

EVELYNE GAGNON

ÉTHIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ ET POÉTIQUE DU CARE CHEZ PAUL CHANEL MALENFANT

FRAGILE *STABAT MATER* AU FIL DU BLEU

*Ce texte est dédié à la mémoire de Lucille Greffard Lemieux,
inoubliable dame en bleu.*

51

Paul Chanel Malenfant développe depuis plus de trois décennies une patiente écriture du deuil qui explore les figures de la mort et du passage, ainsi que les menus détails reconstruisant la possibilité du lien avec l'autre¹. Dans ses œuvres récentes, notamment celles qui convoquent la forme du tombeau littéraire, la relation à la figure du mourant s'allie à une éthique de la *vulnérabilité*, au sens où l'entend Paul Ricœur (1990, 2001, 2007). Cette poétique remet ainsi en question la précarité des relations intersubjectives tout autant que les dérives qui fragilisent notre époque, ce qui permet d'ouvrir un dialogue fertile entre poétique et éthique à la lumière des théories du *care* (Gilligan, [1982] 2008; Paperman et Laugier, [2006] 2011). Malenfant explore en effet les dérives de notre époque incertaine, en utilisant le recueil de poèmes tel un reliquaire qui permet de consigner les traces d'un présent en voie de disparition. L'auteur s'intéresse donc aux menus détails et fragilités quotidiennes, tout en colligeant en d'autres termes les multiples *Traces de l'éphémère*². Cette conscience accrue de notre fragilité intime et commune offrirait-elle alors un écho à ces nouvelles manifestations du *souci de l'autre* que traduisent les éthiques du *care*? Voilà certains des enjeux qui peuvent être

soulevés de façon singulière par la pratique de la poésie et que nous aborderons en nous intéressant plus particulièrement aux modalités d'un *stabat mater* en mode mineur. Malenfant recrée à cet égard, dans une vaste partie de son œuvre, des substrats de ce seuil extrême que représente la mort d'un proche; c'est le cas de la disparition de la mère portant (symboliquement, mais aussi par effet spéculaire) le sème de la mort propre ou prochaine du sujet-fils. Comment en ce sens la poésie peut-elle *approcher* la mort (par définition irréprésentable), la traduire en des structures signifiantes, qui échappent aux discours hégémoniques ou totalisants, par sa nature même d'acte de langage qui se fait œuvre d'art? L'écriture poétique, si l'on tient compte de sa spécificité littéraire bien entendu, pourrait-elle instaurer cette *juste distance* dont parle Paul Ricœur, et qui fonde toute éthique de la sollicitude? Si les poèmes de deuil ne constituent pas, au final, une consolation, ils offrent pourtant des moments où, alors que les échos signifiants se répondent au sein de l'énonciation lyrique, la relation élocutoire entre la présence et l'absence se maintient et se poursuit.

s2 Malenfant, auteur québécois prolifique depuis ses premières armes au tournant des années 1970³, aura largement exploré le topos de la mort au fil de son œuvre (Gagnon, 2018) à travers un imaginaire familial qui multiplie les portraits de famille⁴. On pourrait ajouter que cette poésie se trouve entièrement tournée vers les figures de la vulnérabilité⁵; vulnérabilité du soi confronté à son inévitable finitude et qui va à la rencontre de la vulnérabilité de l'autre, au sein d'une énonciation lyrique qui expérimente son identité à la foi *idem* et *ipse*, conceptualisation empruntée au philosophe Paul Ricœur et qui aura grandement nourri les théories récentes du sujet lyrique. Depuis l'avènement de la modernité poétique européenne, on définit une énonciation lyrique en tant que « totalisation de postures énonciatives mouvantes » (Rabaté, 1996 : 68), soit le produit d'un métissage de places relatives et discordantes, entrelacs créant le portrait d'un sujet énonciateur et qui rejoint les conceptions contemporaines de la subjectivité : mobile, hétérogène et évolutive. Les textes contemporains présentent à cet égard de continus glissements pronominaux, notamment au sein de l'adresse lyrique, dont Malenfant use habilement afin de relancer la relation intersubjective, notamment au sein des poèmes de deuil. On verra de fait que les « places énonciatives » (Rabaté, 1996 : 67) alternent, cependant régies par une même instance d'énonciation. Henri Meschonnic note d'ailleurs que cette capacité oscillatoire, issue de démarches modernes, se trouve directement liée à la posture transitive du sujet poétique : « Le sujet projette chaque fois les valeurs qui le constituent sur un objet qui ne tient que de cette projection, et qui varie quand change le sujet » (Meschonnic, 1988 : 34). D'une image à l'autre, d'un vers à l'autre, le sujet se fait, se défait, puis se reconstruit itérativement, et cela prend une ampleur considérable dans les œuvres actuelles.

s3 On se souviendra parallèlement que les années 1970, au Québec, ont été marquées par les avant-gardes formalistes et la contre-culture américaine, alors que les années 1980 et 1990 ont vu proliférer les *écritures intimistes* (Dolce, 2012), qui ont alors revalorisé l'introspection, interrogeant le

sentiment amoureux ou filial, le quotidien ou encore le trivial qui caractérisent le désarroi contemporain (Brassard et Gagnon, 2007 et 2010). Ces parcours ont mené plus récemment une certaine poésie vers une ouverture intersubjective, renouant avec une portée philosophique qui relie les histoires personnelles à l'Histoire humaine (Gagnon, 2012). Ces représentations d'un monde envahi par la précarité, on les retrouve en effet chez plusieurs auteurs québécois qui, dans le prolongement de l'intimisme littéraire, expriment cependant cette inquiétude toute contemporaine en optant pour une sobriété énonciative et des tonalités familières, ce que nous nommons une *mélancolie en mode mineur*. Voilà aussi pourquoi on parlera de *stabat mater* en mode mineur, chez Malenfant. À travers toute son œuvre, l'écriture du deuil multiplie (et parfois superpose, tel un jeu d'ombres et de lueurs spéculaires) les portraits mouvants de proches disparus. On y mentionne régulièrement deux frères (le petit frère décédé en bas âge, le grand frère suicidé), le père; puis deux recueils vont plus particulièrement mettre en scène deux amis très chers, que le poète accompagne respectivement à travers leur maladie mortelle (*Des ombres portées*, 2000b; *Tombeaux*, 2010), alors que deux autres recueils vont aborder directement la disparition de la mère (*Rue Daubenton*, 2007; *La petite mariée de Chagall*, 2012). Si, chez Malenfant, la mort prend des visages familiers, le devoir de mémoire s'accompagne d'une écriture élégiaque aux accents hybrides et sonde la généalogie personnelle pour mieux interroger les formes et figures de la filiation (les ancêtres, la famille, les liens qui tissent une vie).

- s4 De manière plus générale, cette importance renouvelée de la sphère intime en littérature aurait partie liée, comme nous le rappellent avec justesse Maïté Snauwaert et Anne Caumartin, avec une interrogation de notre expérience du réel contemporain :

[L]a littérature occidentale contemporaine, significativement biographique et autobiographique dans les dernières années, avec une tendance à l'exemplaire et un intérêt marqué pour les romans familiaux et les récits de filiation, semble promouvoir, elle aussi, un intérêt pour les formes de vie et raviver ainsi la notion d'expérience [...] (Snauwaert et Caumartin, 2010 : 7).

- s5 La tâche du critique inclurait donc en ce sens une nécessité renouvelée de « tenter de fédérer le type de questionnement qui apparaît lorsque la littérature se donne pour enjeu ce qu'on pourrait appeler [...] le *problème de vivre* » (Snauwaert et Caumartin, 2010 : 7). Qu'en est-il alors de la poésie qui aborde particulièrement le deuil intime à l'aube du XXI^e siècle et son pendant, soit le *problème de mourir*? Dans ses travaux sur les nombreux récits contemporains de filiation et de deuil, Snauwaert a notamment démontré que cet intérêt renforcé pour le topos de la mort⁶ donnerait lieu à une *littérature des sentiments* aux prises avec un réel hanté par la finitude :

Je voudrais proposer que le « retour » d'une confrontation avec les sentiments, tel qu'il s'observe actuellement dans la littérature française, a tout à voir avec le traitement réservé en Occident, depuis un siècle, au deuil et à la fin de vie. Je suggère qu'il répond à une nécessité historique, qu'il est

devenu inévitable, et qu'il s'est trouvé favorisé par l'historicité fin-de-siècle produite par l'approche du nouveau millénaire (Snauwaert, 2015).

- s6 En ce sens, la poétique de Malenfant répondrait à une inquiétude actuelle, tout en exposant une capacité éthique liée à une interrogation constante de la durée. Louise Dupré constate effectivement que la poésie de Malenfant présente à maints égards une posture mélancolique qui s'allie à un questionnement philosophique :

[C]ette œuvre délicatement ouvragée tente de faire échec à la culture de l'oubli que nous connaissons actuellement, culture de la vitesse, du jetable, du remplaçable. [...] Le projet du poète se fonde sur une lutte contre l'éphémère, trouvant son corollaire dans la nécessité de réaffirmer sans cesse la complexité et la fragilité de l'expérience humaine (TÉ : 8).

- s7 Or la poésie de deuil – multipliant les ralentis et explorant les contours d'un présent de l'énonciation aux prises avec le temps mortuaire – peut-elle aujourd'hui nous transmettre différentes formes de *souci de l'autre*? Les poèmes de deuil, mettant en scène la fragilité du vivant et une forme de combat avec la durée, peuvent-ils repenser la vulnérabilité? Cyndie Sautereau a pour sa part soulevé les liens fertiles qui peuvent être tracés entre la philosophie ricœurienne et les éthiques du *care*. Elle résume trois modalités significatives émergeant de ce dialogue interdisciplinaire. De prime abord, « faire appel à la pensée de Ricœur permet de penser la vulnérabilité comme faisant partie de la condition humaine même » (Sautereau, 2015 : 3). Par ailleurs, « les éthiques du *care* nous invitent à questionner et à enrichir l'anthropologie ricœurienne en montrant que les capacités humaines ont besoin d'être soutenues pour se développer et se maintenir » (Sautereau, 2015 : 3). Cette *capacité de care*, selon Sautereau, se pose en soi telle une capacité éthique, qui sera définie par « une capacité à voir, à s'émouvoir et à s'engager dans des pratiques effectives de *care* » (Sautereau, 2015 : 3). Les théories du *care*, si elles ne proposent pas de modèles de lecture littéraire⁷ comme tels, nous permettraient cependant de poser un regard nouveau sur le phénomène poétique, en réinterrogeant les formes contemporaines de la vulnérabilité humaine qui y sont représentées et les diverses relations intersubjectives que ces œuvres remettent conséquemment en jeu. De fait, nous tenterons ici d'aborder humblement trois modalités de la poétique en tant qu'elle peut mettre en acte une attention particulière aux figures de la vulnérabilité à travers de *petites histoires de mort*. Ensuite, on verra que *l'écriture comme travail du deuil* (selon l'expression de Picard, 1995) peut constituer une forme d'*agir* en établissant une poétique de la relation intersubjective, notamment par le travail de l'adresse lyrique. Enfin, la poésie ne pourra constituer une réponse directe à la vulnérabilité entraînée par l'expérience de la mort proche, mais elle pourra offrir une sorte d'accompagnement qui recrée, dans l'espace signifiant du poème, des formes et des forces de vie.

Poésie et sollicitude : « J'écris avec des pattes de mouches de petites histoires de mort⁸ »

58 Si l'élégie, dès l'Antiquité, repose sur le chant funèbre, cette forme littéraire s'inspire notamment des thèmes orphiques, puisque c'est bien la perte de l'objet d'amour qui donne son impulsion première à la plainte élégiaque et crée l'amplitude du chant. Plus généralement, d'autres formes littéraires canoniques (comme l'éloge, l'épithaphe, l'oraison⁹, par exemple), tout autant que la poésie lyrique traditionnelle, se sont amplement inspirées du topos de la mort pour transformer l'agonie de la perte en une mémoire glorifiée. Baudelaire et Rilke participent du renouvellement de la forme élégiaque à l'aune de la discordance et du dénuement, tel que l'a longuement étudié Jean-Michel Maulpoix¹⁰. Malenfant, auteur fort érudit, utilise pour sa part un vaste réseau intertextuel autour de la poésie de deuil pour créer, dans son œuvre, des *tombeaux poétiques en mode mineur*. S'inscrivant dans une filiation poétique québécoise tout en développant une écriture élégiaque, Malenfant établit dans son œuvre un vaste réseau intertextuel qui tient compte de cette longue tradition (des lyriques de la Renaissance, en passant par Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, la Parque de Paul Valéry, puis les Québécois Denise Desautels, Jacques Brault, Anne Hébert, Madeleine Gagnon, ou encore les poètes français de notre temps tels Jacques Roubaud, René Char, Philippe Jaccottet, etc.). C'est que l'œuvre de Malenfant participe d'un *lyrisme critique* – au sens où l'entend Maulpoix (2009), c'est-à-dire que les pouvoirs de la parole poétique, tout comme les métadiscours, sont désormais suspects, sujets aux contradictions et à la distance critique.

59 On notera par ailleurs que les tombeaux littéraires s'avèrent très populaires dans le corpus canadien et québécois récent¹¹. Publiés depuis le tournant du XXI^e siècle, ils s'adressent à des proches disparus et se trouvent largement teintés par une mélancolie en mode mineur (Gagnon, 2015b). De la même manière, le tombeau poétique ne semble être utilisé désormais que de manière détournée, ludique, voire critique, puisque la poésie ne peut plus accéder à la pleine déploration. La mélancolie, tout comme le chant lyrique, n'a en ce sens plus la même amplitude, on le sait depuis les entreprises de désenchantement portées par la modernité poétique. En conséquence, la poésie ne prétend plus atteindre aux rives du Sublime et du Divin, et comme le remarque Maulpoix à propos du corpus français actuel : « Passionnément élégiaque, la poésie française contemporaine est "élégie" de la poésie même, tombeau du poète, dépouillement de ses oripeaux et mise à nu de sa précarité » (1998 : 146). L'écriture du deuil, chez Malenfant, revisite des tonalités élégiaques à la faveur d'une sobriété toute contemporaine, où toujours « [l]es survivants veillent, pleureurs muets », comme on peut le lire dans *Rue Daubenton* (publié en 2007, repris dans *TÉ* : 206).

510 Ainsi, dans *La petite mariée de Chagall* se succèdent des tableaux dansants, tels de frêles tombeaux érigés à la mémoire d'une femme aimée, véritable *mère courage* autour de laquelle gravitent d'autres figures déterminantes : le

père laconique, les sœurs et leurs petits commérages, l'oncle apportant dans son sillage une troublante « nuit américaine » (Malenfant, 2012 : 66)¹². Ces fables suaves de l'enfance qui resurgissent contiennent aussi des moments terribles, des secrets qui contaminent le présent, alors que la mort rejoue son tic-tac incessant. Cette mélodée quotidienne se déploie en un rythme feutré à travers tout le livre, tels les pas timides d'un enfant qui visiterait la chambre de ses parents en leur absence, et au creux de laquelle le lecteur se sent presque comme chez soi. Car le poète développe un art subtil du portrait, un peu à la manière du peintre ou du cinéaste qui sait orchestrer les impressions, les ombrages et les éclats discrets afin de donner contours au vivant. L'écriture devient alors un monde sensible, sonore, imprégné des parfums marins du Fleuve, tentant de recréer des horizons de bleus qui vont accueillir et réverbérer les souvenirs de la disparue.

§11 La scène inaugurale de *La petite mariée de Chagall* nous situe dès l'abord au plus près du corps de la mère mourante, évoquant sa lente agonie causée par la maladie d'Alzheimer :

Que la peau
et les os
ton âme
sanguinolente
bouge
au bord des lèvres

le poème n'a plus de raison
d'être devant le corps
de la mère mourante

le souffle est coupé
court l'œil fixe
ta blouse
tremble encore
au dos de la chaise

tant d'images défilent
sous ton crâne l'enfance
des cerceaux de crinolines
depuis la terre
a cessé de tourner (MC : 11).

§12 D'emblée, on constate que la peau et les os soutiennent difficilement la vie de ce corps fragilisé, alors que l'âme se retrouve au bord des lèvres, tentant de se dire avant l'extinction. Devant cette scène, le poème peine à trouver son sens, son souffle. Pourtant, c'est ici même que s'amorce le recueil, qui cherchera par la suite à relancer l'énonciation lyrique au fil des poèmes, laquelle est mue par ce désir de maintenir dans le présent de la récitation la présence de l'absence. La succession des locutions verbales qui traversent tout le livre en fait foi. Seulement dans la première partie, on peut trouver : « avant les adieux te dire que je t'aime » (MC : 12), « en t'écrivant ainsi au futur¹³ je te crée/de l'avenir goutte à goutte » (MC : 16), « écholalie je te parle » (MC : 20), « je te veille avec des mots » (MC : 29), « surtout n'avale pas ta langue/et n'oublie pas ton nom/de vieux pays » (MC : 36). Si les poèmes de deuil forment un lieu

privilegié où mettre en scène la vulnérabilité de la mourante oublieuse, c'est bien le regard de celui qui assiste à l'agonie qui porte ici la focalisation, au sein d'une *poétique de l'accompagnement* que l'on peut relier aux théories du *care*, impliquant du même coup la *juste distance* ricœurienne (Boublil, 2015). Le regard qui accompagne l'agonisant relève à cet effet d'une *éthique de la compassion* telle que mise de l'avant par Ricœur et qu'il définit comme un *souffrir-avec* en acte :

Ce n'est pas un gémir-avec, comme la pitié, la commisération, figures de la déploration, pourraient l'être ; c'est un lutter-avec, un accompagnement – à défaut d'un partage identifiant, qui n'est ni possible, ni souhaitable, la juste distance restant la règle de l'amitié comme de la justice. Accompagner est peut-être le mot le plus adéquat pour désigner l'attitude à la faveur de laquelle le regard sur le mourant se tourne vers un agonisant, qui lutte pour la vie jusqu'à la mort [...] (Ricœur, 2007 : 46-47).

- §13 Du même élan, le poète tente de perpétuer l'interlocution en ce lieu où *ta* « langue maternelle » et *ma* « langue maternelle » se rejoignent (sans jamais se confondre complètement) :

tandis que je te parle de toi
retenant mon souffle
ventriloque apprêté
à la confiance au secret
en imitant ta voix
ma langue maternelle
assiste à ta détresse

respiratoire (*MC* : 19).

- §14 D'ailleurs, le poème qui précède cet extrait présente une définition clinique de l'Alzheimer, tirée du *Grand Larousse encyclopédique*, en italique et découpée sur la page par la versification. On remarquera le jeu dialogique qui met ici face à face le discours médical objectif (dont la réalité implacable s'avère ralentie, rythmée par la découpe des vers) et le discours lyrique du fils endeuillé qui persiste dans ce maintien du présent de l'énonciation : *tandis que je te parle de toi*.

- §15 Multipliant les effets de ralentis cinématographiques¹⁴, le poète scrute en ce sens chaque seconde de vie qui habite encore la mourante : « émaciée incisive et juste avant l'épure/tu es la plus simple expression//je vois de l'eau dans ton regard/de l'eau pâle/comme si ta tête en était pleine » (*MC* : 39). Cette sensibilité perceptive, à l'affût de cette vie fragilisée, révèle une profonde sollicitude que porte le regard du sujet-fils. Selon Sandra Laugier, une *capacité à voir* s'avère primordiale à toute forme première de sollicitude, tel que le résume à son tour Cyndie Sautereau :

[C]ette attention est perception sensible, sensibilité aux détails qui importent dans les situations vécues. Elle consiste à discerner ce qui importe. La compétence morale, pour Laugier, n'est pas seulement affaire de raisonnement mais surtout d'éducation de la sensibilité perceptive, sachant que c'est cette perception de ce qui importe qui rend possible la réponse aux besoins des autres. Plutôt que d'en appeler à une règle morale, il s'agit de

trouver la validité propre du particulier, de savoir quand et comment faire confiance à son expérience (Sautereau, 2015 : 9).

- §16 Quelques lignes plus loin, Sautereau ajoute une remarque qui semble bien près du regard poétique (pensons au célèbre *Donner à voir* de Paul Éluard) tel qu'il est présent chez Malenfant : « Voir, c'est faire émerger de la texture de la vie ce qui est important, ce qui compte » (Sautereau, 2015 : 9). Tel un veilleur, le poète fait donc ici œuvre de mémoire, en retraçant la ritournelle tranquille d'une disparition annoncée. Ces tableaux intimes, baignés d'une sobre tendresse, se donnent à voir par empreintes mouvantes telles des *ombres portées*¹⁵ de cette vie qui s'échappe et que l'on tente de redessiner au cœur du poème. Si le poème n'a plus de raison devant la mourante, pourtant la parole se poursuit, sondant attentivement les instants de la disparition, entièrement à l'écoute de cette vulnérabilité filiale :

comme un fils appliqué
fait ses gammes
j'écoute
oreille absolue
le récitatif de ta vie (MC : 13).

- §17 On ne se surprendra pas de la récurrence des comparaisons – figure dépourvue de magie *poétisante* selon maints critiques, car elle préserve la marque lexicale du déplacement sémantique par la copule – dans cette poésie de deuil, où le plain-chant lyrique ne sera jamais atteint et où la douleur de l'endeuillé demeure sobre, discrète, à l'écoute de chaque bruissement. Car la poésie contemporaine est affaire de subtiles différenciations, non plus de lamentations musicales. Ainsi que l'explique Michel Deguy :

La poésie pense, elle exerce la clairvoyance du jugement, de la « raison ardente » de Guillaume Apollinaire, aux prises avec la différence et l'identité. Régime du voir *comme* : voir un « même » parmi les choses rapprochées de loin, sans les assimiler confusément ; distinguer la différence en différend dans la semblance et la ressemblance. Or, tout dialogue humain (c'est-à-dire tout) en arrive à ce point *critique* : « Est-ce la même chose, ou est-ce que ça n'a rien à voir ? ». La décision est opération poétique (Deguy, 2012 : 117).

- §18 Tout entier tourné vers le souci de l'autre, le poème de deuil ouvre en ce sens un espace « à nos doubles regards ébahis/dans les grottes sonores/où ça pense la pensée » (MC : 105).

- §19 Parallèlement, c'est sous le signe de la lenteur que s'ouvre le recueil de Malenfant, une sorte d'épreuve ou un amour de la durée, pourrait-on ajouter. Car on remontera ensuite doucement, avec le poète, les sentiers qui mènent à l'enfance, en explorant les histoires intimes du fils et de la mère, en alternance avec des scènes où le poète veille patiemment au chevet de cette muse affaiblie. Si Malenfant se consacre, depuis ses premières publications, à une écriture du deuil empreinte de sobriété, il atteint dans ce livre une virtuosité renouvelée, assurée par une grande érudition et une vaste maîtrise du matériau poétique, mais aussi grâce à ce regard affectueux et humble que le fils porte vers celle qui devient une véritable *muse mourante* :

tu tressailles en cette fatigue
cette ascèse de mourir
tandis que je tente de *tenir*
ô ma muse mourante
le rythme le tempo la musique
ces fragments griffonnés (MC: 47; nous soulignons).

§20 Ce regard est celui de la *juste distance* éthique dont parle précisément Paul Ricœur et qui s'inscrit par surcroît dans une poétique du *care* :

Le regard qui voit l'agonisant comme encore vivant, comme en appelant aux ressources les plus profondes de la vie, comme portée par l'émergence de l'Essentiel dans son vécu de vivant-encore, est un autre regard. C'est le regard de la compassion et non du spectateur devantant le déjà-mort (Ricœur, 2007: 46).

§21 Ainsi cette *voix différente* – pour paraphraser Carol Gilligan ([1982] 2008), qui est l'une des figures fondatrices du *care* – se donne du même élan tel un *regard différent*, que permet ici l'expérience poétique. Dans ce recueil, l'énonciation lyrique tente donc de perpétuer, dans le *présent* de la récitation, la présence de l'absente. Plus encore, le poème fait *tenir* ensemble ces fragments mémoriels. Comme on dirait : il faut *maintenir en vie* l'image, le souvenir – l'Essentiel vécu, dirait Ricœur – de cette personne. Ainsi se reconduit la relation affective et élocutoire, comme on le verra, notamment à partir du tutoiement et du système de l'adresse lyrique.

L'adresse lyrique aux miroirs du deuil : en imitant ta voix, je te parle

§22 On le constate sans équivoque, le poète utilise avec une certaine insistance l'adresse à la mère mourante comme s'il répétait sans cesse : tant que *je te parle*, tant que *je te parle de toi*, tu survivis quelque part. Or les poèmes de deuil, selon Dominique Rabaté,

luttent tous, à leur manière, contre la tentation et la menace d'un effondrement du langage, contre une aphasie définitive. [...] L'épreuve du deuil réside dans l'effondrement de l'adresse, dans l'arrachement du « tu » qui fonde la parole lyrique. Face au drame de l'esseulement, et sans le recours à une transcendance refusée, il s'agit pourtant de maintenir cette adresse impossible [...] (Rabaté, 2013 : 204).

§23 Au demeurant, il y a quelque chose dans l'énergie de cette parole élégiaque contrariée, aux tonalités discrètes, qui conduit nécessairement à l'intersubjectivité, car le fait de s'adresser incessamment (parfois directement) au(x) disparu(s) interroge du même élan la fragilité de la condition humaine, ce qui permet de faire face (ou de tenir tête) à l'éphémère. Cela est présent dès le début du livre :

toutes les fosses
sont des fosses communes

en attendant je te raconterai
tes propres souvenirs
pour sauvegarder
avec toi ta mémoire
enlisée dans ta maladie
de mourir
de ta vraie *mort*

la maladie d'Alzheimer

Tu demandais :

*Est-ce qu'on dit
Alzheimère ou Alzameurt ? (MC: 15)*

§24 On remarquera ici le jeu de l'adresse lyrique, qui reconduit une pratique présente dans toute l'œuvre de Malenfant, où les destinataires sont à la fois multiples et mouvants. Par l'intermédiaire du tutoiement, le poète s'adresse souvent à lui-même, mais par un miroir énonciatif le tutoiement sollicite aussi le lecteur, alors que dans *La petite mariée*, on s'adresse également (et parfois simultanément) à la mère. Dans l'extrait qui précède, le destinataire change effectivement de place au fil des vers, alors que le tutoiement est réverbéré par l'apport du discours rapporté direct à la forme interrogative : « tu demandais : *Est-ce qu'on dit/Alzheimère ou Alzameurt ?* » Le jeu des répétitions et les allitérations en *M* relie du même souffle mémoire et mourir, *mère* et *mort*, accompagnés par cette étrange expression que celle de « ta *vraie* mort ». Car, comme l'a bien montré Michel Picard dans *La littérature et la mort*,

[l]e mot désigne pourtant non une entité, même abstraite, mais un champ, une tension, dont les limites ou les pôles extrêmes seraient le trop subjectif, cette énigme radicale, ma mort, où je ne suis pas, et le trop objectif, ce mort-là, autre énigme non moins radicale, être humain devenu chose, résultat d'une transformation dont je puis connaître seulement les abjectes conséquences (Picard, 1995 : 35).

§25 Procédant d'une double étrangeté radicale, la mort, en soi irréprésentable, nécessite de fait une transformation, une transfiguration opérée dans l'espace du poème, soit en tant que défiguration et refiguration, rythme et diction. C'est aussi en ce sens que l'écriture poétique agit comme *travail du deuil*, pour emprunter les termes que Michel Picard utilise dans son essai. La parole offre une forme de résistance, notamment par les répétitions variationnelles qui rejouent les motifs récurrents en les déployant, et en remettant aussi en scène les moments qui précèdent la mort, pour déplacer la finitude, la déjouer. Des objets épars sont par moments inventoriés, telles des synecdoques de cette vie fuyante, ou encore se mêlent à des fragments sensoriels qui redessinent ce portrait vacillant :

le trousseau de clefs oublié
sur la porte d'entrée

la tarte à la rhubarbe brûlée
dans le four qui fume
les oranges parmi tes bas
de nylon et tes souliers vernis
dessous tes dessous de soie

je t'offre ce babil de poupon
miettes sonores
contre l'onomatopée
contre l'insoutenable
monosyllabe
de ta mort

et cela ce *présent*
devant l'inertie
l'indigence de Dieu (MC: 43; nous soulignons).

§26 La parole poétique offre ainsi une forme de résistance *contre* la disparition irrévocable (un *présent* que le sujet poétique *offre*, sorte de gain devant l'incompréhensible), afin aussi de prolonger le *présent* de la récitation, pour mieux réinterpréter incessamment ces *miettes sonores* et mémorielles. Parmi les nombreuses répétitions variationnelles, prenons celle de l'expérience « commune » (évoquée dès MC: 15) que crée le poème de deuil. En repoussant le silence mortuaire, on confronte à la fois, par le murmure itératif, la mort comme horizon ultime qui abolirait la vie et toute parole en acte :

les mots et les choses
ensemble
abolis
dans le fouillis le désordre
de notre mémoire collective
aphasique

notre mémoire commune (MC: 40).

§27 Les discordances se trouvent donc partout maintenues : est-ce *ma* langue ou *ta* langue maternelle, est-ce *ma* mort ou *ta* mort qui est rejouée ? Comme le remarque Jacques Brault, auteur phare de la littérature québécoise et souvent cité par Malenfant, « [l]a poésie ne "poétise pas", elle rythme l'insensé, elle déréalise ce qui souffre d'être tenu pour réel et par là elle le rend à sa condition indécidable » (Brault, 1993 : 153). C'est dans cette discordance fertile que s'instituerait dès lors la relation intersubjective propre à l'écriture élégiaque de Malenfant. En tant que forces et formes, les poèmes de deuil outrepassent le statisme qu'imposerait la seule épitaphe sur la pierre tombale, tel que l'a montré à son tour Dominique Rabaté :

Le poème n'est dès lors plus Tombeau, vain monument de mémoire mais bien plutôt force vocative préservée qui trouve dans la poésie les ressources de cette adresse particulière. [...] Cette force n'a rien de conquérant ; elle est une manière de surmonter l'épreuve qu'elle accompagne. C'est une force entravée, ruinée et défaite qui se fait, malgré tout, parole. [C]ontre l'effondrement de tout discours, contre le mutisme initial du deuil, elle maint[ient] une voix endeuillée (Rabaté, 2013 : 205).

§28 Un peu plus loin, dans *La petite mariée de Chagall*, on peut en effet lire ceci :

tu vivras tant
que je te parlerai
en silence dans ma tête
que je t'écrirai
sans faire de bruit
avec les mots silencieux (MC: 83).

§29 Si, à travers l'œuvre entière de Malenfant, la mère est souvent représentée telle une figure lumineuse, aimante (charnelle, sensuelle, dansante), on la voit ici en perte de sa langue, de sa force vitale – ce à quoi le poème tente d'offrir *quelque chose comme* une réponse. C'est ce que Rabaté nomme « une force d'adresse », soit « le maintien d'une destination hors de toute présence » (2013 : 204). Marielle Macé parle de façon similaire de l'*agir* poétique :

Faire vivre des figures, c'est donc se donner à soi-même et donner aux autres une force. Une figure est une force parce qu'elle vit en nous, elle a une capacité véhiculaire, elle transporte sa réserve d'attachements et d'arrachements de situation en situation, de geste à geste, de sujet à sujet (Macé, 2012 : 149).

§30 De geste de diction à geste d'écoute et inversement, la relation élocutoire mimée dans l'adresse lyrique se reconduit peut-être dans la réception même du poème, réactualisée dans la lecture. Similairement, Macé reprend une expression de Barthes en mentionnant l'élaboration de *formes subtiles de genres de vie* et poursuit : « La figure, c'est la promesse de *formes subtiles de genres de vie*, de manières finement nuancées d'être-soi et d'être ensemble » (Macé, 2012 : 149). Dominique Carlat (2007), à propos des poésies de deuil de Claude Esteban et de Michel Deguy notamment, démontre pour sa part que maints écrits de deuil sous-tendent une éthique du partage qui trouve sa dignité dans la réinscription du legs de ces morts singulières dans le symbolique et la sphère de l'échange social. Dans la poétique de Malenfant, on le verra, le processus de figuration en acte relèverait, à sa manière propre, d'une manifestation éthique, et ce, à travers une *résistance* du poétique.

Poétique de l'accompagnement : forces et formes de vie

§31 Comment aborder la poétique telle une éthique de la sollicitude sans tomber dans le prêche intellectualisé ? Parler du *faire* poétique et de sa portée éthique s'avère fort difficile, depuis le tournant du XXI^e siècle, car on ne pourra retourner au désir de *changer la vie* que portaient par exemple les surréalistes engagés. Il est cependant possible d'explorer comment la poésie réinterroge les possibilités de *vivre au présent*, en quoi elle s'attache aux particularismes et permet de se rapprocher du *réel* (voire d'en déceler des parts indécidables ou ambiguës). Cela engagerait-il le critique sur un terrain qu'il voudrait généralement éviter, lui intimant de se soucier personnellement de la nécessaire réception du poème dans le social ou de l'indifférence dans laquelle celui-ci pourra sombrer s'il n'est plus ni lu ni entendu ? Pouvons-nous, en tant que critiques, enseigner pourquoi ou comment *aimer* la poésie, sans évoquer

nos inclinations personnelles envers ce type de lecture et sans diviniser un acte de langage qui a perdu, depuis la modernité, ses artifices et pouvoirs ? Aux yeux de Marielle Macé,

[i]l faut croire que le style n'est pas qu'un vêtement de la parole, mais la façon précise dont la littérature sait toucher aux formes de la vie, la manière dont elle saisit et rénove ces formes, la manière dont elle engage les sujets dans une résistance [...] (Macé, 2012 : 150).

§32 Cette forme de résistance tranquille se trouve sans nul doute manifeste dans *La petite mariée de Chagall*. Pendant que le fils veille au chevet de sa mère, dans la chambre d'hôpital, une circulation ondulatoire s'opère entre les figures de la *muse mourante*, que l'on nomme aussi « l'ange bleue » (MC : 48), et les dérivés sémantiques du *bleu* (le cimetière marin de Sainte-Luce-sur-Mer où elle reposera, les coloris mélancoliques de Chagall, la *mer* et le ciel au loin, que la mère et le fils ont tant observés). Or on nous ramène inévitablement à la chambre d'hôpital, où lentement le personnage lyrique de la mère se liquéfie :

à voix basse à voix mue je te parle
de la beauté du monde entr'aperçue
dans le reflet bleuté de la carafe d'eau

nature morte (MC : 98).

§33 Si la voix s'amenuise au plus près de la mort à plusieurs moments dans le recueil, tel un « soliloque//de la langue/devant le signifiant disparu » (MC : 48), on réitère aussitôt cette nécessité de tenir encore un peu sur la corde raide des mots : « alors filons ma mère la métaphore » (MC : 49). À la fin du livre, on évoque le corps émacié de la mourante, sa présence est réduite à un mince filet de voix, fil de l'énonciation que tente de maintenir l'adresse lyrique :

avec un seul filet de voix
voici que j'entre en murmure
de toi si ténue si réduite
à l'essentiel

que la peau
et les os
et ton âme
goutte
à goutte

peu à peu
tu deviens
l'araignée
immémoriale (MC : 123).

§34 Le motif du fil, qui accompagne d'ailleurs la figure de la mère-araignée (rappelant au passage les œuvres picturales de Louise Bourgeois), représente ici ce qui tisse cette frêle trame lyrique et mémorielle devenant *formes subtiles de vie* :

c'est au devoir de mémoire
de l'agonie que tu t'adonnes
avec des patiences de brodeuse
petite Parque conjurant les maléfices (MC: 104).

§35 Cette araignée fileuse tisse en effet la signifiante, s'avérant le moteur de l'énonciation lyrique qui se déploie à travers ce recueil rapiécant la durée d'une vie singulière: « quotidienne journalière/tu as cousu le fil du siècle » (MC: 107), évoque-t-on par ailleurs. Encore une fois, le poème s'érige *contre* le monosyllabe que représente le terme *mort*. Par des plans rapprochés, des effets de ralentis, l'écriture demeure une force tranquille qui déplie la durée, retraçant itérativement les contours de cette disparition, découpée par la versification qui hoquette :

Petite
âme
si
petite
tant
et
si
bien
qu'il
n'en
reste
plus
rien
qu'un
peu
de bleu (MC: 127).

§36 On constatera aisément que cet assemblage presque monosyllabique (sauf « petite », « reste », « de bleu », qui portent le sème de la *différenciation*) décrit l'amenuisement de cette petite âme qui s'étire dans le poème, selon une horizontalité qui rejoint le bleu de la mer et le bleu du ciel (deux motifs récurrents, on l'a vu). Cette figuration mouvante s'attache à la singularité d'une vie qui s'achève; il s'agit bien de cette vie-là, de cette mort-là, qui dans un constant effort de *distinction* pulse dans le poème. Rappelons que Paul Ricœur oppose précisément le manque éthique qui ressort à l'indistinction tragique dont sont tributaires certaines morts (charniers et tombes collectives anonymes, par exemple) au devoir même de distinction, de particularisation, qui redonne à une mort sa dignité humaine (2007: 58-73).

§37 N'est-ce pas justement ce que Meschonnic théorise, avec toute l'érudition qu'on lui connaît, comme l'essence même de la poétique, cette mise en relation de forces et formes de vie, l'œuvre étant *forme-sens*? La parole poétique relève en ce sens d'« une homogénéité du *dire* et du *vivre* » (Meschonnic, 1970: 176), soit une organisation de la signifiante qui traverse l'œuvre, illustrant l'historicité singulière qui s'y déploie. Plus encore, la poétique implique une compréhension qui va du texte à l'histoire littéraire et de la littérature au social (Meschonnic, 1995). Cela renvoie également à la définition du rythme élaborée par Meschonnic dans son monumental *Critique du rythme* (1982). En cela, le

rythme va au-delà de la répétition du *même*, comme le fait traditionnellement la répétition sonore de la rime ou la répétition de groupes rythmiques identiques. C'est que le rythme poétique contient aussi des points de fuite, des tracés changeants, des aspérités – et, ajoutons-nous, des jeux de tension entre présence et absence, apparition et disparition, pouvant donner à voir en sa texture mouvante la présence de l'absence.

§38 Dans l'épilogue qui clôt *La petite mariée*, Malenfant opère un détournement de l'épithète dans son sens le plus commun, en offrant une pirouette stylistique avec les prénom et nom de la mère. Cette manière lyrique et ludique de contourner le silence irrévocable permettrait de maintenir le récitatif de cette relation vivante, sorte de dialogue toujours recommencé entre le fils et la mère. Voilà justement le propre du tombeau poétique, tel que le définit Dominique Rabaté :

Face au drame de l'esseulement, et sans le recours à une transcendance refusée, il s'agit pourtant de maintenir cette adresse impossible [...]. Il faut rester dans l'acte de nomination qui est l'essence de la poésie. C'est dans le nom, dans la capacité à nommer le nom de l'autre, que demeure cette force d'adresse qui échappe à la mort, [...] ce nom qui est aussi celui que porte le tombeau (2013 : 204-205).

§39 Et plutôt que de graver ces noms dans la pierre tombale, on les rejoue sur la scène du poème « en toutes lettres » (*MC* : 129), les mêle au paysage lyrique et en fait un nouveau topos, un pays rêvé et habitable. Comme pour déjouer, une fois de plus, le temps mortuaire. Devant la disparition, Malenfant propose une sorte de résistance tranquille du poème : en sa matière sonore et picturale, le tombeau poétique permet en ce sens de maintenir le dialogue, de prolonger l'instant qui s'enfuit, la durée, en reconfigurant les visages multiples de l'éphémère.

***Stabat mater* en mode mineur : résistance de la voix**

§40 À travers toute l'œuvre de Malenfant, on retrouve des associations sémantiques entre *mère* et *mer*, leitmotiv signifiant qui trace les contours de ce personnage lyrique omniprésent, souvent décrit telle une mélodie tranquille qui berce le quotidien du poète-enfant. Prenant par moments les traits de la pleureuse ou de l'ange bleue, elle s'avère aussi une figure sensuelle et dansante¹⁶, habitée d'une sobre et constante tristesse, mais toujours dynamisée par un appétit pour le vivant. On pourrait d'ailleurs superposer, comme les *Deux portraits de ma mère* de Nelligan que Malenfant évoque dans *La petite mariée de Chagall*, ces nombreux portraits rédigés à des époques éloignées ou rapprochées, qui s'accompagnent toujours des motifs de la voix et de l'eau en mouvement. Le poète mentionne régulièrement l'importance de cette *langue maternelle*¹⁷ ; langue sensible, langue du corps, seule pouvant porter l'énonciation lyrique dans toutes ses contradictions et ses litanies

entravées. C'est curieusement dans le recueil *Les noms du père* (NP; 1985) qu'apparaît pour la première fois le motif musical du *stabat mater* :

Me rappelle cette voix des musiques
l'accord – *stabat mater* l'étendue
du fleuve : telle séquence quotidienne,
un fruit sur la table ou dans la vitre
la feuille d'une fougère ou la mer encore,
les voix ferrées de la mer (NP, repris dans *TÉ* : 56).

§41 Détournement de la forme poétique canonique telle qu'elle était chantée, dès le Moyen-Âge, pour célébrer la piété emphatique de la mère douloureuse, ici le *stabat mater* se fait langue commune, quotidienne, langueur des choses ordinaires. Figure marine, la voix lyrique est donc partout liée à la langue maternelle, affective et affectée, évoquée encore une fois dans *La petite mariée de Chagall* en ces termes : « cantilène mélodée/je voudrais te bercer/de toute musique/engourdir ta douleur/comme toi jadis [...] *stabat mater* » (MC: 65). Or le souffle est partout retenu, haletant, entravé : « voici le souffle voici/la voix de notre histoire intime/refait surface/parmi les remous les murmures » (MC: 104). Afin de bien comprendre la discordance (entre le chant litannique et le souffle hésitant, entre l'amplitude et la sobriété) qui anime cette poétique, il faut relire le recueil *Rue Daubenton* (paru cinq ans avant *La petite mariée de Chagall*, soit en 2007), qui met également en son centre des portraits de la mère dans sa plus intime vulnérabilité alors qu'elle perd la mémoire et la raison.

§42 Composé de poèmes en prose, *Rue Daubenton* propose des segments qui décrivent la mère fragilisée par la maladie (en italique dans le texte) et des segments laissant la place à des dérives réflexives ou à des traités de poétique (en caractères romains dans le texte). Chaque partie du livre, titrée chronologiquement « Lamentation » (1^{re} Lamentation, 2^e Lamentation, etc.), présente une série de tableaux mouvants, soit des lamentations en prose qui interrogent les effets de la maladie et du temps :

Déraison. Leçon de ténèbres. Elle tient sa tête entre ses mains dans l'ombre de ses cheveux. Une lampe sur le point de s'éteindre.

Les miroirs fuient son regard. Elle vient à la fenêtre comme une femme en robe claire vient à la mère. Et la mer s'enfuit devant elle, mirage de terre promise.

Mère en deuil de la langue maternelle. Gestes de rien. Mécaniques. Étendre le linge. Regarder le sapin dans le jardin. Elle écoute d'une oreille distraite la chanson des écoliers au retour de l'école. Les jours sont comptés, cailloux de grève sur le rebord de la fenêtre.

*Un oiseau bat de l'aile dans la chambre. Le silence s'étale dans le sous-bois de la mémoire. Folle, déjà (RD, repris dans *TÉ* : 209).*

§43 Le poète décrit ici une mère souffrante, en deuil de sa langue et de sa mémoire, en la comparant à une sorte de *pleureuse muette* à qui les poèmes redonnent une sorte de voix. Cette mère endeuillée pleure en silence ses propres morts

(on évoque la perte de deux de ses fils, de son père, de son mari, mais aussi les souvenirs de ces derniers qui lui échappent lentement) :

Et la mère reste seule pendue aux lèvres des morts. Nulle n'est plus proche du néant qu'elle, nulle n'est plus sombre entre les murs. Elle ne lavera plus les chemises des fils. Elle ne cherchera plus leurs livres sous l'oreiller. Elle se souvient à peine d'avoir eu des fils et ne croit plus en Dieu le Père. Elle tourne le dos au soleil et ne sait plus le poids de sa fatigue (RD, repris dans TÉ: 201).

§44 Sous les traits du veilleur, le poète retisse cette mémoire qui s'amenuise, alors que l'oraison se refuse à atteindre l'amplitude du chant, empruntant les détours de la comparaison :

Peu de souffle pour entonner l'oraison du poème. On dirait du silence qui suit la mort, sillage d'hirondelle brûlée vive aux rayons du soleil. L'air du temps craque de toutes parts. Ma mère étend du linge sur la ligne d'horizon. Elle enroule à son cou, un à un, les lambeaux de couleurs (RD, repris dans TÉ: 205; nous soulignons).

§45 Tel un reliquaire, le recueil de poèmes rassemble les souvenirs d'enfance, les portraits de disparus, les scènes de désolation du monde actuel et les menus détails qui donnent forme au quotidien. Alors que « [l]e siècle s'écroule » (RD, repris dans TÉ: 213), on redit l'importance de la simplicité des gestes, de la sobriété de l'instant. Cette écriture oscille entre le prosaïsme de ses vers et le lyrisme de sa prose, parcours funambulesque qui allie une rhétorique du dénuement et de la vulnérabilité – on le voit à travers toute l'œuvre – et une forme savamment orchestrée, à la rythmique soignée. Sur le plan stylistique, la rhétorique du dénuement va de pair avec un désir de lisibilité : répétitions de formules ou mots simples, de motifs, lisibilité du lexique et de la syntaxe, qui partout se mêlent à une rythmique à la fois généreuse et délicate (notamment par une versification ponctuée de rejets, de contre-rejets ou d'enjambements musicaux). Pensons aussi aux assonances, allitérations, répétitions et glissements sémantiques, nombreux dans cette œuvre, qui s'articulent à une voix lyrique murmurante, inquiète.

§46 Une déchéance tranquille gagne parallèlement l'air du temps : curieuse anxiété planétaire qui se profile en effet au sein de ces tableaux intimes, rappelant le *sentiment de la fin* dont parle le poète et philosophe Paul Chamberland (2004) et qui forme un topos récurrent dans nombre d'œuvres récentes (Gagnon, 2015a). Les poèmes constituent en contrepartie de frères tombeaux érigés à la mémoire d'une femme aimée (dans son existence singulière et historicisée), mais aussi d'une époque qui s'éteint lentement. Car « [n]e reste plus que le poème, sa syntaxe désespérée » (RD, repris dans TÉ: 202). Et il n'y a « [p]lus de consolation pour le deuil des dieux » (RD, repris dans TÉ: 203). Cette mélancolie en mode mineur, loin d'un égocentrisme stérile ou des épanchements du pathos¹⁸, s'inscrirait davantage dans un constant effort pour demeurer en lien avec la concrétude du réel. Elle tiendrait conséquemment à l'essence de l'époque actuelle, imprégnée d'un sentiment de la fin des utopies, des idéaux, des métadiscours. Relisant la poésie récente de Michel Deguy,

Marielle Macé parle d'un appauvrissement de l'expérience au sein du monde contemporain, ce à quoi la poésie offre une résistance, car il importe de « résister en poète à la "perte d'expérience", non en conservant des objets mais en faisant vivre des rapports, des capacités de transports, dans des figures de parole et de pensée se transmettant non comme des choses, mais comme des forces » (Macé, 2012 : 143). Du côté de Malenfant, cela pourrait se traduire par la juxtaposition poétique de ces deux énoncés : « La poésie, ratissant les marées basses, nie la mort » (*RD*, repris dans *TÉ* : 202) et « Les choses sont sonores dans la voix du poème » (*RD*, repris dans *TÉ* : 216). Même si cette œuvre s'avère obsédée par la finitude, le plaisir de la matière vivante et sonore du poème partout persiste. Le travail sur la fabrique du poème recrée la signifiante, là où la mort confinerait au silence. Certes, la poésie ne restitue pas les disparus, car elle est simulacre, transposition, mais elle agirait tout de même telle une possibilité d'accompagnement. Que ce soit le deuil intime ou la fin d'un monde en déroute,

[] la pratique littéraire répond au sentiment de la fin lorsqu'elle parvient ainsi à rendre aux sujets leur capacité d'attention à la différenciation des formes, à leur restituer un talent pour discerner, creuser, moduler, instituer des formes. Ici, l'attention enseignée par la poésie, par la littérature, peut reprendre une force d'initiative, car avoir l'œil pour les formes, vouloir voir le style, vouloir faire voir le style, concevoir que la plus petite différence fait une différence, c'est déjà un parti pris sur l'humain (Macé, 2012 : 147).

§47 Dans *Voix transitoires* (*VT*; recueil paru en 1992), Malenfant décrit le rôle du poète en ces termes :

« à l'heure de notre mort... »
tu dis la survivance le travail de la forme
fragile la minute de vérité entre les os

sous les mitrailles les peaux qui tombent
comme des feuilles nous écrivons
en guise d'accompagnement du monde (*VT*, repris dans *TÉ* : 122).

§48 À travers ces représentations de petites histoires de morts, le poète voit apparaître ses propres traits de mortel, mais également les traces d'un présent imprégné par un sentiment de la fin auquel s'oppose le risque d'une humanité vraie, sobre, attentive aux menus échos du vivant. Miroir¹⁹ du sujet, le poème se fait miroir de l'époque, réinterrogeant du même souffle la précarité de la condition humaine dans un monde fragilisé.

§49 En somme, si les objectifs ou les effets de la littérature nous semblent évidents (à nous, littéraires), pourtant ils méritent d'être réitérés aujourd'hui plus que jamais, en les articulant aux spectres du contemporain, et à la faveur de cette nécessité nouvelle d'une *écologie de l'humain* (Deguy, 2012). Cela nous ramène une fois de plus aux liens prégnants à tracer entre la pratique littéraire et les définitions qui sous-tendent les éthiques du *care*, telles que formulées par Joan Tronto, entre autres, qui suggère

que le *care* soit considéré comme une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer « notre monde », de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie ([1993] 2009 : 143).

§50 La littérature et la poésie constitueraient donc, à leur manière et dans leur champ propre, des propositions éthiques en réponse aux discours de l'épuisement du sens et de la « fin », comme nous le rappelle à son tour Michel Deguy :

Appelons *littérature* le souci du monde en pensée [...]. [L]a pensée du poème, ou en-poème, creuse une énigme (Roger Caillois dirait *en devinette*) la question « Quand et où sommes-nous ? », s'ouvrant à une *hésitation* (mot cher à Paul Valéry) entre littérature d'*engagement* dans l'époque (Quand sommes-nous ?) et littérature de *témoignage* (Mais où sommes-nous donc ?) (Deguy, 2012 : 104).

§51 On assiste à juste titre, dans la poésie québécoise et canadienne des deux dernières décennies, à un retour en force de préoccupations philosophiques qui réinterrogent du même souffle la subjectivité contemporaine et ses modes d'habitation d'un réel fuyant, virtuel ou inquiétant. Cela, à l'ombre d'une angoisse de la finitude, obsédante ou esquissée, affrontée ou déjouée, et qui trouve dans la pratique littéraire des espaces vacants à reconfigurer, des jeux de forces et de formes où réinventer notre rapport aux fins et aux recommencements. En définitive, il importe donc au poète de *Vivre ainsi* (titre d'un autre recueil de Malenfant, paru en 2005), en recueillant les bruissements et mouvements du bleu : « Le vol, un mouvement lent du bleu/sur l'émerveillement du monde./Tu écoutes le silence inouï./Et de la mémoire du corps/au cercle de l'imaginaire,/tu attends cette chose de la vie/que tu n'as pas encore écrite » (Malenfant, 2005 : 82).

NOTES

1. Cette phrase amorçait un entretien public avec Paul Chanel Malenfant, mené par Evelyne Gagnon dans le cadre des Rencontres du CRILCQ - Université de Montréal (Librairie Olivieri, 29 mai 2012, en collaboration avec le Festival de la poésie de Montréal). Cet entretien paraîtra en une version remaniée et augmentée, avec la participation de Louise Dupré et Jacques Paquin, dans le collectif suivant : J. Paquin et V. Lambert [dir.], *Sensorielles*, Montréal, Éditions du Noroît (à paraître).
2. Titre de l'anthologie de cette œuvre poétique préparée et préfacée par Louise Dupré (Malenfant, 2011). Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *TÉ*, suivie du numéro de page.

3. Il existe encore peu d'études scientifiques substantielles qui abordent exclusivement cette vaste œuvre comprenant poésies, romans et essais. Un collectif est à paraître prochainement au Noroît sous la direction de Jacques Paquin et Vincent Lambert, intitulé *Sensorielles*. On remarquera par ailleurs que Malenfant fut un critique littéraire de grand talent et publia des études minutieuses sur ses contemporains, textes qui peuvent aussi apporter un éclairage sur sa propre pratique d'écriture. Par exemple : Malenfant (1991, 1992, 2001).
4. Prenons seulement les recueils *Les noms du père* suivi de *Lieux dits* (1985), *La table des matières* suivi de *Les airs de famille* (1990a), ou encore les fictions *Quoi, déjà la nuit ?* (1990b) ou *Des airs de famille* (2000a).
5. Ces liens entre les représentations littéraires de la vulnérabilité et les éthiques du *care*, dans les écrits des femmes en France (fictions et récits), ont récemment été étudiés par Laura Marzi, qui pose le constat suivant : « Dans cet ordinaire humain auquel la littérature nous rend sensibles, auquel la narration littéraire et cinématographique donne du charme, il y a justement la mise en scène de notre vulnérabilité. Les récits littéraires, qui racontent des histoires de vie, ne peuvent que raconter l'importance des relations et comment, si nous avons la chance d'être autonomes, cette autonomie est nuancée par les liens avec les autres, auxquels nous sommes susceptibles de devenir dépendants à certaines périodes » (Marzi, 2015 : 54).
6. Dont fait état sa conférence prononcée à l'Université de l'Alberta, le 8 février 2016 ; un compte-rendu est accessible en ligne (voir Alary, 2016). Voir aussi le vaste ouvrage critique sur les écrits de deuil de Philippe Forest (Snauwaert, 2012).
7. Notons toutefois des études très récentes qui y travaillent. Les rapports entre le nouveau lyrisme français et les éthiques du *care* ont notamment été explorés par Marjolaine Deschênes (2011) à la lumière des travaux de Jean-Claude Pinson (2002), alors que Marie Carrière (2015) a démontré les liens tangibles à tisser entre le féminisme, les écritures des femmes au Québec et le *care* dans les romans de Naomi Fontaine et Kim Thúy. Maïté Snauwaert (2016) a pour sa part sondé le *laboratoire de la compassion* que l'auteure anglo-canadienne Annabel Lyon met en acte dans *Le juste milieu* en opérant une rénovation narrative de l'Histoire par le truchement d'un point de vue intime sur la relation entre Alexandre le Grand et Aristote.
8. Malenfant (1987), repris dans *TÉ* : 78.
9. Ces formes anciennes ressortissent aux arts rhétoriques publics. L'éloge repose traditionnellement sur la performativité oratoire tout autant que sur l'éloquence, comme c'est le cas de l'oraison funèbre qui constitue, de la Grèce antique à l'époque du christianisme, une parole au registre pathétique visant une didactique de la conversion religieuse.
10. Chez Baudelaire : « Sous la plume de Baudelaire s'observe en effet un travail de creusement du deuil au sein d'une poétique du "faux accord" et de la "cloche fêlée". La fêlure et la discordance constituent désormais la tonalité majeure du sentiment élégiaque » (Maulpoix, 2000 : 206-207). Du côté de Rilke : « Les thèmes élégiaques traditionnels y sont transcendés par la méditation ontologique sur la précarité de l'homme qui en vient à reconnaître la finitude comme son bien le plus

propre et qui fonde sur elle son aptitude à l'émerveillement. Cette méditation sur la précarité s'y accomplit en apologie de la pauvreté » (Maulpoix, 2000 : 212).

11. Pensons aux recueils de Denise Desautels (2000, 2002), Roger Des Roches (2008), Hélène Dorion (2016), mais aussi aux élégies discrètes de Margaret Atwood (1995), Anne Carson (2010), Catherine Owen (2014), Susan Musgrave (2011) et Lorna Crozier (2011). De nombreux récits intimistes (dont certains rédigés par des auteurs qui pratiquent activement la poésie) s'inspirent également de la forme du tombeau littéraire, notamment *L'album multicolore* de Louise Dupré (2014) et *The Sentimentalists* de Johanna Skibsrud (2010).
12. Désormais, les renvois à *La petite mariée de Chagall* seront signalés par la mention *MC*, suivie du numéro de page.
13. Notons que le jeu des analepses (souvenirs du fils et de la mère) et des prolepses (préfigurant de possibles futurs pour cette âme bleue en allée) nous ramène chaque fois au présent du poème qui tente de retenir la durée, contrer la finitude, dans une sorte de circularité temporelle qui résiste à l'effondrement que représente le temps mortuaire dont parle Dominique Rabaté (2013). Nous reviendrons sur ce point.
14. Comme on le voit dans cette « séquence » du passé décrite (*MC*: 46) ou cette « scène » évoquée (*MC*: 74), qui ne sont que des indices du vocabulaire cinématographique employé dans toute cette œuvre.
15. Titre d'un fameux tombeau poétique de Malenfant paru en 2000 et acclamé par la critique.
16. « Make up : ma mère change de peau, geste languide tango dans le face-à-main comme on épelle la chair, papier pelé le poult-de-soie de sa peau déshabillée abstraite et toute nue ma mère a l'air de la musique », Malenfant (1987), repris dans *TÉ*: 75.
17. Évoquée dans de nombreux recueils, tels *Voix transitoires* (1992) et *Fleuves* (1997), notamment.
18. Cette force productrice de la mélancolie littéraire, outrepassant les définitions médicales ou psychanalytiques, a été longuement étudiée par Starobinski (2012).
19. Ce motif est omniprésent dans l'œuvre. Il y a, dans le processus mémoriel, une forme de miroitements des figures. Dans ce visage d'un être cher se profile le visage propre, et par extension, le visage nu de l'humanité.

BIBLIOGRAPHIE

ALARY, Étienne (2016), « Apprendre à mourir au 21^e siècle : la contribution des écrivains », dans *University of Alberta*, [en ligne]. URL : <https://www.ualberta.ca/campus-saint-jean/a-propos/nouvelles/2016/february/apprendre-a-mourir> [Site consulté le 18 décembre 2017].

- ATWOOD, Margaret (1995), *Morning in the Burned House*, Toronto, McClelland & Stewart.
- BENVENISTE, Émile (1966), « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), p. 258-266.
- BOUBLIL, Élodie (2015), « Instaurer la “juste distance”. Autonomie, justice et vulnérabilité dans la pensée de Paul Ricœur », *Études ricœuriennes/Ricœur Studies*, vol. 6, n° 2, p. 13-31.
- BRASSARD, Denise, et Evelyne GAGNON [dir.] (2007), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (coll. Figura, n° 17), [en ligne]. URL : <http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/852/documents/cf17-complet.pdf> [Site consulté le 18 décembre 2017].
- BRASSARD, Denise, et Evelyne GAGNON [dir.] (2010), *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ Éditeur (coll. « Théorie et littérature »).
- BRAULT, Jacques (1993), « Narcissiques », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, p. 145-154.
- CARLAT, Dominique (2007), *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti (coll. « Les essais »).
- CARRIÈRE, Marie (2015), « Mémoire du care, féminisme en mémoire », *Women in French Studies*, « Selected Essays from Women in French International Conference Femmes et mémoire, 2014 », vol. 6, p. 205-217.
- CARSON, Anne (2010), *Nox: An Epitaph to My Brother*, New York, New Directions.
- CHAMBERLAND, Paul (2004), « Le sentiment de la fin », dans *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB Éditeur (coll. « Le soi et l'autre »), p. 9-26.
- CROZIER, Lorna (2011), *Small Mechanics*, Toronto, McClelland & Stewart.
- DEGUY, Michel (2012), « Les fins de la littérature : écologie et poésie », dans Dominique VIART et Laurent DEMANZE [dir.], *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin*, tome I, Paris, Armand Colin (coll. « Recherches »), p. 101-118.
- DELEUZE, Gilles (1981), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.
- DESAUTELS, Denise (2000), *Tombeau de Lou*, Montréal, Québec Amérique.
- DESAUTELS, Denise (2002), *Pendant la mort*, Montréal, Québec Amérique.
- DESCHÊNES, Marjolaine (2011), « Identité narrative et temporalité chez Christian Bobin. L'écriture du care comme réplique poétique au

désenchantement », thèse de doctorat, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, [en ligne]. URL : <http://hdl.handle.net/1866/7118> [Site consulté le 18 décembre 2017].

DES ROCHES, Roger (2008), *Dixhuitjuilletdeuxmillequatre*, Montréal, Herbes rouges.

DOLCE, Nicoletta (2012), *La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Québec, Nota bene.

DORION, Hélène (2016), *Le temps du paysage*, Montréal, Druide.

DUPRÉ, Louise (2014), *L'album multicolore*, Montréal, Hélio trope.

ÉLUARD, Paul (1939), *Donner à voir*, Paris, Gallimard (coll. « NRF/Poésie »).

GAGNON, Evelyne (2012), « Circulation lyrique et persistance critique : le passage au XXI^e siècle chez Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 37, n^o 3 (printemps-été), p. 69-83, [en ligne]. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1011954ar> [Site consulté le 18 décembre 2017].

GAGNON, Evelyne (2015a), « Chronique d'une apocalypse ordinaire. L'Amérique mélancolique de Nicolas Dickner ou Comment survivre avec les rognures de la civilisation », *temps zéro*, n^o 10, [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1418> [Site consulté le 18 décembre 2017].

GAGNON, Evelyne (2015b), « L'énigme de la filiation chez Dany Laferrière : perspectives comparatistes à l'ère de la mélancolie », *Myriades. Revues d'études francophones*, vol. 1 (mars), [en ligne]. URL : <http://cehum.ilch.uminho.pt/myriades/static/volumes/1-1.pdf> [Site consulté le 18 décembre 2017].

GAGNON, Evelyne (à paraître en 2018), « Élégies en mode mineur et petites danses baroques chez Paul Chanel Malenfant », dans Jacques PAQUIN et Simon LAMBERT [dir.], *Sensorielles : autour de Paul Chanel Malenfant*, Montréal, Éditions du Noroît (coll. « Chemins de traverse »).

GILLIGAN, Carol ([1982] 2008), *Une voix différente. Pour une éthique du care*, édition traduite par Annick Kwiatek et revue par Vanessa Nurock, Paris, Flammarion (coll. « Champs essais »).

KRISTEVA, Julia (1987), *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard.

MACÉ, Marielle (2012), « "Faire monter dans l'arche toutes les figures" : littérature et formes de vie », dans Dominique VIART et Laurent DEMANZE [dir.], *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin*, tome I, Paris, Armand Colin (coll. « Recherches »), p. 141-152.

MALENFANT, Paul Chanel (1985), *Les noms du père suivi de Lieux dits*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.

- MALENFANT, Paul Chanel (1987), *Coq à deux têtes*, Montréal, La Nouvelle barre du jour.
- MALENFANT, Paul Chanel (1990a), *La table des matières* suivi de *Les airs de famille*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- MALENFANT, Paul Chanel (1990b), *Quoi, déjà la nuit ?*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- MALENFANT, Paul Chanel (1991), « *comme on cueille des simples...* », *Voix et images*, vol. 16, n° 3, p. 549-550.
- MALENFANT, Paul Chanel (1992), « Des affaires courantes du monde aux traces de l'intime », *Voix et images*, vol. 17, n° 2, p. 332-344.
- MALENFANT, Paul Chanel (2000a), *Des airs de famille*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- MALENFANT, Paul Chanel (2000b), *Des ombres portées*, Montréal, Éditions du Noroît.
- MALENFANT, Paul Chanel (2001), « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et images*, vol. 26, n° 2 (hiver), p. 247-263.
- MALENFANT, Paul Chanel (2005), *Vivre ainsi* suivi de *Le vent sombre*, Montréal, Éditions du Noroît.
- MALENFANT, Paul Chanel (2007), *Rue Daubenton*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- MALENFANT, Paul Chanel (2010), *Tombeaux*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- MALENFANT, Paul Chanel (2011), *Traces de l'éphémère*, anthologie préparée et préfacée par Louise Dupré, Montréal, Éditions du Noroît (coll. « Ovale »).
- MALENFANT, Paul Chanel (2012), *La petite mariée de Chagall*, Montréal, Éditions du Noroît.
- MARZI, Laura (2015), « "I'm not only a casualty, I'm also a warrior". LA personnage de la travailleuse domestique. Exemples d'héroïsme de genre dans les récits littéraires de travail du *care* », thèse de doctorat, Département de littérature française, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, [en ligne].
 URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01344399/document> [Site consulté le 1^{er} décembre 2016].
- MAULPOIX, Jean-Michel (1998), « Le deuil du lyrisme. Remarques sur l'élégie contemporaine », dans *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, p. 146-154.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2000), « De l'ode et de l'élégie » et « Le chant d'Orphée », dans *Du lyrisme*, Paris, José Corti (coll. « En lisant en écrivant »), p. 149-218 et p. 287-335.

- MAULPOIX, Jean-Michel (2005), *Adieux au poème*, Paris, José Corti (coll. « En lisant en écrivant »).
- MAULPOIX, Jean-Michel (2009), *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti (coll. « En lisant en écrivant »).
- MESCHONNIC, Henri (1970), *Pour la poétique*, tome I, Paris, Gallimard (coll. « Le chemin »).
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, France, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1988), *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1995), *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier.
- MUSGRAVE, Susan (2011), *Origami Dove*, Toronto, McClelland & Stewart.
- OWEN, Catherine (2014), *Designated Mourner*, Toronto, ECW Press.
- PAPERMAN, Patricia, et Sandra LAUGIER [dir.] ([2006] 2011), *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- PICARD, Michel (1995), *La littérature et la mort*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Écriture »).
- PINSON, Jean-Claude (2002), *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon.
- RABATÉ, Dominique (1996), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique RABATÉ [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Perspectives littéraires »), p. 65-79.
- RABATÉ, Dominique (2013), « Maintenir (Poèmes de deuil chez Éluard, Deguy et Roubaud) », dans *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, p. 187-206.
- RABATÉ, Dominique, Joëlle DE SEMET et Yves VADÉ [dir.] (1996), *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux (coll. « Modernité »).
- RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points/essais »).
- RICŒUR, Paul (2001), « Autonomie et vulnérabilité », dans *Le juste 2*, Paris, Éditions Esprit.
- RICŒUR, Paul (2007), *Vivant jusqu'à la mort*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La couleur des idées »).
- SAUTEREAU, Cyndie (2015), « Répondre à la vulnérabilité : Paul Ricœur et les éthiques du care en dialogue », *Journal of French and Francophone Philosophy/Revue de la philosophie française et de langue française*, vol. 23, n° 1, p. 1-20, [en ligne]. URL :

<http://www.jffp.org/ojs/index.php/jffp/article/view/672> [Site consulté le 18 décembre 2017].

SKIBSRUD, Johanna (2010), *The Sentimentalists*, Kentville, Gaspereau Press.

SNAUWAERT, Maïté (2012), *Philippe Forest, la littérature à contretemps*, Nantes, Éditions Cécile Default.

SNAUWAERT, Maïté (2015), « Le sentiment de la fin », dans Matteo MAJORANO [dir.], *La ronde des sentiments*, Macerata, Quodlibet (coll. « Ultracontemporanea »), URL : <http://books.openedition.org/quodlibet/402> [Site consulté le 18 décembre 2017].

SNAUWAERT, Maïté (2016), « Dépression et affection dans *Le juste milieu* d'Annabel Lyon : une poétique du care », *Atlantis : Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice/Études critiques sur le genre, la culture, et la justice sociale*, dossier « Affecting Feminist Literary and Cultural Production/L'affect et les productions littéraires et culturelles des femmes », vol. 39, n° 1, p. 57-68.

SNAUWAERT, Maïté, et Anne CAUMARTIN (2010), « Présentation. Éthique, littérature, expérience », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, p. 5-14.

STAROBINSKI, Jean (2012), *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La Bibliothèque du XXI^e siècle »).

TRONTO, Joan ([1993] 2009), *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, traduit par Hervé Maury, Paris, Éditions La Découverte.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

[Evelyne Gagnon](#) est professeure de littérature à l'Université d'Athabasca en Alberta. Son doctorat (UQAM) a analysé la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion, en offrant une relecture de la littérature québécoise depuis la poésie du pays jusqu'à aujourd'hui, en passant par les avant-gardes et l'intimisme des années 1980. Ses travaux proposent une redéfinition du lyrisme qui tient compte de la riche histoire des formes lyriques dans la littérature française, mais qui s'inscrit dans une perspective francophone nord-américaine. En 2012-2013, elle a effectué un postdoctorat au CRILCQ de l'Université de Montréal sur la poésie contemporaine. Elle a réalisé une seconde recherche postdoctorale (CRSH), au Centre de littérature canadienne (CLC) de l'Université de l'Alberta, sur les formes de la mélancolie dans la littérature canadienne contemporaine (francophone et anglophone). Ses recherches actuelles explorent plus avant les manifestations d'une *mélancolie en mode mineur* depuis le tournant du XXI^e siècle, qui font par ailleurs écho aux inquiétudes particulières de notre époque. Elle a entre autres codirigé deux collectifs scientifiques et publié également sa poésie dans diverses revues littéraires.

POUR CITER CET ARTICLE :

Evelyne Gagnon (2018), « Éthique de la vulnérabilité et poétique du *care* chez Paul Chanel Malenfant. Fragile *stabat mater* au fil du bleu », dans *temps zéro*, n° 12 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1656> [Site consulté le 8 avril 2018].

RÉSUMÉ

L'œuvre poétique de Paul Chanel Malenfant développe une patiente écriture du deuil qui explore les figures de la mort et du passage, ainsi que les menus détails reconstruisant la possibilité du lien avec l'autre. Dans le tombeau poétique *La petite mariée de Chagall* (2012), la relation à la figure de la mère mourante s'allie à une éthique de la *vulnérabilité* (Ricoeur, 1990, 2001, 2007), ce qui permet d'ouvrir un dialogue fertile entre poétique et éthique à la lumière des théories du *care* (Gilligan, [1982] 2008 ; Paperman et Laugier, [2006] 2011). La posture mélancolique du poète se conjugue donc à un questionnement philosophique, à travers une écriture élégiaque *en mode mineur* qui déploie de surcroît une *poétique de l'accompagnement*. Cette conscience accrue de notre fragilité intime et commune, qui offrirait un écho à ces nouvelles formes de souci de l'autre qu'explicitent les récentes éthiques du *care*, sera explorée ici à la lumière du travail poétique minutieux et savamment orchestré de Malenfant.

In Paul Chanel Malenfant's poetic works, we find numerous writing of mourning, exploring the changing and familiar figures of death and loss, as well as all the tiny details that build any possible relationship to others. His recent elegy, entitled La petite mariée de Chagall (2012), explores the precarious relationship between the poet and his mother suffering from a fatal illness. This poetry collection combines lyrical tones with an ethic of vulnerability (Ricoeur, 1990, 2001, 2007) which allow us to open a fertile dialogue between poetics and the ethics of care (Gilligan, [1982] 2008 ; Paperman and Laugier, [2006] 2011). The melancholy of the poet is combined with a philosophical doubt, through an elegy en mode mineur, that also deploys a poetic of accompaniment. In this paper, we will explore how this increased awareness of our common and intimate fragility may offer an echo to the new forms of care by analyzing Malenfant's finely orchestrated recent poetry.