

Denise Brassard
Université du Québec à Montréal

***Rabatteur d'étoiles* de Rachel Leclerc. Essai de lecture géopoétique**

« [S]i je dis “géopoétique” plutôt que “cosmopoétique”, précise Kenneth White, c’est pour indiquer que le cheminement a lieu dans l’espace terrestre plutôt que dans l’espace lunaire ou martien, mais on peut évidemment marcher sur un chemin terrestre avec un “esprit cosmique”¹. » *Rabatteurs d'étoiles* de Rachel Leclerc² emprunte une voie semblable, suivant un chemin terrestre avec un esprit cosmique. Ce trajet a donné l’impulsion à la lecture d’inspiration géopoétique que je propose dans cet article; elle ne vise pas à qualifier la poétique d’une auteure dont l’oeuvre ne saurait être associée au mouvement géopoétique, mais à rendre compte d’une expérience personnelle, faisant sa juste part à la subjectivité. Mon objet étant plutôt la dynamique de la lecture que l’acte de création en lui-même, la question qui sous-tend mon analyse est moins de savoir comment la proximité à la terre peut renouveler le langage poétique que de savoir comment

¹ Kenneth White, *Le Plateau de l’Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 35.

² Rachel Leclerc, *Rabatteurs d'étoiles*, Montréal, Éditions de l’Hexagone, 2003 [1994], 75 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront données entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *RE*.

Denise Brassard, « *Rabatteur d'étoiles* de Rachel Leclerc. Essai de lecture géopoétique », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L’exploration géopoétique de l’espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, coll. « *Figura* », n° 18, 2008, p. 147 - 164.

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

la parole poétique peut transformer notre rapport aux lieux. Je me concentrerai sur les deux premières parties du livre, en particulier la seconde, celle qui s'apparente le plus à une exploration géopoétique de l'espace, et qui fera l'objet d'un commentaire détaillé.

Rachel Leclerc est originaire de la Gaspésie. Bien que l'eau, le fleuve, la mer soient des figures récurrentes dans sa poésie, *Rabatteurs d'étoiles*, recueil réunissant trois suites³ de poèmes en vers à tonalité tantôt narrative, tantôt méditative, tantôt invocatrice, est sans doute le livre le plus imprégné des paysages gaspésiens. L'instance énonciatrice y est dans un rapport étroit avec le paysage. Qu'elle se trouve dans ou hors le « domaine », lieu désigné à plusieurs reprises, qu'on identifie soit à la propriété familiale située à la campagne (« la maison du père » [RE, p. 16]), soit à la demeure urbaine où elle élit finalement domicile, c'est toujours par rapport au paysage marin ou fluvial qu'elle semble s'orienter. À la ville, qu'elle se surprend à haïr lorsque l'hiver y installe la mort, elle aspire à retrouver la mer⁴ :

[...]
il a neigé cette nuit du vingt-trois avril
quartier vétuste cerclé d'une moiteur glaciale
c'est l'abdication de la moindre beauté
et la ville me surprend à la haïr
dans cette rue où la laideur est souveraine
(RE, p. 18)

³ Intitulées respectivement « Le sacrifice », « Les dieux peuvent venir », « Le jardin chinois ».

⁴ Au fil du recueil, à la faveur de ce retour vers les lieux de l'enfance, un lien se trame entre la *mer* et la *mère*. Ce n'est certainement pas un hasard que la dernière partie du recueil, « Le jardin chinois », soit dédiée « à la mémoire de ma mère » et soit l'occasion d'un dialogue avec la mère.

DENISE BRASSARD

Tu m'emmèneras bientôt voir les montagnes
la colonne du fleuve en sa permanence
avec la mer qui bat plus loin et qui nous presse
(*RÉ*, p. 19)

Le livre s'ouvre sur un sacrifice, comme l'indique le titre de la première partie (« Le sacrifice »). Il faut, la fin du poème liminaire le prescrit, « trahir l'ancêtre/et tuer la demeure » (*RÉ*, p. 15). La nécessité de retourner dans ce creuset de la mémoire que sont les paysages gaspésiens semble avoir pour corollaire un arrachement, une déchirure. Il est abondamment question de départs dans ce livre, d'abandons, d'orphelins et de générations sacrifiées. Comme si l'habitation du territoire devait d'abord passer par une défamiliarisation, une déterritorialisation, une rupture des liens. En cela la structure du livre est parlante : la partie centrale, qui s'approche le plus d'une expérience géopoétique du paysage, est précédée et suivie de suites où la narratrice se trouve en ville, où par conséquent le paysage est fantasmé, soit sur le mode de l'anticipation (la première), soit sur le mode de la remémoration (la troisième). Le sacrifice va donc de pair avec le paysage. En effet, que reste-t-il une fois les liens filiaux rompus, une fois la demeure tuée, sinon le paysage seul, la campagne vidée de ses habitants, un territoire désert propre à accueillir la solitude du sujet?

Dans un tel contexte, il convient de prendre le mot « sacrifice » très au sérieux. Ce que fait la narratrice est de l'ordre du sacré et recèle un pouvoir de régénération. En se prêtant à « l'absolu dérèglement des alliances » (*RÉ*, p. 21), elle ne rejoue pas tant la mort de ses ancêtres qu'elle ne prend sur elle le poids de leur sacrifice. Son sacrifice est une offrande, laquelle rend le territoire propice, de nouveau habitable, non seulement par elle, mais par ses ancêtres qui s'en trouvent réhabilités. Une fois la demeure tuée, une fois les liens au territoire déliés, il reste aussi le temps : l'hiver, sur quoi le recueil s'ouvre, et les autres saisons (évoquées à plusieurs reprises), qui sont plutôt des mesures du temps

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

que de l'espace. Ce subtil ancrage dans la temporalité a pour incidence de surdéterminer tant les paysages que l'identité des personnages. C'est le cas par exemple dans le poème qui suit :

Des orphelins oisifs emplissent la ruelle
revenus habiter leur tranchée solitaire
ils ont la peau rêche des fruits prématurés
une voix sableuse qui les précède en cortège
et ricoche sur les murs comme un aveu de
[dissidence
ils ont la liberté définitive et encombrante
des grands vieillards qui s'éloignent dans le ciel
en faisant un bruit de soie chiffonnée
(*RE*, p. 17)

Les orphelins portent des marques distinctives issues de la temporalité (« la peau rêche des fruits *prématurés* »; « voix sableuse qui les *précède* en cortège »; « ils ont la liberté [...] des grands *vieillards* qui *s'éloignent* ») faisant coïncider jeunesse et vieillesse, si bien qu'il est impossible de fixer leur âge. Il s'agit, en somme, d'*habiter l'histoire*, mais une histoire beaucoup plus longue que celle du seul sujet et des membres de sa famille, une histoire qui remonterait aux âges les plus anciens du territoire et de ceux qui s'y sont installés, qui y ont croisé leurs sangs et versé leur sueur, et c'est en vertu de ce temps ouvert par l'espace que l'expérience géopoétique est possible.

Ce rapport particulier de la narratrice au paysage ouvre un passage vers un temps autre, qui pourrait être le temps géologique, mais aussi bien le temps cosmique ou astronomique, puisqu'il est question d'étoiles dans ce livre. En retour, le paysage revêt un caractère humain; se déployant comme un hommage à ceux et celles que le territoire a sacrifiés, il leur sert de sépulture ou semble avoir recueilli leur présence.

Tu m'emmèneras et peut-être verras-tu
cette partie de moi qui te reste étrangère

DENISE BRASSARD

la patience des femmes parmi les pierres
ne ferme pas les yeux sur le massacre
toi aussi tu es le fils qu'on éreinte
tu es le pâle rescapé de la démence
regarde tes sœurs et apprends
toutes barricadées sous le territoire
elles sont devenues plage de galets
ou sentier de prêles
mais ne vois-tu pas ce qu'elles attendent
ne vois-tu pas ce qui se meurt
(*RE*, p. 20)

Associés à « la patience des femmes », les pierres, les galets deviennent des objets de résistance; ils résistent dans le temps comme la plage résiste au battement, au rabattement de la mer. C'est par cette rencontre du mouvement et de l'immobilité que le temps humain s'ouvre au temps géologique. Quoi, mieux qu'une pierre, habite le temps et s'approche de l'étoile par sa durée et son destin? La pierre, et le galet en particulier, est le microcosme de l'univers du recueil et du temps de la narratrice. Comme une île, il offre un appui, un refuge. En lui se relie l'enfance (« le plaisir à la ricoche⁵ », en réponse à la mer) et l'éternité.

⁵ C'est par cette expression que Michel van Schendel caractérise certaines formes de la répétition, figure centrale du livre et qui sollicite de multiples instances, de la répétition de vocables à la relance d'un vers à l'autre et de poème en poème. Elle est à entendre ici, comme le précise le préfacier, « comme variation et modification. Selon les voies du retour — la *prorsa* du poème — qui n'a de sens qu'à instruire ce qui est devant et qu'à accepter d'en être figuré » (« Préface. Le chemin et la mer » [*RE*, p. 9]). Pour mesurer la force de figuration de la répétition, qui à la fois crée l'image et la transforme, qu'on relise cette remarque éclairante de Kenneth White à propos de Charles Olson : « Pour trouver une notion active de l'image, Olson consulte l'entomologiste Linné. Chez Linné, l'image est la forme parfaite que prend un insecte à la suite de ses métamorphoses. » Kenneth White, *op. cit.*, p. 71.

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

Crois-tu que j'aime à le dire
ce qui meurt emporte avec lui
dans un absolu dérèglement des alliances
sa convoitise et sa plainte
sa déconvenue
ce qui meurt n'a pas grand-chose
à se mettre sous la dent
que la mémoire de ses fils
inutile offrande
avec son tribut de vent et de cendres
ce qui meurt est le souvenir
le frêle
et dernier rugissement sous les pierres
(*RÉ*, p. 21)

Contrairement à celle qui clôt le poème précédent, la question posée ici est essentiellement rhétorique. Il s'agit d'un constat, d'une affirmation déguisée, qui n'a peut-être pour fonction que de résister au silence des disparus, à la mort emmenant tout avec elle. D'une telle question une urgence sourd, telle une source, une insistance de la mémoire, celle de retenir ce qu'emporte la mort. Or ce qui semble en cause ici, et qui résonne à travers cet étrange clin d'œil à Rimbaud⁶, c'est le pouvoir de la parole de tenir le paradoxe qui la fonde : celui de résister, par la répétition même, au temps qui la rabat vers le silence comme une bête vers la mort. Peut-être la parole poétique, à l'instar de la mémoire des fils, est-elle une « inutile offrande »? Et qu'est-ce au juste qui est donné en offrande : la mémoire? les fils? Les deux peut-être. Puisque les alliances sont dérégées, aussi bien dire que le sens lui-même est voyageur. Or cette alliance, cette nouvelle

⁶ Rappelons que pour Rimbaud, le poète qui veut se faire Voyant, comme il le précise à Georges Izambard dans une lettre du 13 mai 1871, doit « arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* ». Arthur Rimbaud, « Lettres dites du Voyant », *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 200. C'est l'auteur qui souligne.

DENISE BRASSARD

alliance du langage et du sens, n'est-ce pas là la prétention de la poésie? N'est-ce pas elle qui laisse un « souvenir » « frêle », un « dernier rugissement sous les pierres »?

Comme si la narratrice voulait mettre à l'épreuve sa parole, le dernier poème de la première partie est une sorte de défi lancé aux dieux en même temps qu'aux ancêtres :

Tous mes gris-gris lâchés sur le vent
les yeux brûlés par le vif horizon
j'attends comme un mât totémique
le défilé des ombres au-dessus de ma tête
le tournoiement des spectres sur le littoral
qu'ils viennent tous qu'ils viennent donc
se haïr en moi qu'ils viennent vociférer
sur mes épaules et capituler dans ma voix
j'attendrai l'insomnie dans les reins
pour que je puisse t'aimer encore
pour que le temps m'appartienne j'attendrai
qu'ils viennent s'anéantir une dernière fois
(*RE*, p. 22)

Ici, plutôt que de s'adresser à un « tu », comme elle le fait dans le poème précédent, elle endosse les deux identités (celles du « tu » et du « je ») et tient tête aux rigueurs du paysage en adoptant elle-même une posture verticale (en lieu et place du fleuve⁷), et en se donnant des attributs sacrés. Il n'est rien, depuis l'aveuglement (« les yeux brûlés par le vif horizon ») jusqu'à l'attente (« j'attendrai comme un mât totémique ») qui ne soit assumé par le sujet. Ce faisant, ce sont toutes les identités, y compris celles des femmes patientes et des fils de famille sacrifiés, qu'elle recueille en elle. Par sa dynamique d'exposition et d'ouverture, ce poème se donne comme le lieu même de la perception et de la présence. Lieu de croisement du ciel et de la mer, des galets et des étoiles, il

⁷ « Tu m'emmèneras bientôt voir les montagnes/la colonne du fleuve en sa permanence » (*RE*, p. 19).

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

est également le centre du livre (« Les dieux peuvent venir », titre de la partie centrale du livre, pourrait servir de titre au poème), mais aussi bien son socle; en marquant doublement la présence du sujet, il mue le rabattage en cycle. En invitant les dieux et les ancêtres à venir se haïr en elle, elle endigue la haine qu'elle a elle-même portée à la ville. Le fleuve vertical rencontrant l'horizontale ruelle, c'est donc également la ville et la campagne qui se trouvent réunies. Une fois toutes les identités, tous les lieux endossés, elle devient elle-même le lieu, lieu de rencontre et d'affrontement, mais aussi lieu de libération.

Pour que la rencontre du sujet avec le paysage soit libératrice, la condition serait l'épuisement de la haine, la fin des sacrifices, l'amour et la réconciliation. Mais auparavant les ancêtres et les dieux doivent être sacrifiés, et pour cela la narratrice, qui les contient tous, doit se donner elle-même en sacrifice. Une fois le « nombre » congédié, elle se trouve enfin seule devant le paysage, face « au fragile », consentant à disparaître, comme si la rencontre de la mer et de la terre, partageant sa fragilité et disposées à recueillir ses restes, lui tenait lieu de réconfort. Du coup le combat devient moins cruel, le sacrifice moins lourd, et le passé s'ouvre sur un temps mythique.

On s'avance sur les bords de la terre
jusqu'à ne plus voir que la mer
on assiste au fragile
au combat de la baie lumineuse
on revient sans le nombre
presque dévasté par le voyage
devenu poussière soi-même
comme si on avait marché
sur Constantinople
(*RE*, p. 25)

Marcher sur, ça veut aussi bien dire marcher dans (un lieu, une place, une rue), qu'envahir, prendre le contrôle d'une ville,

DENISE BRASSARD

par exemple, la posséder. Ici il est question de Constantinople, ancienne capitale de l'Orient chrétien. Il s'agit donc encore une fois de défier les dieux, mais cette fois ce serait le pouvoir religieux de l'envahisseur de l'Amérique – en opposition aux gris-gris et aux totems du poème précédent –, fondé sur un ordre temporel, qui est visé⁸. Le temps linéaire et humain ne le cède au temps cosmique et mythique que si l'espace terrestre disparaît avec le sujet qui s'y laisse absorber (« jusqu'à ne plus voir que la mer »; « devenir poussière soi-même » : lire *poussière d'étoile*).

Dans ce face à face avec le paysage, la terre et la mer ne vont pas sans se livrer à quelque affrontement, et il semble alors que la réconciliation soit difficile.

Voici le terrestre et le connu
l'aérienne patience des montagnes
comme si la mer n'attendait pas
que l'on dresse une table
un langage peut-être
pour la réconciliation
(*RE*, p. 26)

Le sujet partage l'impatience de la mer qui le tient comme un aimant, une seconde nature. Le langage « pour la réconciliation » serait-il la poésie, faisant écho aux vagues qui rabattent le ciel et la mer sur la terre, la fragile, la friable? Mais où cette répétition se joue-t-elle? Et comment au juste parvient-on à la réconciliation?

Le terrestre est soit connu (« voici le terrestre et le connu »), soit évanescent (« l'aérienne patience des montagnes »). Soit immobile, soit fuyant. Alors que la mer, elle, est les deux à la fois⁹, elle part et revient, au gré des vagues et des marées,

⁸ Le christianisme est une religion eschatologique : l'avènement du Christ marque le début de l'histoire et la Parousie la fin des temps.

⁹ Virginia Woolf ne parle-t-elle pas de « l'extrême fixité des choses

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

entraîne et élève mais aussi bien rabat. Les étoiles, les pierres. Se répète aussi. Nous rebat les oreilles en rabâchant les mêmes eaux (cela aussi résonne dans le titre du livre et souligne l'importance de la répétition).

Si l'on veut réconcilier la terre et la mer, il convient de plonger dans les profondeurs des flots, là où le mouvement se fait plus lent, là où la patience a encore une prise.

Enfants des falaises on apprenait
la peur des profondeurs marines
on s'y trouve maintenant
avec le nom attaché aux pieds

depuis qu'on n'existe plus
on fait des patientes
avec les méduses

on attend
que la mémoire leur revienne
(*RÉ*, p. 27)

La mémoire des méduses réveille celle des lieux, du territoire, du continent. C'est une mémoire si ancienne qu'elle entre en consonance avec l'éternité. Plus on creuse dans le sol et sous le niveau de la mer, plus on remonte loin dans le temps, plus on s'approche des étoiles et de l'éternité.

On met au jour
les graphies du tertiaire
on arrache à la commune
ce qui lui reste d'aveux à faire
avant d'entrer en collision
avec l'éternité

mouvantes » à propos des vagues?

DENISE BRASSARD

au quaternaire c'était encore
le purgatoire des atomes
(*RE*, p. 28)

Pourquoi ce mot, « commune », dans un poème d'une écrivaine québécoise, et qui n'est pas de l'âge à avoir fréquenté les communes? Synonyme de municipalité en France, le mot désignait anciennement une ville affranchie du joug féodal, que les bourgeois administraient eux-mêmes. C'était donc une ville « désaffiliée », pour prendre un terme en vogue. Voilà déjà un sens possible : la commune comme lieu de dérèglement des filiations. Il est par ailleurs évident que le mot dénote la communauté, en l'occurrence celle qui s'est établie en bordure de mer. Mais j'invoquerais une autre raison à l'utilisation du terme, qui rencontre de près ce dont parle Kenneth White à propos du projet fondamental de la poésie :

En même temps qu'il pénètre aux sources de lui-même, le poète pénètre aux sources du langage, éprouvant les mots dans leur substance et non pas seulement dans leur signification. « Les poètes [...] s'enfoncent dans la nuit du logos — jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au niveau des racines où se confondent les choses et les formules » (Francis Ponge)¹⁰.

Ce qui donne au mot « commune » son sens particulier, absent des dictionnaires, éminemment poétique, se passe *dans le poème*. Tout se joue dans les sonorités : il y a une rencontre phonétique entre la *commune* qui entre en *collision* avec *l'éternité*. Résultat : elle *éclate* en *atomes*. On peut enfin entendre dans le mot la formule comparative « comme une ». La commune éclatée, la narratrice voit son regard fragmenté en autant d'éclats de miroir, échappant ainsi à l'illusion d'être *comme-une*. Ainsi le saut diachronique jusqu'au quaternaire entraînerait l'éclatement et l'atomisation identitaire du sujet,

¹⁰ Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 1978, p. 46.

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

ce qui accroît d'autant son potentiel d'accueil. Et en effet, poursuivant la lecture, on constate qu'à la « commune » répond l'« anarchie » du poème suivant, laquelle vient une fois la commune éclatée et rejoint le purgatoire des atomes.

Ce matin la mer
vient faire son bilan
et remporte le tout
restent les humains pour veiller
sur la gravité humide des roches
et le chemin des escargots
reste l'anarchie
dans le regard des animaux
(*RE*, p. 29)

Quel est donc le bilan que la mer vient faire? Celui d'une disparition, celle du nombre entier (la commune), décomposé, réduit en fractions. Et cette remontée dans la mémoire du territoire habité via le regard éclaté du sujet se poursuit à travers le règne animal, placé en regard du règne minéral, suivant une dynamique d'emboîtement.

Le poème suivant reprend les assonances et les allitérations, amplifiées par la répétition et le déplacement :

Reste le reste
derrière des portes closes
et des yeux sans transparence

rien à tirer du ciel
aujourd'hui sans gravité
qu'un zeste de vent
pour dresser la lumière
(*RE*, p. 30)

D'un poème à l'autre, on entend la mer faire ses comptes comme on compte les vagues qui rythment l'érosion du paysage. L'appui du mot, à mesure que s'accroît l'effacement,

DENISE BRASSARD

se déplace de la première à la dernière syllabe, puis à celle du milieu (reste/zeste/dresser). On peut y entendre tour à tour le préfixe « re » de la reprise; le mot « esse » : crochet en *s* fixé à l'extrémité du fléau de la balance pour suspendre les plateaux (puisque la mer fait ses comptes, prend la mesure de la disparition); l'interrogation « est-ce », comme dans la question « qu'est-ce qui reste? » qu'on pose après le retrait des vagues et que la mer elle-même n'a de cesse de reprendre au fil de ses rafles. Car en effet ces répétitions, ce rabattement opèrent également un déblaiement, un nettoyage, un délestage. Un ciel sans gravité est un ciel sans plage. Aussi bien le corps dépris peut-il entrer dans la lumière, passer « dans le bleu » et se reposer :

À la fin du jour
le corps passé dans le bleu
au bord des falaises
femmes et hommes se reposent
comme dans un tableau de Hopper
(*RE*, p. 31)

À la fin du jour, l'aveuglement, le vide éprouvés par le sujet s'étendent au paysage et en font un lieu de réconciliation et de repos. Repos de soi, repos du lieu :

Être une pierre en cette contrée
dans la disparition du même
et du soi-même
être une pierre
ne pas être du pays
(*RE*, p. 32)

Être une pierre, c'est échapper à soi-même et au pays, à l'espace et au temps humain, pour entrer dans l'espace et le temps cosmiques. Avec le même (la commune, le nombre) disparaît le soi-même (l'ego). Ici semble se concrétiser une autre visée de la géopoétique, qui consiste à sortir la conscience de l'humanisme et surtout du psychologisme pour l'ouvrir à

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

une autre forme de connaissance, informée par l'expérience cosmique.

Ce dernier poème semble marquer un seuil : dans ceux qui suivent, le sujet paraît apaisé. La correspondance entre les étoiles et les éléments terrestres¹¹ de même qu'entre les âges ne passe plus par l'affrontement, mais, semble-t-il, par la voie d'une heureuse ou à tout le moins harmonieuse réminiscence.

Il y a toujours un vieux
qui descend l'escalier de bois
et va faire son rapport aux agates

un garçon pressé vient demander
si la terre continue par ce chemin

toujours un vieux qui remonte
l'escalier des souvenirs
(*RE*, 34)

Il ne s'agit pas ici de simples souvenirs, mais d'une véritable irruption du passé dans le présent — une présentification du passé incarné par le vieux qui remonte le cours de l'histoire jusqu'à se confondre avec le garçon. **En même temps que la remontée de « l'escalier des souvenirs »** revivifie le passé, la mer s'élève jusqu'au ciel et prend d'assaut les montagnes (« Au loin les montagnes/humides/coincées/prises d'assaut par le gris » [*RE*, p. 35]).

Quand nos pères revenaient du Klondike
sur nos heures de vaste ensommeillement

¹¹ « Le doux rassemblement/des feux sous la tente/la rumeur des étoffes qu'on chiffonne/et des sacs entrouverts pour le sommeil// mais avant on a reconnu des cités/dans la chute des étoiles/on a presque nommé/tous les grains de la nuit » (*RE*, p. 33) Ici, le toit de la tente semble tenir lieu de voûte céleste. Les étoiles chutent comme Constantinople, on peut donc y voir des cités. Une fois sur le sol, les « grains de la nuit » s'apparentent aux agates du poème suivant.

DENISE BRASSARD

au fond des fenêtres
derrière les chambres
les montagnes veillaient
plus grandes que la maison
plus fortes que les bêtes
impérissables
à l'entrée du domaine
(*RE*, p. 36)

Dans le souvenir de la narratrice, les perspectives sont renversées : les montagnes, personnifiées, se trouvent à l'intérieur de la demeure. Cette vision animiste et carnavalesque, à travers laquelle les choses et les êtres apparaissent disproportionnés, est l'une des formes de l'irruption du passé (ici l'enfance de la narratrice) dans le présent de l'énonciation. Dès lors, le mouvement vertical qui anime les poèmes depuis le début, plutôt que de se faire de haut en bas (la neige qui tombe, le regard qui creuse, etc.), se fait de bas en haut.

Les fumées de l'usine là-bas
comme des robes qui montent au ciel
(*RE*, p. 37)

Et bientôt l'eau, dont l'impatience semble calmée, s'élève
tel l'oiseau et s'empare du paysage :

La grande marée
le beau manège
dans la paix de très anciens nuages
déroulés jusqu'à l'abatement
(*RE*, p. 38)

Jours de traces et de bruine
l'eau perle sur les toiles tendues
les morceaux de verre dépoli
et le bois peint des tables

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

un oiseau monte désolé
et lâche une plainte
de l'autre côté du brouillard
(*RE*, p. 39)

Le poème suivant semble toutefois ralentir cette élévation, accusant à nouveau un mouvement descendant auquel s'associent une perte et un empêchement :

Après la déclinaison des étoiles
tu pourras dormir sans méfiance
mais sans désir
le cœur ensablé
on ne te reconnaîtra pas de sitôt
le droit de monter la garde
aux lieux des passages séculaires
(*RE*, p. 41)

La mer, en rabattant la plage, les galets et jusqu'aux étoiles, compromet le fragile équilibre entre ciel, terre et eau et risque d'emporter dans son mouvement tout le paysage. La poésie est une vigie, elle a pour fonction de maintenir cet équilibre. Le poète a pour tâche de monter la garde aux carrefours du sens, de veiller à son avènement. Il marche dans les pas de ceux qui l'ont précédé (ici notamment le poète aux semelles de vent) en relayant la parole poétique et en l'actualisant. Mais la répétition comporte sa part de destruction. En outre le droit de veille se voit contesté. Il se pourrait qu'avec lui le pouvoir du poème soit nié, devenant nul et non avenu, et du coup la remontée dans le temps, l'aveuglement, l'oubli de soi ne seraient qu'endormissement, ensablement, voire anéantissement. Il importe donc d'être une *parole vive*, et pour ce faire le veilleur doit se faire voyant : baisser la garde qui l'extrait du paysage (renoncer à la représentation) et faire corps avec lui (être une pure présence), s'y perdre au besoin, devenir pierre qui roule, galet charrié par les vagues. Et voilà qu'à nouveau la voix s'anime et interpelle l'univers, lance une prière dans l'air comme on lance un galet dans la mer. Et

DENISE BRASSARD

dès lors la mémoire des ancêtres semble elle aussi apaisée et réhabilitée.

Pitié pour ces temps de grève anémique
et ce peuple désarmé jusqu'au sang
c'est le glas qui sonne dans chaque vague
pour les cœurs accostés dans les dunes grises
le feu du sel sous la crête glacée
pitié pour nos pères et nos mères
enchevêtrés dans les fosses marines
(*RE*, p. 43)

Sa prière s'élève et avec elle s'élèvent les âmes des sacrifiés,
à la faveur d'un vent chaud qui complète le cycle :

Tu rajoutes du bois au feu
un vent chaud fait lever les pollens
le soir procède à ses ruptures familiares
les dieux peuvent venir
nous témoignerons
du vacarme de l'amour
(*RE*, p. 46)

Du choc de la commune en collision avec l'éternité et qui fait remonter jusqu'au purgatoire des atomes, en un retour du mouvement on passe à un rituel intime : deux personnes, dont l'une alimente un feu de bois. Sacrifice modeste, qui pourtant, par l'énergie et la chaleur qu'il dégage, permet au pollen de s'élever dans l'air comme des atomes, des étoiles, puis, regagnant finalement la terre, de faire renaître la vie.

Ici s'achève cet essai de lecture. Je conclurai par quelques remarques sur la poésie comme expérience qui me permettront à mon tour de remonter de l'acte de lecture à l'acte de création. La parole vive dont il vient d'être question, prenant ici la forme du poème, n'est pas une simple relation de l'expérience géopoétique. Si elle peut en être le prolongement, elle en constitue aussi souvent le fondement, en ce sens que la parole qui se forme et prend forme à l'intérieur de soi participe de

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

l'expérience du paysage. En fait les deux vont de pair : la voix émergeant stimule le regard qui à son tour relance les mots et les fait vibrer dans toute leur singularité, tant matérielle que sémantique.

Il y a dans la stase poétique une intensité de présence et d'attention au sens qui donne de l'acuité perceptive (à tous les sens), et dans le dynamisme d'une image bien sentie un appui solide à une relation authentique avec tout ce qui nous ébranle, nous déporte, ou encore nous rapproche de nous — de certaines réactions, émotions, réflexions qu'on cherche autrement à éviter. C'est à travers cette parole que s'actualise la présence, au moment où, consciemment ou non (je ne me dis pas nécessairement que je suis en train d'écrire un poème, et pourtant ça bruit en moi), quelque chose qui s'alimente de l'instant de la rencontre (« qui est à l'aurore de toute poésie véritable¹² », dit Kenneth White) entre le paysage et moi cherche à se dire. L'intensité de cette rencontre m'oblige à sortir du langage de la communication pour chercher ailleurs les mots, la forme adéquate. Alors une voix s'élève, qui n'est pas tout à fait la mienne, pas non plus celle d'une narratrice qui me serait étrangère; elle viendrait en somme d'un *moi hors de moi*, un moi à l'écoute, un moi dépris de moi et rendu plus libre par cet effort consenti à la parole réconciliatrice, non en vue de former une *commune*, mais une communauté d'êtres libres de circuler l'un sans l'autre, l'un vers l'autre, l'un avec l'autre dans le paysage. « Melville, affirme Charles Olson, avait une façon de remonter si loin en arrière dans le temps qu'il finit par transformer le temps en espace¹³. » Voilà peut-être la sagesse de l'odyssée que Rachel Leclerc propose dans *Rabatteurs d'étoiles*, elle qui navigue le temps à travers le paysage pour radouber l'espace depuis l'histoire revisitée : on naît dans le temps, on (se) reconnaît et on renaît dans l'espace. À bon entendeur l'éternité fait signe.

¹² Kenneth White, *La figure du dehors*, *op. cit.*, p. 45.

¹³ Cité par Kenneth White, *ibid.*, p. 95.