

Plus avant, Chamberland remémore les répétitions des atrocités humaines, comme celles de Goma, en Afrique, au milieu des années 1990. L'homme apprend-il jamais de ses erreurs ? demande-t-il entre les lignes du poème dans un ton qui relève davantage du constat que de la moralisation.

Oserais-je ici parler de sagesse ? De lucidité, plutôt. Avec tout ce que ce concept charrie de malaises et de difficultés d'être, non seulement chez le poète lui-même, mais aussi chez ses congénères. Le poète parle au nom de l'homme dans ce qu'il a d'absolu, s'emploie à dire le beau et à dénoncer le laid; cependant, rien n'est ni tout à fait blanc ni tout à fait noir. La parole de Chamberland se situe entre ces deux pôles, vacillant de l'un à l'autre comme une flamme qui refuserait de s'éteindre :

Comme par miracle une braise  
depuis longtemps oubliée sous la cendre  
donne retour de flamme  
(...)  
irraisonnable et sans autre allégeance  
que celle d'un chant vagabond,  
cette parole qui, d'ignorer  
la frontière entre morts et vivants,  
console  
et distrait du souci obsédé de gages. (p. 46)

*L'intime faiblesse des mortels*, c'est cela : un regard posé sur l'humanité qui, partant du particulier, rejoint en bout de course l'universel.

Stefan Psenak  
Université d'Ottawa

Yves Bonnefoy. *Trattato del pianista*. Milano: Archinto, 2000. Edition bilingue, traduction de Maria Sebregondi. 36 pages.

**L**e *Traité du pianiste* paraît pour la première fois en 1946. Bonnefoy dans le petit texte qui accompagne (en 1993) la traduction anglaise de ce "petit dinosaure" comme il l'a appelé, le voit non pas comme "un premier moment dans l'élaboration de ce qui sera une oeuvre" mais, plutôt, comme ce "gouffre que l'écriture a pour fond, et qu'elle veut oublier". Poème d'initiation, certes, mais négativement, car expérience inquiétante d'"un enchevêtrement de hantises et de fantômes, avec quelque chose d'un édifice écroulé, charpentes rompues, cavités béantes dont on ne sait plus où elles mènent". Ce qu'éprouve ce grand poète qui, bientôt, nous donnera *Du mouvement*

et de l'immobilité de Douve, c'est, oui, un sentiment de dérive et de chaos, mais aussi le sentiment d'une non-coïncidence entre la violence apparemment psychique ainsi théâtralisée et ces impressions de "lumière" et de "beauté" jusqu'ici consciemment vécues. Y aurait-il quelque chose dans le langage, la prise de possession qu'elle opérait dans *Traité* — et qu'on autorisait — qui "v[oudrait] la désagrégation, le renoncement"? Se trouve menacée, dans *Traité*, "cette intuition d'unité" que Bonnefoy, depuis, n'a jamais cessé de caresser.

Le choc subi fournit pourtant, et tout de suite, l'occasion de repartir, de s'assumer, de prendre sur soi cette tâche qui consiste à "dissiper ce vertige, [à] séparer dans les mots ombre et lumière, [à] convaincre les fantasmes de ne pas se raidir dans leur refus de la vie". Le fantasmagorique à l'état pur, cette errance psychique et ontique — loin, infiniment, cela va sans dire, de toute appréciation, et notion, de "vie errante" ou de "dérive majeure de la nuée" — ne permet pas de percer l'opacité de notre présence au monde. Le besoin qu'éprouve Bonnefoy, se relisant, est plutôt celui d'"observer, [de] réfléchir" — de penser le rêve plutôt que de rêver la pensée comme il dit ailleurs. Les automatismes du *Traité du pianiste* risque de l'emprisonner dans des "formes closes", le mauvais absolu d'un langage qui fige et immobilise là où il cherche à se "restitue[r...] cet espoir de mes premières années que vivre et parler ont du sens".

Michael Bishop  
Dalhousie University

Frédéric Boyer. *Kids*. Paris : P.O.L., 2000. 119 pages. ISBN 2-86744-775-5.

**I**n ten years, Frédéric Boyer has published seventeen books, mostly novels (*Des choses idiotes et douces* received the 1993 Prix du Livre Inter), some essays (*Comprendre et compatir*, same year, for example), some poetry and work not generically defined, such as the present *Kids*, a triptych (*Manhattan*, *Joie* and the long eponymous text) written in usually very short stanzaic structures of free, unrhymed verse. A narrative impulse dominates yet does not clutter itself with landscape, descriptive detail; something more reflective takes over, a reflection uncomplicated, immediate, raw, some might say — they would be wrong — simplistic, relatively at ease with its ordinary probing. The eponymous third narrative poem, *Kids*, has a disarming and deceptive *naïveté* to it, qualities of wit and charm, too, and, at times, a lyrical and metaphorical intensity that can be quite compelling. This, too — one assumes, for if *je* is merely language's pronominal theatre, this remains a text with something to say about what lies *hors texte*, and someone we call Frédéric Boyer can make as good a peg as anyone on which to hang our (pro)nominal hat — is a text with an air of autobiographical authenticity. That it looks to language's teeming rhetorical devices,