

Oui à son *nom*

Mon nom de Normand de Bellefeuille. Éditions du Noroît, 77 p.

Marie-Soleil Roy

Numéro 231, mars–avril 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61858ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roy, M.-S. (2010). Compte rendu de [Oui à son *nom* / *Mon nom* de Normand de Bellefeuille. Éditions du Noroît, 77 p.] *Spirale*, (231), 51–52.

Oui à son *nom*

PAR MARIE-SOLEIL ROY

MON NOM de Normand de Bellefeuille

Éditions du Noroît, 77 p.

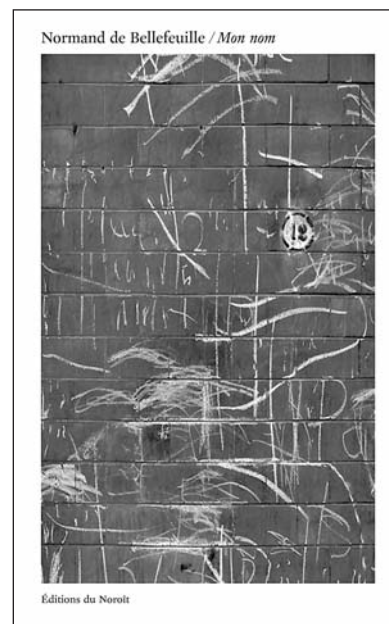
La poésie de Normand de Bellefeuille en est une de l'image. Ne serait-ce pas là une sorte de redondance ? La poésie, l'image, sœurs siamoises. Déjà dans *Catégoriques/un deux et trois* (1986), le poète en appelait à la tradition philosophique occidentale pour la dépasser, la faire sortir de ses gonds, de sa pensée duelle et hiérarchisante. Les *catégoriques* d'alors devaient se comprendre dans les plis d'une étoffe rendus invisibles à nos yeux d'incroyants : après les catégories d'Aristote, de Bellefeuille en revenait à l'un des sens du verbe « catégoriser », du grec *katégoréin*, soit celui de « faire connaître, révéler, rendre visible ». Les pinceaux étaient convoqués pour « *silhouetter un navigateur hébreu [...] aquareller des baigneuses ou des autoportraits* », pour qu'après ceci, le poète puisse affirmer que « *ça n'a plus besoin qu'il y ait un Monde* ». Par l'image, le réel transformé radicalement réaffirmait « *l'extrême idiotie des poèmes* ». Il faut se rendre à l'évidence que le poète, toujours, travaille à rendre les images, à faire voir. D'où les jeux de miroir qui le plus souvent concourent à informer son œuvre, bien que pour l'auteur de *La marche de l'aveugle sans son chien* (1999), la chose puisse paraître plutôt paradoxale... Le Monde dans ses plis justement, ses replis, sa géographie venait alors de se faire invisible pour entrer dans une autre dimension du sensible et être appréhendé, non plus par le regard, mais par le corps entier. Celui-ci, marchant, trébuchant ou dansant, s'activait à se retenir aux « *lignes verticales de la planète* » pour éviter la chute, mais, du coup, la rendre possible. Pourtant, l'image y était comme intériorisée, devenue une étrange géométrie.

Dans *Mon nom*, cette tension entre l'intérieur et l'extérieur, entre le corps et la planète, est encore lisible, et si le mouvement se fait moins épique, c'est toujours du couple fondamental de la dynamique du mouvement — équilibre-déséquilibre —

qu'il est question. Ce couple fait du poème un labyrinthe, une entrée dans la nuit, que chacun des trente chapitres du poème s'attarde à ouvrir quand, à travers le poème, la nuit « *ce n'est plus ce que l'on croit* ». La sortie alors proposée dessine les contours d'une extériorité qui ferait du poème une sorte de rencontre : « *le poème est une chambre avec vue sur la langue* ». L'image peut alors se déployer, donnant à lire le poème comme un « lieu » travaillé par le mouvement' entre l'équilibre et le déséquilibre, entre l'aplomb et l'horizontal, entre le mouvement et l'immobilité ; en un mot qui résume peut-être le mieux là où se situe cette poésie : dans l'entre. C'est à cet endroit que le plus récent recueil de Bellefeuille se tient. Dans une sorte de tiers jamais autrement nommé que par le *là*. C'est justement là que le poème commence, avant de se déployer en trente mouvements, chapitres courts de deux ou trois pages évoquant le nom (propre ?), la langue, le poème, la poésie et presque toujours le lieu.

LE TROIS DE L'ENTRE-DEUX

Trente chapitres pour un poème qui suggèrent que l'écriture (ou la pensée) ne peut se penser que dans la trinité ou le multiple de trois. Le 3 de Normand de Bellefeuille revient, inlassablement, qui désoriente l'effet miroir que son œuvre, voire son nom, concourent à édifier ; d'entrée de jeu le titre se fait palindrome. À travers *MON NOM* qui titre le dernier recueil du poète, le double, le duel, joue encore du coude. Mais le miroir seul ne pourrait venir à bout de cette métamorphose : il faut un tiers qui voit à replier l'une sur l'autre les trois lettres du titre, il faut cette ligne invisible qui s'immisce *entre* le *mon* et le *nom* pour faire qu'entre l'effroi, celui que suggère le sous-titre des « *Chroniques de l'effroi 1* ». C'est alors que l'étrangeté émerge, comme dans l'après-coup — après-coup de l'effroi suscité par le sous-



titre qui oblige à relire le titre autrement, et le recueil, éventuellement, comme le lieu d'apparition du fantastique. De fait, ces chroniques, ou chapitres, ou encore catalogue de circonstances que la mention générique sous le sous-titre apparente plutôt au poème, viennent creuser la distance (entre les genres d'abord, puis entre le rêve et le réel, entre le soi et le nom propre, entre le poème et la poésie) et tracer les contours d'une inquiétante étrangeté où il n'est plus possible de croire à une sorte de « *roman du nom propre* », bien que ce soit là le vœu formulé par le poète dans le recueil et que le poème réitère en quatrième de couverture : « *roman d'un corps pour lui-même ? / le roman du nom propre / le mien, qui sait ? / qu'en distu mon amour ?* » Le nom propre — objet, à première vue, de ces « *chroniques de l'effroi* » —, le nom qu'on dit « sien », se présente d'emblée sous la forme interrogative, comme une incertitude qui fait blessure et qui reste pourtant la seule possession de qui se trouve dépouillé de tout.

Car qu'est-ce qu'un nom — qu'est-ce que le nom propre pour celui qui le porte, sinon ce qui nous survit, ce qui nous dépasse en même temps que ce qui nous habille, nous présente et qui, pourtant,

peut changer quand il s'agit de perdre une mère et de n'être plus fils, mais orphelin ? Le miroir (ou peut-être plus justement l'écho) que le titre travaille, lisible dans le reflet que le pronom possessif « MON » trace pour faire « NOM » évoque cette inquiétante familiarité d'un nom qui est à nous mais n'est pas nous, voire d'un nom qui nous posséderait plus que nous ne le posséderions jamais — car il est vrai que par-delà la mort il nous survit. Comme la mort, irréversible, le nom se présente avec « *des lois cachées et terribles dont / l'irréversibilité / puisque contrairement à celui qui le porte / le nom, jamais, ne connaît l'échec / ni à la naissance ni dans le cahier d'écriture / seul le nom arrive à démentir / le chaos apparent* ». Le nom, affirme le poète, « *ressemble à s'y méprendre à un enfant mort* », peut-être parce qu'il laisse la promesse intacte, de même que le nom qui désormais peut être tranquille de n'être pas sali... car lui, au moins, l'enfant mort, ne sera pas « *le bourreau de son nom* », « *le guerrier en son nom* ».

LE BONHEUR DE L'IRRÉVERSIBLE

Ce poème, présenté comme le « *roman du nom propre* », serait donc, au bout du compte, une réflexion sur l'irréversibilité (et même sur l'impropre); si le nom propre a quelque chose d'irréversible, il en est de même de la vie. Le poème entre d'ailleurs là où la mort creuse son nid. C'est à travers le compte des mois, les funérailles de la baleine, le corps de l'enfant mort, la mort de la mère et certaines images de mortes dans un cimetière de Toscane que la mort rythme les trente chapitres. Pourtant, la mort n'est pas ce qui compte, n'est plus ce qui compte, oserais-je dire après *La Marche de l'aveugle sans son chien*, où la douleur — désormais évacuée au profit de la souffrance — comptait ses nids. Le poète apparaît, dans *Mon nom*, comme étant arrivé au bout d'un certain chemin, celui qui consistait à désencombrer la terre entière afin de l'aménager. La mort, comme le réel, apparaît désormais sans révélation aucune : « *le poème est une chambre avec vue / un effort de langue un effort en langue/pour en arracher ce que nous refuse toujours / le réel. / Cela je voulais le dire une vraie fois : / "le poème est une chambre avec vue sur la langue"* ». Le poème met en scène une bataille entre la langue et le réel : c'est cela qui émerge, cela qui s'avère puissant entre les rives d'une mémoire parfois désertée, le

sommeil et ses rêves : une bataille faite poème pour comprendre qu'il n'y aura jamais *savoir* mais un perpétuel *apprendre* qui disqualifie d'emblée tout savoir. Le poème surgit alors comme lieu ouvert. De Bellefeuille précise en outre, en empruntant les mots de Maulpoix, que le « *Poème est le nom de la forme entrouverte / par où entre et s'en va le sens* », car le sens n'est plus ce qui compte, le poète s'étant « *logé dans l'écart qu'il offrait* », « *recroquevillé dans la langue* ».

CIRCONSTANCES

Ainsi, le poème se présenterait comme une parole dénuée de patrie, que non seulement le poète ne peut habiter, mais qu'il ne peut utiliser pour prétendre à une vérité; qu'il ne peut utiliser que pour arriver à une « *conscience de l'authentique imbécillité de la vérité* ». Dans un autre recueil (il s'agit de *La Marche de l'aveugle sans son chien* (Québec Amérique, 1999) à laquelle j'ai par ailleurs fait référence de manière ponctuelle dans ce présent compte rendu : « *Le poème pourtant / ne connaît rien de la douleur / pas plus que le mort / ne chante à l'heure de sa mort* », le poète affirmait que le poème ne connaissait rien de la douleur. Le poème est sans savoir. C'est sans doute ce qui explique que le poète se tourne, dès le commencement, vers la circonstance, pour tenter de dire « *le là exact où ça commence* ». *Mon nom* se fait ainsi poème de circonstances, alors même que le lieu apparaît d'emblée sans importance, comme le temps ou encore la manière, la cause et la condition qui font pourtant à eux cinq la circonstance : « *car il est vrai que ça commence ainsi : / moi et ma "circonstance", là / dans une maison de campagne/quelque part en Toscane / quelque part au soleil/ou bien peut-être quelque part sous la pluie / à Édimbourg mangeant du haggis / mais ça devait être un autre jour / pour moi et ma "circonstance"* ». Ainsi, entre l'Italie et l'Irlande, un tiers lieu est dévoilé, celui du *là* qui n'est ni italien ni irlandais, ramené à sa plus simple expression de *circonstance*. Le poète se tient donc dans l'« *entre* », dans une sorte de tiers lieu qui est toujours ramené à l'*autre* : « *mais ça devrait être un autre jour* » (je souligne). C'est à la circonstance qu'il est ramené et celle-ci a la propriété de ne connaître aucune propriété, car elle est « *païenne et fugueuse; elle est sans peuple, slave, slovène et à demi arabe* ». À travers la conscience de la circonstance s'inscrit en outre l'irréversible, car certaines choses

n'ont pu être vécues qui auraient pu l'être, certaines choses sont arrivées qui ne pourront de nouveau surgir. Le poème pourrait être le lieu des possibles, le lieu où les fantasmes s'écrivent faute d'un réel qui aurait permis qu'ils soient, palliant ainsi le défaut du réel. Pourtant ce n'est pas là ce qu'il faut lire : dès l'exergue, un de Bellefeuille résolument mallarméen nous met en garde, car il s'avère que « *les contemporains ne savent pas lire* ». Sous le sceau d'une certaine fatigue, ce recueil s'écrit, l'exergue double se complétant des mots de Rufus Wainwright : « *I'm so tired of you America* ». Ce qu'il faut comprendre? Sans doute qu'après toute cette route, de l'Orient vers l'Occident, tout ce voyage, toute cette marche, ne reste somme toute que la circonstance. Qu'après avoir pris acte du désastre, comme il le répète de nouveau dans ce dernier poème, arrive un monde qu'il faut mettre en forme, auquel il faut donner un nom : celui, simplement, de la *circonstance*, de celle qui entoure, parfois femme, amour, dont les seins seraient « *sans théorie* ».

Mon nom se termine, humblement (ou témérairement?) sur une parole qui s'affirme, s'affiche résolument *contre*... contre les promesses, contre un nom — celui de Babel — qui ferait force de loi, contre une terre promise. C'est peut-être là le sens de ce « *Non à Noé* » qui vient clore le poème. De Bellefeuille le nomme le non du risque, le non à un arrière-monde; il en fait un oui au visage et au nom qui sont les siens — et il s'adresse à l'autre, seule circonstance, pour demander un accompagnement. Dix ans plus tôt il demandait « *l'immunité pour la suite du monde* » (dernier poème de *La marche*), aujourd'hui, « *seulement que l'on m'escorte / tant il me manque encore une participation heureuse / avec la langue* ». Dire oui à son nom, comme le veulent les derniers vers, ne serait-ce pas, en définitive, accepter de se laisser emporter par un chaos qui n'est, nous rappelle de Bellefeuille, qu'*apparent* quand le chemin parcouru ne nous ramène jamais qu'à une circonstance? |

1. En danse, D. Humphrey parle du phénomène de *fall-recovery* : « *Le fall-recovery associe dans un même cycle la chute et le retour à la verticale* ». Danser serait, comme tout mouvement (marche, course) une succession d'équilibres et de déséquilibres. Selon qu'on privilégierait l'un ou l'autre... « *Pour elle, "la danse existe dans l'arc entre deux morts" : entre deux extrêmes statiques, l'aplomb et l'horizontale, il y a une zone de danger où interfèrent la perte de l'équilibre et la résistance pour le garder, opposition qui est source de mouvement* » (Dictionnaire de la danse, sous la dir. de Philippe Le Moal, Éditions Larousse, p. 735).