernité », *Littératures : la modernité littéraire au Québec* [enregistrement radio], Montréal, Production Société Radio-Canada, 05-06-1986 [Fond d'archives Radio-Canada].

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA (producteur), et Jean ROYER (réalisateur-animateur), « Élise Turcotte », *Poètes sur parole*, [enregistrement radio], Montréal, Production Société Radio-Canada, 03-10-1985 [Fond d'archives Radio-Canada].

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA (producteur), et Pierre DUCEPPE (réalisateur), « La poésie », *Studio libre* [enregistrement VHS], Montréal, Production Société Radio-Canada, 26-02-1992 [Fond d'archives Radio-Canada].

THÉRIAULT, Danielle et CHANTAL Bowen (producteurs), et Sylvain MAROTTE (réalisateur), *Élise Turcotte, poète* [enregistrement vidéo], La Prairie, Productions Téridan, 2005.