

Université de Montréal

Les premiers textes de Miron, Gauvreau, Giguère, Lefrançois et Hébert :
Poétique des commencements et de l'émergence.

par

Catherine Dupuis-Morency

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des Études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Ph. D. (doctorat)

en littérature de langue française

septembre 2010

© Catherine Dupuis-Morency, 2009

Cette thèse intitulée :

Les premiers écrits de Miron, Lefrançois, Gauvreau, Giguère et Hébert :

Poétique de l'émergence et des commencements.

Présentée par

Catherine Dupuis-Morency

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis (président-rapporteur)

Catherine Mavrikakis (directrice de recherche)

Simon Harel (membre du jury)

Pierre Ouellet (examineur externe)

Résumé

L'objectif de cette thèse est d'analyser les modes d'émergence de la voix chez cinq écrivains québécois ayant initié, durant les années 1940-1970, leur parcours littéraire à travers la pratique de la poésie. Cette thèse puise à même les ressources de la poétique telle qu'alimentée par les penseurs contemporains (Agamben, Blanchot, Didi-Huberman, Lyotard, Rey, Anzieu) et utilise certains outils d'analyse que fournissent la psychanalyse, la sociocritique, la linguistique et la philosophie. Aussi, certains documents personnels exhumés de divers fonds d'archives des cinq auteurs (lettres, journal, notes, brouillons) concourent à éclairer les modes d'émergence à l'œuvre dans les premiers poèmes, afin de démontrer comment les écrits à venir se trouvent entièrement préfigurés dans ces textes initiaux.

Il s'agit, en somme, de montrer comment ces poètes furent aux prises avec certaines problématiques communes, notamment le grand défi de fonder une parole authentique au sein d'une communauté poétique si longtemps réservée aux élites. Ayant tous amorcé un processus d'écriture à la moitié du XX^e siècle, Gaston Miron, Alexis Lefrançois, Claude Gauvreau, Roland Giguère et Anne Hébert n'en demeurent pas moins déterminés par la culture qui les a formés; leurs œuvres respectives sont, par conséquent, fondamentalement ancrées dans une quête d'élucidation de soi et de l'autre qui ne saurait s'élaborer qu'en suivant les chemins les plus intimes, et dont je tenterai, à travers

une lecture personnelle de leurs premiers textes, de rendre toute la portée.

Mots clés : Poétique, commencements, émergence, œuvre, psychanalyse, processus créateur, modernité, littérature québécoise.

Abstract

The purpose of this thesis is to analyse the rising modes of the voice in five Quebec writer's work; these authors have started to write between 1940 and 1970, and their artistic path led them all to express themselves, in the first place, through poetry. This thesis digs into the resources of recent poetic studies (Agamben, Blanchot, Didi-Huberman, Lyotard, Rey, Anzieu) and uses certain tools given by parallel academic disciplines such as psychoanalysis, sociocriticism, linguistic and philosophy. Also, certain personal documents extracted from private and public archive founds (letters, notes, drafts, journal) contribute to throw light on the emergence's modes in action in the first poems of the chosen writers, in addition to demonstrate how the writings to come may see themselves foreshadowed in the initial work.

Therefore, this thesis will try to demonstrate how these five poets battling with similar poetic issues (in particular with the great challenge that consists of creating an authentic language in a society where only elites could have access to culture and education) will initiate their creative process in Quebec province in the middle of the XXth century. Despite all their efforts to move forward, Gaston Miron, Alexis Lefrançois, Claude Gauvreau, Roland Gguère and Anne Hébert will remain partially shaped by the popular culture that has raised them, giving birth to poems that are deeply influenced by their inner quest and could only arise through a deeply intimate journey, of which I will

try to show the impressive range, using my knowledge of their first texts.

Key words: Poetic, beginnings, emergence, artwork, psychoanalysis, creative process, modernity, Quebec's literature.

Remerciements

De tout cœur, je remercie Catherine Mavrikakis, ma directrice de thèse et amie, qui a permis à une impulsion volatile de devenir matériau vivant, nourriture pour la suite de mon parcours. Sans elle, j'en suis certaine, mon propos n'aurait jamais atteint un niveau de clarté nécessaire à l'élaboration d'une parole lucide.

Pour leurs soutien matériel et non moins crucial, je remercie la Fondation Charron-Lam, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, le FQRSC ainsi que la Fondation Marc Bourgie qui ont, les premiers, cru en mon travail et m'ont fait, littéralement cette fois, crédit.

Merci à ceux qui cultivent une foi aussi honnête qu'exigeante à l'endroit de la poésie et de sa diffusion ; ils sont rares et je suis bénie de connaître et de côtoyer quelques-uns d'entre eux. À Jean-Michel Rey, Simon Harel, Pierre Ouellet, Guy Champagne, Marie-Andrée Beaudet, les gens de la Maison de la poésie de Namur (et particulièrement Éric Brogniet), Frédéric-Jacques Temple et Brigitte Portal, Rosemarie François, ainsi qu'aux étudiants passionnés que j'ai croisés sur ma route.

Merci à ma famille, qui m'a supportée au cours de ce long périple, ne cessant jamais de croire en moi et, de ce fait, en la pertinence de ma démarche, bien souvent erratique.

À mes fidèles compagnons de route, amis de longue haleine, Sophie Dubois, Clémence Risler, Anne-Marie Leclerc, Claire Jaubert et Jean-Philippe Bérubé, un immense merci.

Finalement, à Eric, qui me rappelle tous les jours qu'écrire n'est pas une affaire d'égo et que Narcisse peut bien aller se faire voir ailleurs. Pour ton amour et tes encouragements, je te dis merci.

Table des matières

Introduction p. 12

Chapitre 1

Théorie des commencements et mise en place de l'outillage critique

- 1.1. Formes et inscriptions de l'antériorité dans l'enfance de l'art
.....p. 31
- 1.1.1. Axiologie des commencements : le grand récit d'avant les hommes.....p. 31
- 1.1.2. Le pré-natal : ressorts poétiques de l'informe.....p. 38
- 1.1.3. Anzieu et la transcendance de la *position paranoïde-schizoïde*....p. 44
- 1.1.4. L'exigence et « la question littéraire ».....p. 53
- 1.1.5. Phénoménologie de l'*infantia* : Ce qui ne parle pas, ne se parle pas
.....p. 59
- 1.2. L'advenir et les premières incarnations.....p. 65
- 1.2.1. Le crédit poétique : lambeaux de la croyance ?.....p. 65
- 1.2.2. *Enfance et histoire* : les masques à cire perdue de Giorgio Agamben
.....p. 73
- 1.2.3. L'héritage contradictoire de Modernité.....p. 76

Chapitre 2

Naissances et empêchements	p. 82
2.1. Les promesses de l'œuvre mironienne : un avenir à désentraver	p. 87
2.1.1. « En étrange pays dans mon pays lui-même ».....	p. 89
2.1.2. Des débuts aliénants, un poète aliéné.....	p. 93
2.1.3. Transfert de la douleur : de la réduction à la réalisation.....	p. 99
2.1.4. Le franchissement intérieur : la réappropriation des outils	p. 104

Chapitre 3

Projection et mystification : la révolte comme moteur de l'envol

.....	p. 112
3.1. Alexis Lefrançois ou le prisme des fuites.....	p. 118
3.1.1. Grammaire esthétique de la mystification.....	p. 121
3.1.2. Détourner son regard de la rumeur du monde.....	p. 127
3.1.3. De la prose à la poésie : les conditions d'une mutation identitaire.	p. 132
3.1.4. La claustration comme tombeau originel.....	p. 139
3.1.5. Une situation réversible par la fuite hors de soi.....	p. 144
3.2. Claude Gauvreau et les armes du mégalomane : petite méthode pour devenir un poète de race.....	p. 179

3.2.1. Pour une rhétorique du renversement.....	p. 152
3.2.2. Une distinction qui fait naître.....	p. 159
3.2.3. Le désir d'absolu ou l'art élémentaire de se mesurer aux Titans	p. 162
3.2.4. Les ressources de la démesure.....	p. 165
3.2.5. Pour devenir <i>Héros-limite</i> : écrire dangereusement.....	p. 167
3.2.6. S'accaparer des distances infranchissables.....	p. 173

Chapitre 4

Gestualité et corporalité : incarnation dans l'accession au poème.....	p. 179
---	---------------

4.1. Figures et incarnation du visionnaire Roland Giguère.....	p. 185
4.1.1. Sortir de la noirceur originelle.....	p. 186
4.1.2. La vision entravée, moteur d'une nécessaire plongée intérieure	p. 193
4.1.3. Sortir du giron mortifère.....	p. 197
4.1.4. <i>Viser plus loin que le prochain</i>	p. 206
4.2. Corps à corps identitaire dans les premiers poèmes d'Anne Hébert	p. 212
4.2.1. Poétique de l'émergence dans <i>Les songes en équilibre</i>	p. 213
4.2.2. La lecture intérieure : un mode de révélation périlleux.....	p. 217

4.2.3. Le lyrisme à l'œuvre. Incarnation et figuration dans les premiers recueils.....p. 222

4.2.4. Mécanismes et ressorts de la transcendance.....p. 232

Conclusion.....p. 236

Bibliographie.....p. 250

Liste des sigles

CTP : Comme tournant la page.

FN : Faire naître.

HR : L'homme rapaillé.

OCC : Œuvres créatrices complètes.

SE : Les Songes en équilibre.

TR : Le Tombeau des rois.

*Ma maison m'habite, mais ne peux bâtir ma
vie qu'en dehors du nid.*

Pierre Morency, *Azed* (abécédaire), 1998.

Introduction

Comment apprécier, d'ailleurs, l'œuvre d'un écrivain, dans son ensemble, si on ne la prend dès ses débuts, si on ne la suit pas à pas ; comment surtout se rendre compte de la marche de la grâce dans une âme où l'on supprime les traces de son passage, si l'on efface les premières empreintes qu'elle a laissées ?

Huysmans, préface (tardive) d'*À rebours*.

Il y a quelques années, j'entrepris, avec quelques camarades étudiants, de poser à onze auteurs la question suivante : « Au Québec, à quelle responsabilité la littérature est-elle aujourd'hui conviée ?¹ » Cette entreprise visait ouvertement à dresser un pont entre les considérations d'autrefois et des réflexions plus actuelles touchant le champ du littéraire. Quarante ans plus tôt, André Brochu, alors étudiant au doctorat comme nous, avait invité le même nombre d'écrivains et d'intellectuels à se demander « quelles sont les conditions nécessaires au développement d'une littérature canadienne-française authentique ? Quels éléments dynamiques en assurent la vie et l'évolution ?² »

Mus par une forte volonté de cerner les conditions d'évolution de la littérature québécoise, nous désirions, je m'en rends compte aujourd'hui, clouer le bec à nos maîtres, ceux de qui nous aurions dû

¹ Catherine Morency (dir.), *La littérature par elle-même*, Québec, Nota bene, 2005.

² André Brochu (dir.), *La littérature par elle-même*, Montréal, Cahiers de l'A.G.É.U.M., 1962.

reprendre et prolonger le discours mais dont les propos pessimistes, voire parfois nihilistes, nous rebutaient (à mesure que nous acquérions quelques compétences critiques) de plus en plus vivement.

Somme toute, ce que nous voulions éviter arriva : l'entreprise ne manqua pas de créer des clans plus ou moins tranchés, la querelle des anciens et des modernes reprenant, dans des ornières bien étroites, du terrain ; et bien que certains auteurs aient démontré une ouverture d'esprit qui les protège de tout âgisme en ouvrant le débat grâce à des réflexions stimulantes, nourries d'une soif plus universelle qu'intestine, le dialogue tant espéré se traduisit par un silence un peu morbide, chacun demeurant dans son camp, condamnant un potentiel discours intergénérationnel à demeurer lettre morte.

Je dus donc me résoudre à me ranger aux côtés de ma directrice de thèse, qui m'avait bien avertie : « Catherine, ne te surprends pas, personne ici ne te répondra ». Je fis ce que tout jeune penseur doit faire s'il entend avancer dans de telles conditions : je *passai à autre chose*. Mais voilà que cinq ans plus tard, au moment de boucler la thèse de doctorat qui m'occupe depuis plusieurs années, cette colère remonte en moi tel un vaccin que l'on m'aurait inoculé il y a longtemps et contre lequel je n'aurais que tardivement développé des anti-corps.

Et si les vraies raisons de cette surdité trop longtemps entretenue avaient des racines plus profondes que l'égoïsme et la stérilité que

j'avais d'abord identifiés comme causes d'une impossible filiation si typique dans le Québec postmoderne?

Si l'incapacité de penser *ensemble* était provoquée par des conditions qui échappent même à ceux et celles qui prétendent écrire l'histoire littéraire et croient qu'un recul de quelques décennies est suffisant au développement d'une pensée critique saine et objective, dépouillée de toute complaisance, cette dernière étant pourtant l'apanage de toute réflexion voyant le jour dans une société restreinte en son nombre, invariablement aux prises avec un ethnocentrisme et un isolement propre aux petites communautés ?

Notre difficulté à penser le littéraire et ses véritables ressorts, au Québec, serait ainsi due à un certain handicap collectif, incapacité atavique à discerner puis à reconnaître dans les mouvements d'une œuvre tout ce que cette dernière porte qui ne soit pas positivement fondateur, participant, d'une manière ou d'une autre, au grand récit national, et à sa réussite annoncée.

J'en arrive donc à me demander : si le texte qui cherche, bute, tombe, échoue parfois, peut décrier et détruire même, si celui-ci n'a pas toujours été perçu, au Québec, comme une tare, un objet incommode dont on ne sait trop que faire et encore moins manipuler.

Bien sûr, certains essayistes québécois³ ont tenté d'identifier, parmi les œuvres du corpus, les tensions internes qui fragiliseraient ces dernières, mettant en péril, jusque dans une certaine mesure, l'habilitation d'un grand récit (poétique, s'entend) national tant fantasmé par les historiens d'ici.

Mais qui a pris le temps ou la peine ici, qui a même songé à relire chacune des œuvres poétiques importantes dans un esprit réellement décolonisé, en tentant d'en relever les zones d'ombre pour ce qu'elles sont, sans hantise et sans aucune intention de les masquer ; qui a tenté, en somme, d'admettre d'emblée qu'une œuvre est aussi faite de ses manques et de ses fissures, et non seulement de ses éclairs de génie, ce dernier se nourrissant aussi dans les nappes souterraines du travail créateur, là où le poète souvent trébuche, non encore né, non encore assuré de sa propre démarche, alors qu'il avance dans les limbes, dédales intérieurs qui augurent peut-être (rien de moins sûr) sa possible apparition ?

Cette thèse vise donc, précisément, à rétablir un « malentendu » poétique, et désire prendre de front un problème qui fut trop longtemps traité dans une sorte de bienveillance aveugle si typique au

³ Tandis que Gilles Marcotte (*Une littérature qui se fait*, 1963) et André Brochu (*Tableaux du poème*, 1994) ne manquent pas de relever les failles et écueils dont sont faites bon nombre d'œuvres poétiques publiées, au Québec, durant le vingtième siècle, Pierre Nepveu propose une analyse plus générale (*L'écologie du réel*, 1988), parlant de l'après-guerre comme d'une période de dé-fondation, à laquelle plusieurs œuvres poétiques auraient participé, mettant en péril l'équilibre et la santé de la littérature québécoise.

giron québécois, ce dernier voulant bien reconnaître qu'il a vu naître en son sein quelques moutons noirs mais a bien du mal à admettre que de la noirceur même, de ce qui n'est pas encore entré dans la lumière, puisse naître une forme d'identité, ou du moins préfigurer celle-ci.

Afin de cerner la problématique qui m'occupe de manière cohérente et d'avancer des pistes de réflexions fécondes, je décidai de travailler sur un corpus bien précis : celui de la poésie québécoise à l'avènement de sa modernité, soit celle des années 1940-1970. Il m'apparut, dès lors, qu'une seule méthode pouvait m'amener à cerner efficacement les contours du problème évoqué plus haut : étudier les débuts de quelques grands poètes québécois, en m'intéressant à leurs tout premiers écrits plutôt qu'exclusivement aux œuvres auxquelles ils doivent, le plus souvent, leur consécration.

En dépouillant les premiers écrits de Gaston Miron, Anne Hébert, Roland Giguère, Claude Gauvreau et Alexis Lefrançois, c'est tout un monde que j'ai vu se déployer sous mes yeux, un monde que mon parcours d'étudiante en littérature ne m'avait jamais donné à voir. J'ai découvert des poètes en devenir mais d'abord et avant tout des êtres mus par le doute, la peur, la révolte. Des êtres en crise, psychique et créatrice, qu'il leur faudrait transcender pour arriver à trouver assise sur un sol encore bien friable, incertain.

C'est en retraçant leurs premiers pas que je perçus peu à peu les

lacunes laissées béantes par notre histoire littéraire et que j'en arrivai, au terme d'un long questionnement, à identifier ce qui exerçait, chez moi, une importante force d'attraction dans ces œuvres. En effet, les cinq poètes que je vous présenterai ici ne sont pas encore arrivés au faite de leur pratique, loin de là ; et si l'insécurité propre aux commencements se traduit chez chacun d'entre eux selon des tonalités bien différentes, ils partagent tous une émotion que leurs premiers textes arrivent bien mal et ne cherchent parfois même pas à dissimuler : la colère.

Tantôt sourde tantôt tonitruante, évoquée sous les modes les plus divers, cette colère est bien celle de l'être qui tente, par tous les moyens, d'émerger au sein d'une société qui ne permet encore qu'à certaines élites d'accéder au cénacle littéraire. Que l'on soit fils d'ouvrier (Giguère) ou de menuisier (Miron), jeune homme élevé par une mère laissée seule (Gauvreau) ou exilé précoce fraîchement débarqué de Belgique (Lefrançois), rien ne semble moins sûr ici que le destin d'un poète et les portes de la profession ne s'ouvrent pas sans difficultés aux jeunes aspirants.

Tandis qu'il a grandi dans l'est de Montréal et choisit d'entrer à l'Institut des arts graphiques un peu par dépit (un fils d'ouvrier ne peut rêver d'accéder aux Beaux-Arts, à cette époque), Giguère publiera ses premiers poèmes à compte d'auteur, faute de mieux, les Éditions de l'Hexagone n'ayant pas encore vu le jour. Le jeune Miron qui débarque de Saint-Agathe-des-Monts, lui, devra accomplir une foule de petits

métiers qui le laissent dans l'indigence et démunis face à l'incertitude qu'il traînera longtemps, marquant son rapport à la poésie de manière indélébile. En dépit de son instruction classique (reçue chez les Jésuites), Gauvreau entre en littérature par une porte qui est loin d'être celle de l'institution, et publie ses premiers écrits dans un manifeste dont on n'entendra les échos que plusieurs années après sa publication. Si Anne Hébert est « bien née » et voit le jour dans une famille toute versée dans la littérature, il n'en est pas moins ardu pour une jeune femme qui tente d'imposer sa voix au tournant de la guerre, de faire entendre dans toute sa profondeur la puissance de son cri.

Bien que l'on connaisse mal les circonstances qui ont poussé Ivan Steenhout à quitter sa Belgique natale pour s'installer au Québec et y troquer, en même temps que son nom, la pratique du roman pour celle du poème, la haine inscrite partout dans son premier opuscule nous informe en substance sur les conditions intérieures infernales qu'il lui faudra transcender pour arriver à manipuler les exigences initiales propres à toute forme d'expression poétique.

Mais réfléchir aux commencements ne se fait pas sans heurts, et c'est probablement la raison pour laquelle si peu d'essayistes ont tenté une réelle percée de ce côté de l'herméneutique. Aux prises avec des difficultés d'ordre théorique évidentes, je décidai d'aborder le problème avec pragmatisme, puisqu'il fallait me doter d'outils concrets pour aborder l'étude de textes que je ne savais trop comment envisager.

C'est en remontant aux origines du terme « larvaire », que j'arrivai à placer les premières pierres d'une étude qui désire élucider les étapes préalables à l'élaboration – conceptuelle et littéraire – de l'œuvre. Ayant cherché à même la lexicologie contemporaine un repère, une balise axiomatique qui m'aiderait à penser les débuts de manière dynamique et fondatrice, je me suis accaparé ce mot qui, tel que je le montrerai plus avant, me permet d'appréhender les diverses impulsions qui travaillent l'œuvre et le poète lui-même à la lisière de l'acte créateur.

À l'aune des concepts d'*enfance* élaboré par Giorgio Agamben, de *crédit* revisité par Jean-Michel Rey, d'*impouvoir* vu comme moteur de création par Maurice Blanchot, d'*infantia* tel que pensé par Lyotard et de *décollage* envisagé par Didier Anzieu, mais aussi des théories développées par Starobinski, Jeandillou, Didi-Huberman, Bataille et Grossman, je déroulerai la frise sur laquelle *Baudelaire musagète* pensa réécrire l'histoire afin de comprendre pourquoi un poète qui tente d'émerger à la moitié du XX^e siècle se voit incontestablement confronté aux questions de la légitimité de sa naissance, et – de facto – de l'improbabilité de l'œuvre à faire.

Ainsi pensé-je que cette remarque de Rey, à propos d'Artaud, s'applique également à plusieurs jeunes poètes, et particulièrement aux œuvres de notre corpus :

L'œuvre d'Antonin Artaud est, pour une très grande part, constituée de mouvements de cet ordre : toujours forcément

suspendue à la question la plus élémentaire et la plus cruciale, celle de sa possibilité même. Elle se découvre ainsi vouée à revenir incessamment sur les éléments qui la constituent, poussée notamment à envisager le langage comme faisant effectivement question dans tous ses aspects.

Ce sont donc les considérations du don et du génie vécus comme tares que je tenterai d'éclairer ici, mais aussi et peut-être surtout celle de la vie – et de l'avènement – d'une œuvre qui, voyant le jour à la suite des grandes aspirations littéraires et sociales de la fin du XIX^e siècle et du désenchantement cataclysmique du début du XX^e, doit se frayer un chemin encombré parmi des ruines le plus souvent spectrales, que le poète investit en équilibriste autodidacte, oscillant constamment entre le souffle solaire qui le pousserait à naître et l'attraction cristalline d'une nuit où l'œuvre, plus grande que le jour, n'aurait pas eu besoin d'advenir pour avoir vécu.

Si j'ai décidé d'étudier les œuvres poétiques de Gaston Miron, d'Anne Hébert, de Claude Gauvreau, d'Alexis Lefrançois et de Roland Giguère dans leurs commencements, c'est précisément parce que je vois en ces corpus des cas exemplaires, la singularité de chacune des démarches rendant leur cohabitation d'autant plus féconde. L'intérêt de cette étude provient aussi du fait que la question de la naissance du texte n'a pas encore été posée, au Québec du moins, en des termes qui prendraient en compte les aspects problématique et dysphorique de telles entreprises, avant même l'origine de leur réalisation.

*

Naissance erratique, narrative douleur,
 par le tout d'une logique de l'écart fou
 qui me fait un sort dans l'avenir dépaycé
 de sorte qu'il n'est pas de répit de moi
 homme du modernaire, à rebours de disparaître,
 dans une histoire en laisse de son retard.

Voilà un poème de Gaston Miron, « Je m'appelle personne », que nous connaissons bien tant il nous a été martelé, sous sa forme ultime, tel que publié en 1995 dans la revue *Études françaises*, dans le cadre d'un hommage rendu à Georges-André Vachon. Ce que nous savons moins, et que la publication de *Poèmes épars* a rendu, en 2003, accessible à tous, c'est que ce poème avait d'abord été publié dans une forme antérieure (en 1984), et selon une pratique toute *mironnienne*, dans un numéro d'*Estuaire* consacré à l'état de la poésie québécoise, et sous le titre de « Narrative douleur » :

Ne puis-je me déprendre de ma naissance
 Cette errance erratique
 Qui tout à sa logique de l'écart fou
 Me fait un sort en des lieux dépaycés
 Il n'y a pas de trace

Depuis que tout a commencé pour moi.

Cette version exsangue et dysphorique nous confère des clés qui permettront, bien plus que la version dite aboutie, de relire l'œuvre de Miron – et peut-être toute la poésie québécoise moderne – à l'aune d'une réalité qu'il nous devrait être donné d'envisager comme la question capitale de l'œuvre des jeunes poètes québécois ayant tenté d'émerger dans les années 1940 au Québec :

Trahir ou ne pas trahir?

Cette question, Gauvreau la pose d'emblée en s'exposant, à travers les poèmes d'*Étal mixte* :

Un nom siffle.

Un nom aboie

Plus fort que le délire

Plus cru que la bestialité aux reins brisés.

Ma main n'est plus le vase où nasillait la flore japonaise

Mon creux n'est plus la croupe ou s'hébetait honnies les civières en deuil.

Le chant souffre dans l'Inde éprise de feu

Et tapissée de fœtus jaunâtres

L'haleine peste

L'haleine rejoint le moignon de vestiaire

Et toutes nos têtes coupées
 Expirent dans la falaise de zinc.

Hurlés, scandés, vomis par un jeune homme d'à peine 25 ans, ces vers s'offrent comme une réponse tardive mais non pas désuète à Saint-John Perse, qui s'adressait au poète en l'intimant d'« être bifide entre des choses doublement aiguës. Tu es toi-même une querelle entre ceux qui mènent leurs querelles, écrivait-il, parlant une langue multiple comme celui qui erra dans les combats entre les ailes et les épines. »

Cette idée, cet appel à errer dans les combats me semble porteuse, dans la mesure où elle pourrait bien avoir été entendue par les poètes dont j'étudierai les prémisses et nous aide à penser la duplicité inhérente à l'acte créateur, à travers lequel le poète tente à la fois de se mettre au monde et par lequel il risque, à tout moment, de s'annihiler.

Au besoin viscéral qu'éprouve le jeune poète de vivre dans l'immédiateté et dont témoigne ce poème, l'un des tout premiers de Giguère, « Au cours des eaux » (*Faire nôître*) :

Il n'a jamais cru au prestige de l'attente
 Et pour éviter la défaite
 Il porte à son côté droit un oiseau
 Aux ailes déployées,

se joute la sensation irrépressible de devoir quitter, meurtrir, mettre à mal et en péril – autant que la poésie soit porteuse d’un tel pouvoir sacrificiel – l’idée de communauté, de pays, de groupe et de cellule, cette idée nourricière et mensongère à la fois, autour de laquelle on a fini par tisser des mamelles qui engorgeraient le monde entier si seulement elles devaient se concrétiser et sevrer tout poète d’une quelconque aspiration égotiste, mais encore universelle.

Aussi, Giguère insère-t-il dans *Faire naître* le poème suivant, dont le titre, MESURE INTIME, est typographié à l’aide d’un caractère ample et carré, qui menace presque de voir le poème déborder de la page :

Le jour de grande nuit
 Qui perça nos arcanes
 Devant la foule toute nue
 Porte-parole muet
 Circulant dans mes veines
 Et la paroi blanche
 que l’aube a dressée
 dans le creux de mon corps
 mon corps à nous tous
 tordu comme un fil de chair
 devient le moule irréductible
 de tous vos gestes

ceux qui n'ont pas connu leur martyr

Si l'une des étapes du *décollage* tel qu'élaboré par Anzieu consiste, pour le génie créateur, à refléter son propre pouvoir tout en faisant de l'œuvre – ici, du poème – la scène privilégiée de la rupture et de l'affirmation de postures inédites, ce poème de Giguère est bien le lieu d'une nouvelle appétence, baromètre non plus exposé à l'usage d'autrui, mais tout enfoui dans le nouvel arsenal de celui qui se proclamera, quelques années plus tard et au terme du purgatoire larvaire qui dans son cas durera moins longtemps que chez d'autres, *Je suis le Ministre des affaires intérieures*.

En s'associant à un tel projet, indiscutablement mégalomane, Giguère, comme les autres poètes de mon corpus auraient pu le faire, se propose – ou du moins, prend le risque – de mettre au monde « Une œuvre [qui] serait ainsi aux limites du possible pour un public toujours improbable : une œuvre qui serait avant tout fragmentée pour une communauté de fait effectivement introuvable. *Work in progress* en vue d'un « nous » au plus haut point problématique.⁴ »

De la même façon qu'en quittant la voix misérabiliste de « Mer jours » (« pour un mystère qui t'ensemence / dans le multiple dense des

⁴ Jean-Michel Rey, *Les promesses de l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 32.

étréintes / tu auscultes toujours / d'une sonde à l'étoile / ta longue désespérance⁵ »), pour rejoindre le bruissement de *tout ce qui a commencé pour moi*, et avec quoi il n'aura de cesse, il est vrai, de s'inventer des démêlés, Miron s'inscrit (et consigne avec lui l'œuvre à faire) « sous le signe d'un véritable désastre : d'une sorte de conflit irréductible et violent dans lequel il se découvre assujetti.⁶ »

Pour ces poètes, le conflit se situerait donc dans un projet qui a certes affaire à la trahison (face à l'autre mais, aussi, face à une part de soi) : aussi expérimentale que nécessaire, ils fomentent cette infidélité en assumant du mieux qu'ils le peuvent (avec des moyens plus ou moins restreints) le – ou un – passage à l'œuvre, démarche à l'intérieur de laquelle les questions de la vision, du génie, de la projection, du pouvoir et de la démesure demeurent toutes entières à camper.

C'est donc la question de la *conception* qui m'intéresse ici, question qui a bien entendu été maintes fois posée – et interprétée selon des angles divers – par quelques critiques qui, à ma connaissance, n'ont pas su prendre en charge les dimensions fondamentalement autonomistes de l'œuvre à faire, assumant la *mesure intime* que « l'aube a dressée dans le creux de mon corps » (Giguère) pour envisager et

⁵ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 1994 (version annotée par l'auteur), p. 21. Plusieurs éditions de ce livre existent, notamment aux Presses de l'Université de Montréal (édition originale), chez Typo, chez Maspero et chez Gallimard (Paris); nous utilisons cette édition, publiée à l'occasion des 40 ans des éditions de l'Hexagone, en raison de l'intérêt additionnel que présentent les nombreuses notes marginales consignées par l'auteur, qui s'y explique sur le contexte de rédaction de certains textes, sur ses influences, ses questionnements.

⁶ Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 49.

ensuite délier les racines du texte autrement que dans une perspective allégorique. Considérer, en somme, qu'au Québec, le texte peut ne rien dire et tout dire à travers ce rien, et que dans chacune de ses démesures, c'est le spectre de l'apparition individuelle qui effraie et qui fascine tout à la fois.

Chapitre premier

Théorie des commencements et mise en place de l'outillage critique.

Si nous ne pouvons éviter d'avoir des faiblesses, et si nous sommes également contraints de les reconnaître finalement comme des lois qui pèsent sur nous, je souhaite du moins à chacun assez d'énergie artistique pour parvenir à faire de ses faiblesses le fond d'où ressortent ses vertus, et à nous rendre ses vertus désirables grâce à ses faiblesses.

Friedrich Nietzsche, *Aurore*

1.1. Formes et inscriptions de l'antériorité dans l'enfance de l'art.

Toute connaissance de soi est nécessairement anamnèse.

Jean Starobinski

1.1.1. Axiologie des commencements: le grand récit d'avant les hommes

Dans « le chant des sirènes⁷ », Maurice Blanchot écrit : « Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser. »

Ce récit évoqué par Blanchot rejoint en quelque sorte l'idée que les Grecs anciens se faisaient du monde et qu'ils tentèrent de restituer dans leurs premiers poèmes. Aussi la *Théogonie* « transmise » par Hésiode après que ce dernier ait été, selon ses propres dires, inspiré par les Muses, s'avère être – comme l'ont reconnu tous les commentateurs importants de cet écrit fondateur –, sans conteste, un poème rédigé dans la plus pure tradition de la poésie épique⁸.

⁷ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1959], p. 14.

⁸ Les références à la théogonie d'Hésiode ont principalement été puisées dans les ouvrages de Pierre Grimal (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris,

Tandis qu'elle se décline en plus de mille vers et rend compte de la création du monde, puis des trois générations de dieux qui y ont initialement régné et ont progressivement tenté d'y mettre de l'ordre, l'œuvre d'Hésiode se veut clairement didactique, son auteur cherchant avant tout à y dispenser un enseignement auquel nous avons aujourd'hui accès, après les contemporains du poète.

En quoi consiste précisément cet enseignement ? À décliner l'étonnante généalogie des dieux qui furent créés pour diriger le monde et, éventuellement, les mortels, mais aussi leurs faits et gestes, et les grands événements ayant présidé à l'édification de l'une des mythologies les plus riches qui nous soit parvenue.

Mais d'abord, avant même que les dieux, les Titans et autres puissances immortelles entrent en scène, la théogonie exalte, dans une partie initiale assez brève mais non moins cruciale dans le contexte du grand récit à venir, la présence des toutes premières entités dans l'univers. Intitulée « cosmogonie », cette suite de quelque 17 vers illustre avec une éloquence toute concise les tentatives faites à l'époque, en Grèce, pour répondre à la grande question de l'origine de l'univers.

Donc, avant tout, écrit Hésiode, fut Abîme [Chaos] ; puis Terre [Gaia] aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à

Presses universitaires de France, 1969 et *La mythologie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, 1975), de Marcel Detienne (*Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981), de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972), de Jacques Desautels (*Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988).

tous les Immortels, maîtres des cimes de l'Olympe neigeux, et le Tartare brumeux, tout au fond de la terre aux larges routes, et Amour [Éros], le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir⁹.

Tout d'abord, donc, il y eut Chaos. Selon Hésiode, il fut la toute première puissance à apparaître dans la Cosmogonie. Et bien que le poète ne décrive pas avec force détails cette présence dans l'univers, il nous est dit qu'elle précède d'un intervalle de temps indéterminé l'apparition de la Terre, qui engendrera pour sa part, plusieurs lignées de natures diverses. Dans les grandes généalogies qu'expose Hésiode après la cosmogonie, Gaia sera, en effet, la première divinité de toutes : terre-femelle, mère de deux principes mâles de qui elle aura une vaste descendance : Ouranos (le ciel) et Pontos (la mer).

Aussi le Tartare apparaît-il au cœur de la cosmogonie comme l'une des incarnations initiales. Situé au fond de la terre, il est clos avec des portes gardées par Poséidon, qui interdit aux Titans faits prisonniers par Zeus, d'en sortir. C'est donc un lieu obscur, brumeux, qui se trouve, selon Hésiode, à la même distance de Gaia que celle-ci l'est du ciel. Un lieu et un non-lieu tout à la fois, puisque les créatures qui l'habitent sont condamnées à errer sans y voir clair, aussi longtemps que règneront le pouvoir et la volonté de Zeus.

⁹ Hésiode, *Théogonie*, vers 116-122.

Enfin, il y eut Éros, quatrième et dernière créature de la première génération. Hésiode le place parmi les dieux, bien que ces derniers ne soient pas encore nés à l'intérieur de son récit. Puissance d'attraction qui favorise l'union des êtres, Éros n'entraîne pas pour autant, dans la Cosmogonie, la reproduction des créatures par des voies sexuelles. Comme le rappelle Jacques Desautels, Chaos et Gaia ne s'unissent pas, mais procréent individuellement leurs enfants en les tirant d'eux-mêmes.

Éros n'apparaît donc pas ici comme un agent d'union sexuelle des contraires, des éléments féminin et masculin. En réalité, son rôle dans la cosmogonie hésiodique est celui d'une puissance de génération et de reproduction dont la seule présence suffit pour activer la création, pour que les générations se succèdent afin de constituer l'univers. Éros n'est pas pour l'instant une force d'attraction et de procréation qui met ensemble des contraires : il recouvre plutôt un principe antérieur à la création des sexes, qui favorise la création du monde par une puissance de renouvellement sise à l'intérieur même d'une puissance première comme Chaos ou Gaia¹⁰.

Ce n'est qu'une fois que la Cosmogonie aura été amorcée et les créatures bien en place que Gaia et son fils Ouranos, le ciel, se mueront en éléments clairement féminin et masculin, et qu'Éros les entraînera à se reproduire selon les règles de l'union sexuelle. Mais auparavant, le Chaos aura donné naissance, par lui-même, à une importante lignée, décrite en ces termes par Hésiode : « D'Abîme [Chaos] naquirent Érèbe [Érébos] et la noire Nuit [Nux]. Et de Nuit, à son tour, sortirent Éther et

¹⁰ Jacques Desautels, *op. cit.*, p. 83.

Lumière du jour [Hèméra], qu'elle conçut et enfanta unie d'amour à Érebe.¹¹ »

Si Érébos et Éther sont des présences purement individuelles (constituant respectivement la noirceur et la lumière absolues, elles ne se rencontrent jamais), Nux, la noirceur de la nuit, et Hèméra, la lumière du jour, sont associées au monde tel qu'on le connaît, et agissent selon un principe d'alternance, qui permet au jour de succéder à la nuit des hommes.

En Érébos, donc, l'on reconnaît l'obscurité des enfers, la ténèbre complète, la nuit du Tartare, le noir radical des dieux réprouvés ; alors qu'Éther convoque, à l'opposé, la lumière divine, la brillance illuminée par les dieux qui y séjournent. Des lieux, en somme, auxquels n'auront jamais accès les hommes, et qui leur resteront à jamais mystérieux. Des espaces inédits qui pourraient ressembler aux ténèbres évoquées par Artaud au début puis sporadiquement, tout au long de sa carrière, pour définir les brumes que doit traverser l'esprit avant de songer arriver à une quelconque maîtrise de son propre matériau créateur.

Avant l'avènement des dieux dans l'Olympe et, à plus forte raison, des hommes sur la Terre, l'humanité aurait donc été préfigurée par une suite d'apparitions qui, introduites par Hésiode, pose les assises

¹¹ Hésiode, *op. cit.*, vers 123-125.

d'une historicité plus vaste que celle de l'humanité, que l'on entend naturellement lorsque nous parlons d'« histoire ».

La théogonie relate un grand récit universel, que rejoint à sa manière Blanchot¹² lorsqu'il évoque « cet événement même, l'approche de cet événement » comme un espace dynamique à l'intérieur duquel les présences se meuvent dans une chorégraphie plus ou moins aléatoire, « lieu où [cet événement] est appelé à se produire », virtualité rêvée par le poète mais déjà en marche à l'intérieur du littéraire, « événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser. »

Or, il m'apparaît que de travailler sur les tout premiers textes d'un auteur consiste à délier le fil de l'œuvre pour en atteindre la source, un peu comme Hésiode dût remonter le fil du temps pour aboutir, selon une logique qui n'est pas étrangère à celle de l'herméneutique, dans le giron matriciel d'un univers né du chaos, de l'apparition de la terre-mère, puis de l'opposition élémentaire entre noirceur et lumière.

C'est dans l'antériorité, dans le règne du *pré*, de l'*ante* qu'est d'abord apparu le spectre de l'humanité, et c'est dans cette enfance du monde que s'est profilé tout ce qui aura fini, bien plus tard, par inspirer les hommes. Symétriquement, l'on peut imaginer que la naissance de l'art – et de la poésie – est survenue et continue de voir le jour de la

¹² Voir l'extrait cité plus avant.

même façon, le poète étant d'emblée confronté à son propre chaos intérieur et aux ressorts de la crise qu'il doit tenter de traverser dans un climat trouble, brumeux, semblable à celui du Tartare, sans cesse oscillant entre les ténèbres de la peur et de l'ignorance, et l'illumination propre au désir de faire œuvre, et en ce sens de poursuivre, même d'un apport infime, le travail amorcé, des millénaires avant lui, par les dieux, résidants de l'Olympe.

1.1.2. Le pré-natal : ressorts poétiques de l'informe.

Et la transfiguration, me direz-vous ? C'est maintenant qu'il faut modeler le visage que l'on aura, donner aux traits la courbe de l'astre espéré.

Roland Giguère, « En pays perdu »

Afin d'aborder avec le plus d'acuité possible les mécanismes à l'œuvre dans l'ère des commencements, il sera utile d'employer certaines figures tangibles, incarnations de cette promesse dans laquelle les poètes à l'étude tentent, dès leur plus jeune âge, de s'inscrire, modèles vivants révélant en chair et en os cet advenir d'un récit à la fois personnel et livré au plus grand nombre.

À la fois concrète et physique, l'image de la larve me semble éloquente et m'aidera à cerner les mouvements à l'œuvre dans l'élaboration des prémisses poétiques. Le *Robert historique de la langue française* définit la larve comme un terme emprunté, en 1495, au latin impérial *larva* « figure de spectre, fantôme », d'où aussi « épouvantail », « masque (en tant que représentation des vivants) » et « pantin en forme de squelette », les fantômes n'ayant pas d'autre corps dans la croyance populaire.

Larve signifiait d'abord « fantôme hideux », surtout en référence au monde antique. Le mot a pris, probablement d'après les marques de fantômes grimaçants du théâtre romain, et seulement en 1762, le sens de « forme d'un insecte qui représente son premier état, avant la métamorphose », la chenille pouvant être considérée comme le « masque » de l'insecte ailé. De ce sens lui vient l'emploi apparu en 1830, soit la valeur métaphorique de « premier rudiment de qqch. », qui a disparu.

Ainsi sommes-nous amenés à penser la larve non plus seulement dans son acception la plus commune, liée au motif de l'insecte et emprunté au bestiaire entomologique, mais aussi comme masque permettant à l'être non encore formé de s'accaparer une *consistance antérieure*, une incarnation en creux de ce à quoi il pourrait ressembler s'il arrive à transcender le cap des limbes. C'est ce masque que revêt Artaud dès ses toutes premières apparitions littéraires – célébré par Blanchot comme le faciès de *l'impouvoir* – et ce n'est que sous cette incarnation fantomatique qu'il arrive à formuler les fondements de sa propre poétique :

Ma vie mentale est toute traversée de doutes mesquins et de certitudes péremptoires qui s'expriment en mots lucides et cohérents, écrit-il, le 6 juin 1924, à Jacques Rivière. Et mes faiblesses sont d'une texture plus tremblante, elles sont elles-mêmes larvaires et mal formulées. Elles sont des racines vivantes, des racines d'angoisse qui touchent au cœur de la vie ; mais elles ne possèdent pas le désarroi de la vie, on n'y sent pas ce souffle cosmique d'une âme ébranlée dans ses bases. Elles sont d'un esprit qui n'aurait pas pensé sa

faiblesse, sinon il la traduirait en mots denses et agissants. Et voilà, Monsieur, tout le problème : avoir en soi la réalité inséparable, et la clarté matérielle d'un sentiment, l'avoir au point qu'il ne se peut pas qu'il ne s'exprime, avoir une richesse de mots, de tournures apprises et qui pourraient entrer en danse, servir au jeu ; et qu'au moment où l'âme s'apprête à organiser sa richesse, ses découvertes, cette révélation, à cette inconsciente minute où la chose est sur le point d'émaner, une volonté supérieure et méchante attaque l'âme comme un vitriol, attaque la masse mot-et-image, attaque la masse du sentiment, et me laisse, moi, pantelant comme à la porte même de la vie¹³.

Que la poésie soit liée à cette impossibilité de penser qu'est la pensée, voilà la vérité qui ne peut se découvrir, écrit Blanchot, car toujours elle se détourne et l'oblige à l'éprouver au-dessous du point où il l'éprouverait vraiment. Ce n'est pas seulement une difficulté métaphysique, c'est le ravissement d'une douleur, et la poésie est cette douleur perpétuelle, elle est *l'ombre et la nuit de l'âme, l'absence de voix pour crier*¹⁴.

Alors qu'Artaud tente de transmuter un blocage physique et réel – cette conscience de l'inconscience – en poétique de la douleur, c'est toute la résistance du jeune poète qui s'éveille, ce dernier se retrouvant acculé à un mur qui peut sembler infranchissable, et qu'Anzieu nomme *la position paranoïde-schizoïde*.

Selon lui, tout jeune créateur doit confronter l'ombre de la violence qui tombe sur lui, et qu'il accueillera d'abord comme le mal absolu. « Violences constatées autour de lui, violences subies sur lui-même, qui lui enseignent la dureté des relations sociales, celles des internats, qui se

¹³ Antonin Artaud, *Ceuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004 [1925], p. 80-81.

¹⁴ Maurice Blanchot, *ibid.*, p. 53.

veulent éducatifs, celles des familles trop nombreuses ou trop abusives, celles des riches à l'égard des pauvres, des puissants à l'égard des faibles, des grands envers les petits. D'où ce que Musil a appelé *Le désarroi de l'élève Törless*, et qui se compliquent de l'effroi devant la violence interne que le jeune adulte découvre possible de sa part. Il peut faire des enfants mais il peut aussi tuer des hommes. Cette violence insensée, impensable, injustifiable, nous voue tous à l'état alternatif de victime et de bourreau.¹⁵ »

Avant d'arriver à ce que Gaston Miron décrivait comme *l'envers du non-poème*¹⁶, le poète devra faire l'expérience troublante de sa propre pauvreté, fouiller les racines de l'intuition cristalline et fragile qui l'anime et menace, à tout instant, de l'anéantir pour sonder la portée réelle et concrète de son être créateur.

Ainsi, par un approfondissement sûr et douloureux, en vient-il à renverser les termes du mouvement et à placer en premier lieu la dépossession, et non plus la *totalité immédiate* dont cette dépossession apparaissait d'abord comme le simple manque, écrit encore Blanchot. Ce qui est premier, ce n'est pas la plénitude de l'être, c'est la lézarde et la fissure, l'érosion et le déchirement, l'intermittence et la privation rongeuse : l'être, ce n'est pas l'être, c'est ce manque de l'être,

¹⁵ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 15.

¹⁶ Écrites à partir de notes probablement rédigées à partir des années 1950, les « Notes sur le poème et le non-poème », qui seront publiées pour la première fois en 1965 dans la revue *Parti pris* avec la mention extraits, constituent un jalon important dans l'élaboration de la pensée poétique de Miron. Le poète y définit en ces mots, avant de reconnaître et de saluer le poème, ce qu'il appelle le « non-poème » : « Le non-poème c'est ma tristesse / ontologique / la souffrance d'être un autre // Le non-poème / ce sont les conditions subies sans espoir / de la quotidienne altérité // Le non-poème / c'est mon historicité / vécue par substitutions // Le non-poème / c'est la langue que je ne sais plus reconnaître / des marécages de mon esprit brumeux / à ceux des signes aliénés de ma réalité ». Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 109-110.

manque vivant qui rend la vie défaillante, insaisissable et inexprimable, sauf par le cri d'une féroce abstinence¹⁷.

C'est donc en se frottant à la part tragique du projet poétique – son incertitude et sa friabilité, mais aussi l'immense désir d'authentification qu'il sous-tend – que le jeune créateur prend simultanément conscience des racines vivantes qui poussent en lui et qui risquent de l'étouffer s'il ne les aménage pas selon son propre empirisme. En ce sens, « mal aménager » peut signifier suivre le sillage ombragé du paternel, et s'exprime dans la dualité constante que vit le jeune poète hésitant entre les palmes noires qu'on lui offrait¹⁸ et le vide, trou noir qui propose sa béance comme corollaire potentiel à tout affranchissement.

Comme Mallarmé reprenant inlassablement l'écriture malaisée d'*Hérodias* et Michaux endossant les contours flous de *Plume* pour affirmer, dans un spasme, son ardeur à quitter ce « Monde couturé d'absences / Millions de maillons de tabous / Passé de cancer / Barrage des génufléchisseurs et des embretellés ; / Oh ! Heureux médiocres¹⁹ », les sujets de cette étude mettront en place – et c'est précisément ce que certains de leurs tout premiers écrits donnent à lire – les prémisses d'une incarnation qui, tout en leur assurant un accès à la prose du monde, pourrait leur conférer les outils pour s'y inscrire en véritable poète, soit

¹⁷ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, p. 55.

¹⁸ Extrait d'un poème de Giguère, « Vivre mieux », que je retranscris en entier un peu plus loin (1.1.3) dans ce chapitre.

¹⁹ Henri Michaux, *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998 [1933], p. 604.

autrement qu'empêtrés dans le jeu des similitudes dont témoigne Foucault dans *Les mots et les choses*, et à l'intérieur duquel, selon lui, la plupart d'entre nous sommes voués à nous embourber.

Je pense ici au jeune Miron qui, bien avant de rassembler ses poèmes en recueil, écrit dans l'une des premières versions de « Compagnon des Amériques », alors intitulé « La haine est mon destin » :

Qu'est-ce qu'on a fait de moi :
 l'hiver s'en est allé comme l'âme d'un mourant
 la sainte folie est écrouée
 dans ma face hurlante et béante
 la vie se vide
 de son bol d'amour en bruit de fleur
 l'amour s'en est allé comme l'oubli et le givre
 maintenant je ne suis plus qu'une ordure pensante
 qu'un excrément qui se traîne comme un escargot
 une chose écoeurante à voir et à entendre
 j'ai le mal dans les axes de moi
 c'est de douleur fécale que je vais mourir
 je me dégoûterai
 de l'autre côté de l'instinct de conservation
 mes yeux sont morts

ma beauté secrète est morte
 je les ai vus disparaître dans les charbons vidés
 de soleil²⁰.

À la même époque, Miron confie à son ami Claude Haeffely : « Je porte beaucoup de poèmes en moi, mais ils ne sont pas encore arrivés à la claire présence du fruit mûr. Je ne suis pas grand-chose, je suis témoin de mon poème. Il me courbera.²¹ » Puis, dans des notes personnelles récemment exhumées de ses archives, on lit, dans une entrée consignée en 1954 : « Tout ce qui se passe en moi, cette autodestruction, ce désespoir, cet affreux couloir, cette marge avec les autres, surtout cet amour inaccessible, tout cela est étrangement une maladie incurable, je vous le dis, incurable de l'âme, de la moelle de l'âme.²² »

1.1.3. Anzieu et la transcendance de la *position paranoïde-schizoïde*.

Voici donc que l'affranchissement est constamment mis en péril et exige sa monnaie d'échange, et les sujets à l'œuvre devront souvent franchir nombre de frontières intérieures avant d'atteindre en eux un lieu où les jalons de la gestation leur apparaîtront plus clairement.

Aux prises avec de violentes crises d'angoisse, la jeune Sylvia Plath

²⁰ Pierre Nepveu, « Marges de l'œuvre, brouillons de soi : Autour de Gaston Miron » (document de travail), séminaire de l'automne 2004, Université de Montréal, p. 130.

²¹ Gaston Miron, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 22.

²² Pierre Nepveu, « Poussières de mots. Notes inédites de Gaston Miron », dans *Cahiers Contre-jour*, n° 5, 2004, p. 16.

note dans son journal, en date du 3 novembre 1952 :

Mon univers s'effondre, s'écroule, « le centre ne tient pas ». Aucune force d'intégration, rien que la peur nue, et l'instinct de conservation. J'ai peur. Je ne suis pas solide, je suis creuse. Je sens derrière mes yeux un antre de paralysie muette, un abîme de l'enfer, du rien qui fait semblant. Je n'ai jamais pensé ni écrit ni souffert. Je veux me tuer pour fuir toute responsabilité et, dans l'abjection, rentrer en rampant dans le ventre maternel. Je ne sais qui je suis ni où je vais, et c'est moi qui dois décider des réponses à donner à ces questions effroyables. J'aspire à pouvoir fuir la liberté avec noblesse – je suis faible, fatiguée, rebelle à cette foi humanitaire solide et constructive, qui présuppose une volonté et un intellect sains et actifs. Nulle part où aller : ni à la maison où j'irais pleurer à chaudes larmes, et me ridiculiser dans les jupes de ma mère ; ni du côté des hommes, dont j'attends plus que jamais des directives fermes, paternelles, décisives ; ni vers l'église, libre et libérale. Non, je me tourne avec lassitude vers la dictature totalitaire où je me trouve absoute de toute responsabilité personnelle, et peux me sacrifier dans une « débauche d'altruisme » sur l'autel de la Cause avec un « C » majuscule²³.

Cet abîme rappelle évidemment la crise mallarméenne de 1866 mais aussi l'effondrement central de l'âme, érosion mentale dont se réclame Artaud, qui pourrait bien être le fruit d'un parasitage d'abord insoupçonné, dont le poète deviendra lentement conscient et qu'il ne pourra conjurer qu'en l'envisageant de front : tel Kafka qui, dans sa *Lettre au père*, dépose les indices qui permettront de décoder la névrose autoritaire vécue par Grégoire dans *la Métamorphose*, le poète fait et consigne, sous le mode traumatique, l'expérience d'une vie vécue par d'autres à travers lui ; mais cette vie qui se vide pourra devenir, en dépit de sa force d'amortissement, le symbole d'une émancipation possible

²³ Sylvia Plath, *Journaux. 1950-1962*, Paris, Gallimard, 1999, p. 77-78.

plutôt que le présage d'un échec.

Pour se détourner des jupes de sa mère, Plath devra donc, au préalable, saisir la portée de sa propre aspiration, et comprendre que cette liberté dont elle rêve tout en la redoutant ne peut s'acquérir qu'au prix d'une certaine trahison. C'est avec cette dernière que la jeune poète se débattrra de plus en plus intensément au fil des années à venir, son avancée en poésie lui permettant d'approfondir le complexe enchevêtrement d'amour et de haine qui l'unit à sa mère et, dans le même mouvement, qui la lie à des origines alternativement idéalisées (son père étant mort alors qu'elle n'avait que huit ans, il deviendra une figure fantasmagorique dans la poésie de sa fille) et honnies²⁴.

De la même manière, Anne Hébert restera très longtemps – bien après son départ pour Paris – en contact privilégié avec son père, lui-même auteur, à l'endroit duquel elle ressent une admiration qui, nous le verrons plus avant, peut facilement devenir claustrophobie si elle ne s'assortit pas de l'affranchissement nécessaire à la création de ses propres influences.

En dépit des apparences, il n'est pas nécessairement plus facile de devenir *quelqu'un* lorsque l'on est bien né, et le jeune auteur qui a grandi dans une famille sympathique à la création peut aussi se sentir

²⁴ Nombreuses sont les pages du *Journal* dans lesquelles Plath décrit à quel point elle en veut sa mère, qui l'aurait, selon ses dires, poussée à devenir une femme parfaite et une artiste hors du commun.

oppressé par cette apparente adhésion naturelle au projet poétique de la descendance, comme si le choix d'écrire ne lui appartenait pas complètement, qu'il en avait, en quelque sorte, hérité.

Qu'il doive se débattre contre les démons de l'indigence ou encore avec les fées de la filiation, le défi demeure sensiblement le même pour le jeune poète en quête de l'autonomie mentale nécessaire qui lui permettra de se dépouiller lentement des conditions qui auraient pu compromettre son choix intime : celui d'entrer en poésie. Avant d'atteindre une clarté de conscience nécessaire au plein épanouissement de ses forces créatrices, le jeune poète traversera d'abord de nécessaires états d'assujettissement ; tout en constituant de réels obstacles à son déploiement, ces phases transitoires s'avèrent souvent un douloureux mais formidable tremplin, lieu des projections initiales, berceau inconfortable de l'œuvre à venir.

Dans *Le corps de l'œuvre*, Didier Anzieu présente le travail créateur comme troisième type de travail psychique, après le travail du rêve et celui du deuil.

Un travail de quelques secondes, écrit-il, dans le surgissement de l'inspiration, de quelques semaines dans la conception de la trame, de plusieurs années souvent dans la réalisation matérielle de l'œuvre. Travail du rêve, travail du deuil, travail de la création : telle est la série fondamentale que l'expérience psychanalytique permet de parcourir et où la normalité sert à éclairer la pathologie, non l'inverse. Rêve, deuil, création ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique. Comme dans toute crise, il y a un bouleversement intérieur, une exacerbation de la pathologie de l'individu, une

mise en question des structures acquises, internes et externes, une régression à des ressources inemployées qu'il ne faut pas se contenter d'entrevoir mais dont il reste à se saisir et c'est la fabrication hâtive d'un nouvel équilibre, ou c'est le dépassement créateur, ou, si la régression ne trouve que du vide, c'est le risque d'une décompensation, d'un retrait de la vie, d'un refuge dans la maladie, voire d'un consentement à la mort, psychique ou physique²⁵.

Selon l'analyste, tout travail opère une transformation. Et si le travail du rêve transforme un contenu latent en contenu manifeste (qu'une élaboration secondaire modifie à son tour), le travail psychique de création disposerait de tous les procédés du rêve : représentation d'un conflit sur une « autre scène », dramatisation (mise en images d'un désir refoulé), déplacement, condensation de choses et de mots, figuration symbolique, renversement en son contraire.

Et comme le travail du deuil, le travail de création se débattrait aussi avec le manque, la perte, l'exil, la douleur, réalisant l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il tente de faire revivre à travers l'écrit. La création, selon Anzieu, activerait en somme les secteurs endormis de la libido, et aussi la pulsion d'autodestruction.

Comme le remarque Philippe Lejeune, et cela peut être perçu comme démarche préalable au deuil fondateur :

Il peut être désagréable de prendre conscience de la part de répétition qui entre dans la création. Il y a conflit apparent entre l'idéologie autobiographique et la réalité de

²⁵ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 19.

l'intertextualité. Conflit entre le désir de faire oublier cette intertextualité (le plus simple étant de la méconnaître soi-même et de la pratiquer en toute candeur) et la nécessité de la faire fonctionner. Douleur à penser que l'individu est un fait de série, et l'originalité, un code²⁶.

Et si, comme l'explique Anzieu, l'être humain est originellement, de par sa naissance prématurée, prédisposé à la crise, et que la création constitue l'alternative de la vie aux composantes létales de cette crise, l'enfant apprend rapidement à faire face à ces moments de déséquilibre et à les dépasser. Seuls les individus particulièrement doués trouveront cependant les ressources nécessaires pour changer de statut et devenir, non plus que des êtres créatifs, mais des créateurs.

Poussant plus loin sa réflexion sur les racines de la transition créatrice, Anzieu rappelle que plusieurs auteurs n'ont franchi le passage de la créativité à la création qu'une fois qu'ils sont devenus orphelins. Il cite dès lors une explication psychanalytique proposée en 1965 par Elliot Jacques, psychanalyste anglais de l'école de Mélanie Klein.

Dans son article « La mort et la crise du milieu de la vie²⁷ », il montre que la crise du milieu de la vie est déclenchée par la brusque prise de conscience qu'il ne reste plus tellement de temps à vivre, et accentuée par les morts de parents qui commencent à se produire habituellement vers ce moment-là. Elle consiste en une ré-élaboration de la « position » dépressive, que le tout-petit a déjà eu à affronter dans la seconde moitié de sa première année. Cette crise, si le sujet parvient à la surmonter, produit des changements considérables chez la

²⁶ Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998.

²⁷ Traduction française in Didier Anzieu et al., *Psychanalyse et génie créateur*, Paris, Dunod, 1974.

plupart dans les attitudes en face de la vie, des autres et de la mort, permettant par exemple d'effectuer à l'avance le deuil de sa propre mort à venir. Chez les individus doués, poursuit Anzieu, elle opère, de plus, une libération des possibilités, permettant à celui qui avait été jusque-là seulement créatif de devenir enfin créateur, et à celui qui était déjà un génie reconnu de changer de sources d'inspiration, de méthode de travail et de genre de production²⁸.

C'est précisément cette « libération des possibilités » que tente d'atteindre, le plus souvent à tâtons, le jeune poète qui pressent l'importance cruciale de ce passage de la créativité à la création. Pour activer cette transcendance, il devra accepter que créer, comme l'avance Anzieu, c'est toujours tuer, imaginativement ou symboliquement, quelqu'un, l'œuvre se construisant sur la destruction d'une des figures constituant le Surmoi (souvent l'un des parents, ou les deux), figure non seulement inhibitrice et *malédictrice*²⁹, mais aussi et surtout d'une insurpassable fécondité.

La tâche s'avèrera d'autant plus ambitieuse que les poètes dont je tenterai de cerner le décollage créateur entretiennent avec l'un de leurs parents – ou avec la question de leur origine même – une relation des plus complexes, le plus souvent symbiotiques et marquée par une tension attraction-répulsion : Claude Gauvreau grandit obnubilé par l'absence d'un père militaire à laquelle l'omniprésence d'une mère trop autoritaire viendra bien mal se substituer ; Anne Hébert, elle, marche à

²⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁹ Ce terme est employé par Anzieu lui-même.

pas déployés dans le chemin tracé par Maurice Hébert, le père essayiste et poète, bien implanté dans le milieu intellectuel et littéraire québécois ; chez Miron, pourtant fort attaché à la terre de son enfance, à sa culture populaire et aux siens, origines rimeront toujours avec le souvenir déchirant du père analphabète, et l'impuissance héritée de ce statut de sous-homme. Si l'on ne sait à peu près rien des liens qui unirent Lefrançois à sa famille et à sa terre natale, la prise d'un pseudonyme, coïncidant avec son passage du roman à la poésie et son départ de la Belgique pour le Québec, nous orientent assez clairement quant aux motivations qui purent pousser le poète à tirer un trait sur son passé, cette rupture semblant intimement liée avec son entrée en poésie.

Aussi la transcendance vers le monde adulte – et la prise en charge de son propre désir créateur – pourrait-il s'effectuer, comme chez Roland Giguère, à l'encontre de la communauté qui a vu naître le poète. Chez lui, la société, ou du moins, une certaine société semble s'être substituée au parent castrateur, portant le pouvoir morbide d'une autorité que le poète s'engage, encore tout jeune, à conquérir pour accéder à la parole :

La lumière avait su me prendre
 en plein délire
 les yeux droits dans les miroirs
 les mains au cœur du torrent

je détournai de moi
 les palmes noires que l'on m'offrait
 je quittai pour toujours
 les routes jalonnées de feux morts
 pour d'autres routes plus larges
 où mon sang confondait le ciel
 comme une flèche confond sa cible

 je commençais à vivre mieux³⁰.

Aussi cette thèse vise-t-elle à cerner les moyens qui seront investis par chacun des cinq poètes afin de se constituer un corps indépendant, un corps parlant qui, trouvant à se générer à même la pluralité originelle dont il descend, s'inventera une naissance à sa mesure et, dans le même souffle, tentera de faire émerger sa voix propre.

L'œuvre de jeunesse, ajoute encore Anzieu, représente soit la construction d'un corps-rempart, invulnérable et imputrescible, analogue à celui, endurci à l'air, à l'eau ou au feu, de certains héros mythologiques, soit, par dérision, par résolution d'aller au fond de la détresse, une enveloppe trouée qui ne retient plus rien, un vêtement déchiré, un épiderme lacéré qui expose la chair à vif. À quelque moment de la vie qu'elle soit entreprise, l'œuvre se construit contre le travail de la mort, contre les pulsions de mort toujours au travail en nous.³¹

³⁰ Roland Giguère, *L'âge de la parole*, Montréal, Hexagone, 1965, p. 11.

³¹ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 58.

Chacun des chapitres qui suivra celui-ci nous permettra d'observer dans le détail la constitution de ce corps-rempart, et les variations que donnent à voir cinq manières tout à fait uniques – et en cela exemplaires – de se dresser dans la posture créatrice et, dans le même mouvement, d'ériger une œuvre, envers la mort et toutes les ruses (mutisme, sabotage, maladie) que cette dernière pourrait virtuellement entraîner.

1.1.4. L'exigence et « la question littéraire ».

Dans *L'interdit*, Salah Stétié écrit :

L'homme, face à l'univers, se trouve en situation interrogative. Que lui veut-on, et pourquoi ce nid de merveilles, ce nid de vipères ? Et pourquoi, brusquement, aussi brusque que fut son entrée en scène, ce départ imposé, cette expulsion hors du rutilant théâtre bien avant, semble-t-il, la fin de la pièce, rideau soudain tombé, lumières éteintes ? L'arc qui va de la naissance à la mort porte en lui à chaque instant la flèche qui tue. Oui, pourquoi ? Les religions fournissent chacune sa réponse. La poésie, l'humble poésie, hésite au seuil de toutes les réponses possibles³².

Ancré dans l'antériorité et dans les limbes de la réalisation, le travail de la larve serait garant d'une volonté de transcendance qui s'élabore souvent dans une dissimulation savamment entretenue par le sujet en formation. Comme si le masque de l'échec potentiel permettait

³² Salah Stétié, *L'interdit*, Paris, Corti, 1996, p. 7.

de dissimuler au plus grand nombre la transformation qui est en train de s'accomplir en lui, le poète s'assure de demeurer, pour un temps du moins, le seul spectateur de son envol, au cas où il y aurait ratage.

Tandis que Miron répète les envolées lyriques infructueuses et accumule les maladresses esthétiques, Gauvreau, pour sa part, s'enfonce dans un marasme adolescent qui prend, à travers les poèmes *d'Étal mixte*, des airs de règlements de compte plutôt que ceux d'une arrivée au monde. Dois-je rappeler à votre esprit les « enfant dick dur enfant ma poire dick dur enfant oui ô / enfant » et autres « sperme ivré joue avec le don de connaissance / et la machine solaire dolère sur le pan d'une fausse fausse couche » pour vous faire le portrait du poète se débattant avec un désir aussi brûlant que paradoxal : faire renaître la poésie en l'assaillant de toute part, la mettre en péril pour mieux se l'accaparer.

Ainsi le poète croit-il pouvoir ravir à la muse l'autorité qu'elle exerçait sur lui contre son gré. Il s'expose, sans aucune forme de retenue parfois, sous les traits les plus maladroits et impudiques, puisqu'il s'agit d'abord et avant tout de se faire voir, de se donner en spectacle dans une arène où le texte est visiblement assumé comme *prétexte*.

Personne n'a dit mieux que Blanchot, il me semble, cette incapacité de dissoudre l'opaque dans lequel l'œuvre s'élabore, et avec lequel le jeune poète aura tôt fait de négocier s'il veut respecter les « lois »

interlopes auquel le déploiement créateur semble vouloir le soumettre.

De tout temps il a été implicitement reconnu à ceux qui ont quelque chose à voir avec l'étrangeté de la parole littéraire un statut ambigu, un certain jeu à l'égard des lois communes, comme pour laisser place libre, par ce jeu, à d'autres lois plus difficiles et plus incertaines. Cela ne veut pas dire que ceux qui écrivent aient le droit d'échapper aux conséquences. Qui a tué par passion ne peut altérer la passion en l'invoquant comme excuse. Qui se heurte, en écrivant, à une vérité qu'écrire ne pouvait respecter est peut-être irresponsable, mais doit d'autant plus répondre de cette irresponsabilité ; il doit en répondre sans la mettre en cause, sans la trahir, cela est secret même vis-à-vis de lui-même : l'innocence qui le préserve n'est pas la sienne ; elle est celle du lieu qu'il occupe et qu'il occupe fautivement, avec lequel il ne coïncide pas³³.

De là, on le comprend aisément, l'un des défis incommensurables que sous-tend l'arrivée à l'écriture, et peut-être plus particulièrement encore à l'écriture poétique : arriver à construire sur du rien, sur l'absence de règles entendues, de code précis ; suivre, en somme, un chemin dont les ornières ne seraient tracées que par les étoiles et dont le sol s'effriterait inévitablement sous les pieds de celui qui tente d'y faire un pas.

Mais la question de la direction à emprunter est précédée par une autre interrogation, d'autant plus élémentaire qu'elle déterminera toutes les autres : celle de la motivation profonde qui pousse l'auteur à créer, sa raison d'écrire. Évoquant l'un des passages cruciaux des *Lettres*

³³ Maurice Blanchot, *ibid.*, p. 42.

à un jeune poète, Blanchot rappelle que

Rilke voulait que le jeune poète pût se demander en face de lui-même : « *Suis-je vraiment contraint d'écrire ?* » afin d'entendre la réponse : « *Oui, il le faut.* » « *Alors, concluait-il, édifiez votre vie selon cette nécessité.* » C'est là un détour pour élever encore jusqu'à la morale le mouvement d'écrire. Malheureusement, si l'écriture est une énigme, celle-ci ne rend pas d'oracle, et personne n'est à même de lui adresser des questions. « *Suis-je vraiment contraint d'écrire ?* » Comment pourrait-il s'interroger ainsi celui à qui manque tout langage initial pour donner forme à cette question et qui ne peut la rencontrer que par un mouvement infini qui l'éprouve, le transforme, le déloge de ce « Je » assuré, à partir de quoi il croit pouvoir questionner sincèrement ? « *Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire.* » Mais la question ne peut que le faire sortir de lui-même, l'entraînant là où le besoin serait plutôt d'échapper à ce qui est sans droit, sans justice et sans mesure. La réponse « *il le faut* » peut bien, en effet, être entendue, elle s'entend même constamment, mais ce qu'« *il faut* » ne s'entend pas, est réponse à une question qui ne se découvre pas, dont l'approche suspend la réponse et lui ôte la nécessité³⁴.

Ce Je assuré dont parle Blanchot, celui qui est encore – et pour un temps indéterminé – à conquérir, les jeunes poètes dont traite cette thèse peineront, comme tout non initié dans leur cas, à se l'approprier. Ils feront écho, peut-être sans le savoir (quoiqu'on puisse très facilement imaginer qu'ils aient lu les *Lettres à un jeune poète*) au jeune Kaput et erreront un certain temps dans les limbes où il apparaît plus que périlleux d'élucider la matière dont ce *il le faut* est fait, et comment ce précepte répond à leurs exigences propres.

Toutefois, il me semble moins pertinent de cerner l'incertitude

³⁴ Maurice Blanchot, *ibid.*, p. 44.

décrite ici que de cartographier l'avancée à laquelle cette dernière participe, et les chemins qu'emprunteront les cinq jeunes poètes pour s'approprier cette incontournable assise évoquée par Rilke.

Mouvements non assurés, gauches parfois, comme effectués à tâtons, mais mouvements tout de même, qui incitent l'auteur à tenter coûte que coûte une échappée vers l'avant, puisque l'intuition de l'œuvre à faire pousse en lui et devient plus pressante que les forces d'anéantissement qu'il devra combattre, inlassablement.

C'est dans ce lieu intermédiaire, là où ce qui doit exister n'est pas encore inventé et n'appartient qu'à la virtualité et peut-être même à l'antévirtualité (puisque virtualité implique déjà la notion de pouvoir) que Miron, Hébert, Lefrançois, Giguère et Gauvreau font leurs premiers pas littéraires, s'acheminant vers la poésie comme on traverserait la toundra ou quelque forêt dans laquelle toute forme de vie serait réduite à un squelette, formes embryonnaires d'un écosystème à venir dont l'épanouissement dépendrait d'une variété de règles et de conditions dont l'homme ne maîtrise – sinon intuitivement –, malgré sa détermination à occuper le territoire, qu'une infime partie. Ainsi Blanchot introduit-il sa réflexion, plus que pertinente pour éclairer notre étude, à propos de ce qu'il nomme précisément *impouvoir* :

Il faut donc tenter de ressaisir dans l'œuvre littéraire le lieu où le langage est encore relation sans pouvoir, langage du rapport nu, étranger à toute maîtrise et à toute servitude, langage qui parle aussi seulement à qui ne parle pas pour

avoir et pour pouvoir, pour avoir et pour posséder, pour devenir maître et se maîtriser, c'est-à-dire à un homme fort peu homme³⁵.

On pense aux tout premiers textes de Giguère, desquels la figure de l'aveugle n'est presque jamais absente, puis à chacun des poèmes de *Faire naître*, où la question de la disparition – pour ne pas dire du suicide – est constamment envisagée. Aux premiers poèmes d'Anne Hébert, publiés en revue de 1937 à 1942, dans lesquels la figure ambiguë de la fontaine, à la fois source de vie et de mort, joue dans l'avènement de l'œuvre hébertienne un rôle privilégié, protagoniste d'un drame en suspens et qui renvoie tant à l'extase qu'à l'angoisse pétrifiante du doute ; aux *Songes en équilibre*, où partout la forêt et l'eau apparaissent comme figures portant le mystère mais surtout une grande solitude et un certain danger, menace de l'extérieur et de l'inconnu, que la poète hésite à affronter, le poème devenant le lieu où éprouver le doute mais surtout où faire face à ses propres faiblesses, craintes, indéterminations.

Certains de ces poèmes, naïfs bien que démontrant un talent certain, tiennent plus de l'exercice de style que de la création pure, l'étudiante douée y faisant montre de l'étendue de ses lectures et de ses connaissances, puisqu'il s'agit d'abord et avant tout de masquer les résonances qu'a déposées en elle cet impouvoir dont parle Blanchot et dont la jeune poète essaie de se dépouiller par chacun de ses gestes ;

³⁵ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 49.

ainsi croit-elle confondre la nudité dont son rapport au langage est encore le principal corollaire, et qui, à son insu, et malgré un talent précoce et notoire, modèle, fragile, la chair des premiers travaux.

1.1.5. Phénoménologie de l'*infantia* : Ce qui ne parle pas, ne se parle pas³⁶.

Dans son introduction à un ouvrage intitulé *Lectures d'enfance*, Jean-François Lyotard note : « Nul ne sait écrire. Chacun, le plus "grand" surtout, écrit pour attraper par et dans le texte quelque chose qu'il ne sait pas écrire. Qui ne se laissera pas écrire, il le sait. Baptisons cette chose *infantia*, ce qui ne parle pas, ne se parle pas.³⁷ » Pour le philosophe, il s'agit donc de cerner, par le biais du travail littéraire, une enfance qui ne serait pas un âge de la vie et qui hanterait le discours littéraire adulte, tout en lui échappant.

Afin d'illustrer son propos, Lyotard s'emploie à disséquer quelques mouvements à l'œuvre dans le *Ulysses* de Joyce, mettant en valeur, entre autres tensions, comment le ferment implanté dans nos cultures occidentales par la tragédie grecque doit être perverti pour servir de moteur à la création. Il souligne ainsi que la différence sexuelle s'inscrit, à l'intérieur du roman, en creux du développement narratologique mais

³⁶ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, page liminaire.

³⁷ *Ibidem*.

davantage encore dans la langue elle-même, et montre comment Joyce réussit à transmuier un tel « problème » (ici employé dans le sens anglais de *mater*) en objet de discours. S'avère que l'un des buts premiers de la littérature serait, selon Lyotard toujours, « d'angoisser la langue », c'est-à-dire de témoigner *vraiment* des tensions sous-jacentes au texte et à son dynamisme.

Souvent, l'auteur répugnera à introduire dans ses premiers textes le malaise, les heurts, voire la violence et l'horreur qu'il porte, à des degrés divers, en lui, comme si l'inscription de ces sentiments dans le texte en confirmait l'existence intime, inéluctable ; le passage d'un fardeau intérieur à l'objet extérieur que constitue l'écrit dévoile non seulement l'un des visages desquels émergera l'œuvre, mais aussi les liens qu'entretient ce faciès avec des racines plus profondes, ancrée dans l'esprit même, qui n'a d'autre choix, et à plus forte raison dans les premiers écrits, que d'exposer sa défaite. « On ne peut pas ne pas se livrer à la langue quand on écrit, avance Lyotard, mais on ne peut pas non plus s'y livrer. La défaite, qui consiste dans la confiance qu'on lui fait, doit être sans cesse défaite à son tour, la confiance doit être suspendue.³⁸ »

Cette acceptation, ce délai de confiance auprès de laquelle s'endette le jeune poète, serait donc une condition douloureuse mais incontournable à l'appivoisement progressif de la langue, et à

³⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

l'invention de son propre rapport à cette dernière. Sans risque, pas de gain possible, et le risque de la perte apparaît certainement comme exorbitant à celui pour qui tout commence encore, et qui ne possède, à toute fin pratique, rien, ou bien peu de choses. Mais seule une perte peut enclencher le travail nécessaire du deuil, ce travail qui précisément donnera lieu aux premières projections véritables et fécondes, le sujet en formation ne pouvant s'inscrire dans sa propre aura créatrice qu'après avoir confronté, et en cela mis à mal, le spectre de la paternité.

Si *Ulysses* constitue un exemple privilégié au chapitre de l'engendrement, c'est aussi, comme le montre Lyotard, parce que Joyce y aborde de manière à peine métaphorique la problématique de la filiation, et les complexes enchevêtrements dont découle celle-ci. Rappelant les détours employés par Joyce pour mettre au jour la thèse de la paternité ou de la filiation véritable³⁹, il note que « le père ne revient au fils qu'en absence, par sa voix, qui rappelle la dette. Tu dois me venger, me rétablir, c'est-à-dire m'engendrer de nouveau.⁴⁰ »

« Tout d'abord, écrit encore Lyotard, la filiation obéit au principe général qu'elle est réversible. Le père est aussi le fils de son fils comme le fils père de son père. Ils s'engendrent l'un l'autre. On pourrait dire

³⁹ « La thèse de la paternité ou de la filiation véritable s'expose dans cette même bibliothèque, par la bouche de Stephen, à propos du cas Shakespeare identifié à Hamlet. Elseneur est une Ithaque manquée. Le prétendant a conquis Pénélope, Ulysse (le roi) a été assassiné. Pénélope a été infidèle comme une Hélène. ». *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰ *Ibidem.*

qu'il sont le même s'auto-engendrant.⁴¹ » C'est dans cet engendrement du père par l'enfant qu'il me semble possible d'envisager, dans une certaine mesure du moins, la libération positive d'une certaine charge de violence, métaphorisée ou non, qui viendra s'inscrire, si le jeune auteur arrive à se délester de la part de honte que peut charrier un tel geste, dans les textes fondateurs.

Ce n'est qu'en prenant conscience de son propre empire sur sa destinée mais bien plus encore, des conditions de cette émancipation et des possibilités créatrices que cette dernière pourra initier que le poète s'accapare une autorité qui viendra, à son tour, nourrir l'œuvre en substance. Sans nécessairement « tuer le père », le fils arrivera à se saisir de sa propre fertilité en comprenant ce qui en tout homme, et donc, également, en son père, ne pouvait pas donner de fruit, était incapable d'engendrement. C'est à ce moment seulement qu'une évidence se dévoilera au jeune poète : si son père n'a pu lui transmettre la totalité de son pouvoir, c'est probablement parce lui même en éprouvait la déficience.

Mais si la réflexion de Lyotard sur le pouvoir d'engendrement des fils s'avère éclairante, l'essayiste omet de parler du destin des filles. Aussi a-t-on du mal à imaginer que les règles qui déterminent les relations père-fille soient absolument symétriques à celles qui président à la redistribution des rôles masculins. La jeune femme qui décide

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

d'écrire doit également négocier le passage et conquérir sa propre autorité, se donnant, au cœur de l'*infantia*, une constitution, un corps, une forme en somme qui ne dépendra plus de celles que le père avait élaborées pour elle.

Cette transition ne saurait être vécue, il me semble, que sur un mode bien particulier, un mode *propre*, dans les deux sens que ce mot revêt, la jeune femme ayant presque systématiquement tendance à répondre, sous le règne de l'intuition et du non-dit, par une voie empreinte de retenue et de politesse, aux pulsions de réversibilité qui agissent en elle.

C'est à ce processus que s'intéresse cette thèse, et je tenterai d'y montrer comment s'incarne chez Hébert, Miron, Gauvrau, Giguère et Lefrançois cette enfance de l'écriture, et comment évolue ce qui ne se laisse pas écrire, dans leurs écrits, et qui appelle peut-être, pour reprendre une formule de Lyotard, un lecteur qui ne sait plus ou pas encore lire.

L'infantia serait donc un terrain commun aux hommes et aux femmes, en ceci qu'il leur devient, en des termes différents, accessible mais aussi, éventuellement, familier : une réalité sur laquelle déposer les premières pierres d'un édifice fragile. Car cette enfance bien particulière, celle-là qui n'est pas un âge de la vie et ne passe pas, elle hante le discours, le rappelle Lyotard, et j'ajouterai : *tous* les discours.

Car chez la femme comme chez l'homme, « [le discours] ne cesse pas de mettre [l'infantia] à l'écart, il est sa séparation. Mais il s'obstine, par-là même, à la constituer, comme perdue. À son insu, il l'abrite donc. Elle est son reste. Si l'enfance demeure chez elle, ce n'est pas quoique mais parce qu'elle loge chez l'adulte.⁴² »

⁴² *Ibid.*, page liminaire

1.2. L'advenir et les premières incarnations

1.2.1. Le crédit poétique : lambeaux de la croyance ?

Conceptualisant cette étape pré-créatrice qu'il nomme, pour sa part, *le temps du crédit*, Jean Michel Rey reconnaît « Chez tous, à l'évidence, la conscience très aiguë de l'extrême difficulté qu'il y a à frayer un chemin pour mener à bien un travail qui va bien au-delà des formes de critique connues, et qui s'engage dans les voies de la plus extrême étrangeté.⁴³ »

Selon Rey, toute œuvre en gestation serait soumise, un temps du moins, à l'emprise du fiduciaire, et donc à la difficulté pour cette dernière de faire fi des modèles et des influences, des critiques et des considérations d'autrui pour s'envisager autrement comme spectre de l'œuvre à venir.

Dans la perspective de l'œuvre entravée, écrit encore Rey, on ne saurait jamais en avoir fini avec toutes les manœuvres et toutes les ruses dont la négation est capable. On ne saurait jamais dépasser la force extrême dont, en quelque manière, le rien sait continuellement faire montre dans le cadre de l'œuvre, dans la perspective d'une œuvre qu'on dirait (avec tout le paradoxe d'une telle expression) être infiniment en attente de soi. En attente de ce qui n'a pas commencé, de ce qui n'est pas encore né : d'un éventuel advenir entravé d'emblée par les formes diverses de la négation⁴⁴.

Enveloppe protectrice, donc, à l'intérieur de laquelle l'être non encore formé trouve le loisir et l'espace pour faire, sous le mode de

⁴³ Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

l'essai-erreur, l'expérience de sa propre voix. Si, comme l'avance Giorgio Agamben,

toute œuvre écrite peut être considérée comme le prologue (ou, plutôt, le moule à cire perdue) d'une œuvre jamais rédigée et destinée à ne jamais l'être, parce que les œuvres ultérieures, elles-mêmes préludes ou moulages d'autres œuvres absentes, ne représentent que des esquisses ou des masques mortuaires⁴⁵,

la larve constituerait donc l'un des états précurseurs aux diverses formes d'œuvres que pourrait ultérieurement mettre au monde le poète, mais encore tous les spectres qui tentent de mettre au monde un poète qui s'accomplira, lui, en dépit de l'atmosphère funeste dans laquelle il pourra s'être formé. « Un hors d'œuvre, dirait Derrida, une sorte d'exergue, le prière d'insérer, nous rappelle ainsi que l'histoire de ce qui se passe en réalité dans le livre se passe dans l'avant-œuvre.⁴⁶ »

« Et donc faites-moi crédit. Admettez, je vous prie, la réalité de ces phénomènes, admettez leur furtivité, leur répétition éternelle, admettez que cette lettre je l'eusse écrite avant aujourd'hui si je n'avais été dans cet état. » Quand Artaud écrit ces phrases, en 1923, il s'adresse à Jacques Rivière, éditeur de la *Nouvelle Revue Française*. Fasciné par son interlocuteur, Rivière avait d'abord refusé de publier les poèmes de ce dernier.

⁴⁵ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1978], p. 7.

⁴⁶ Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003, p. 20.

La riche correspondance qui succédera à l'envoi, puis au rejet des ferments d'*Ombilic des limbes*, ne manquera pas de lui révéler le génie d'Artaud, à qui il finira par proposer une entente : la publication de ses premiers poèmes, à la condition qu'ils soient accompagnés des lettres que les deux hommes se sont échangées durant des mois. Artaud accepte et scelle ainsi une laborieuse entreprise : *sa* demande de crédit.

C'est à cette étrange transaction que Jean-Michel Rey s'est intéressé, élaborant ainsi un concept qui éclairera en substance toute étude portant sur le temps des premiers écrits. Fasciné par le nombre d'œuvres notoires qui se construisent dans l'association qu'elles cherchent à instituer par la confiance sans cesse requise de leurs lecteurs, Rey s'intéresse donc au statut fiduciaire du discours, « l'œuvre en quête d'une communauté appari[ssant] comme ce qui doit s'arracher, non sans violence, aux contraintes de ce crédit et à l'assujettissement qu'il représente. »

Aussi faut-il remonter au XVIII^e siècle pour voir apparaître, dans les lexiques philosophique et littéraire, un terme jusqu'alors réservé au domaine économique. En effet, on retrouverait déjà chez Dumas, Bentham, Coleridge, Jean Paul, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy et Nietzsche des emplois plus ou moins métaphoriques du terme dont Rey tente d'identifier l'influence dans le domaine littéraire.

À un moment donné, dans cette époque que j'appelle « le temps du crédit », certains auteurs prennent la mesure d'une

chose en partie inédite qui déroute et qui déconcerte de façon durable : les œuvres et le langage (dans certains de ses usages réputés majeurs et des plus courants) semblent avoir, à des titres différents, foncièrement besoin d'un certain type de « crédit », ne peuvent apparemment pas survivre ou subsister si un appoint de cet ordre ne leur est pas continuellement accordé, si une convention de cette nature n'est pas en quelque manière renouvelée à leur endroit⁴⁷.

Si cette idée influençait déjà l'élaboration de certaines œuvres aux 18^e et 19^e siècles, elle serait devenue omniprésente au vingtième siècle, selon Rey. Bien qu'il n'assaille pas tous les auteurs modernes avec la même intensité, ce besoin de crédit se serait fait plus criant après la Première Guerre Mondiale, à mesure que s'embrouille le statut de l'auteur qui ne sait plus exactement à qui ni à quoi il répond en tentant de faire œuvre. Ce flou créateur, que Maurice Blanchot nomme *l'obscure exigence*, deviendrait à la fois moteur et angoisse terrifiante.

Aussi Blanchot remet-il en question les théories positivistes en présentant l'écriture – particulièrement l'écriture poétique – comme cette douleur perpétuelle qui se ravit elle-même et devient incarnation de l'ombre. Pour lui comme pour Rey, Artaud est loin d'être un marginal : il serait plutôt l'emblème d'une certaine généalogie d'auteurs qui vivent l'expérience littéraire comme une plongée abrupte dans l'impouvoir et dans la perte.

Perte centrale de la pensée, dira Artaud, impossibilité de penser

⁴⁷Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 12.

qu'est la pensée répondra Blanchot, lui-même grand héritier de Mallarmé. Dans cette rencontre des commencements avec l'ombre de l'œuvre, là où l'auteur entre en lutte avec ce qui n'est pas encore formé et qui n'est donc pas à même de promettre quoi que ce soit, une confrontation s'instaurerait, ontologique et cruelle.

C'est se trouver confronté à l'extrême puissance du négatif qui, en l'occurrence, accompagne obligatoirement ce qui n'est pas donné, formé, ce qui n'est pas tout à fait créé, poursuit Rey [...] Dans les commencements se font jour des formes particulièrement retorses de négation ; des formes d'autant plus retorses qu'elles relèvent manifestement de ce processus impossible et nécessaire, absurde en bonne partie, qu'on nomme depuis quelques siècles le crédit.

Le crédit dont parle l'essayiste s'élaborerait donc dans des termes beaucoup plus singuliers que le crédit conventionnel des transactions financières. Opération relevant d'un échange certes plus abstrait que le prêt bancaire, le crédit littéraire se détache de toute institution ou de toute prévision et se trouve donc à l'envers de toute forme reconnue.

En demandant à une instance plus ou moins déterminée (est-ce l'éditeur, le critique ou le lecteur qui est interpellé? La figure du destinataire demeure, dans certains cas du moins, imprécise...) de croire en ce qu'il créera sans doute - si les circonstances le lui permettent -, le poète tente de retrouver une filiation perdue ou depuis toujours absente

et se projette dans un univers plus qu'instable, donnant comme seul gage de remboursement ou de fidélité la promesse de l'œuvre à faire, qui n'offre en garantie que sa volonté.

Quelqu'un qui n'existe pas encore en tant qu'auteur – ou plus précisément qui n'a aucun titre, qui n'est aucunement reconnu comme tel – doit réclamer, d'une manière ou d'une autre, qu'on prête quelque attention aux conditions particulières dans lesquelles les premiers pas se produisent, qu'on prenne surtout en considération l'embarras dont témoigne le mouvement vers l'œuvre, qu'on mesure une bonne fois la singularité des commencements, qu'on évalue la complication extrême d'un propos initial et les éventuelles contradictions qui s'y nouent.

Il apparaît clairement que si la théorie de Rey s'applique au processus créateur et entend alimenter les études littéraires, elle relève tout de même d'une réflexion philosophique qui plonge ses racines dans les avancées psychanalytiques contemporaines. Tentant de cerner les mécanismes opératoires d'une œuvre qui serait avant tout fragmentée pour une communauté de fait introuvable, Rey la conceptualise ainsi : « Work in progress en vue d'un nous au plus haut point problématique ».

Or, ce *nous* précaire, aléatoire, voué à naître ou à disparaître d'un rien pose la question du destinataire en relevant sa profonde instabilité, l'étude se fondant sur le travail du *pré*, ce moment même où l'existence

de l'auteur est encore floue, incertaine.

Ainsi, ce sont aussi bien les théories de la réception (École de Constance, Ruten, Coge) que la sociocritique qui se voient simultanément enrichis et remis en question ; car en posant la question du crédit, Rey crée une brèche dans le processus de l'analyse textuelle, qui fonctionne habituellement de manière performative en se basant sur la portion achevée de la démarche – le texte dans sa dimension à la fois matériel et heuristique – et s'intéresse rarement aux apories, aux poussières et aux ratages du texte, en plus d'ignorer ce qui le précède en le menaçant.

Si, comme le proposent Marc Angenot et Régine Robin, « la sociocritique se démarque, en maintenant la tension ou la problématique de l'esthétique et du social, [...] des approches purement formelles (ou herméneutiques, déconstructionnistes, etc.) du texte littéraire et des approches purement contextuelles, institutionnelles, déterministes⁴⁸ », c'est dans ce champ de la recherche que la notion du crédit littéraire a peut-être une chance de trouver son expression la plus significative.

En effet, la tension dont parlent les deux chercheurs s'applique parfaitement au concept développé par Rey, qui jette un éclairage

⁴⁸ Régine Robin et Marc Angenot, *La sociologie de la littérature - un historique*, Montréal, CIADEST, coll. « Cahiers de recherche » / Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes, vol. 4, 1993.

nouveau sur le geste d'écrire dans la société, tout en tentant de désacraliser la figure du poète puissant parce que détenteur du langage – une idée que les théoriciens de la littérature ne sauraient désormais recevoir sans l'interroger.

Ne s'agit-il pas ici aussi, dans le même mouvement, d'écrire pour mettre en question dans la langue même le crédit qu'on accorde d'ordinaire à cette même langue ? L'écriture n'est-elle pas (avant toute autre chose) une opération singulière de cette nature ? Une opération qui consisterait tout autant à faire qu'à défaire, tout autant à façonner qu'à examiner les présupposés de ce qui est mis en œuvre.

L'on entrevoit dès lors les enjeux que soulève une telle réflexion dans les domaines de la poétique et de l'histoire littéraire. Or, à l'instar de Rey et de ses travaux, il m'apparaît essentiel de prendre en compte la période antérieure à la réalisation de l'œuvre elle-même afin d'évaluer l'influence que peut avoir ce sentiment de perte abyssale et l'idée d'une caution essentielle sur l'évolution d'un corpus poétique.

Aussi, tout historien de la littérature se doit, selon moi, d'ouvrir les yeux sur ce qui est de l'ordre de la précarité, du désordre et de l'avortement dans le processus créateur. Si l'histoire littéraire présente souvent les œuvres comme autant de cellules formatées pour entrer dans un ensemble précis, qui prend tantôt l'aspect d'une dynastie tantôt celui d'un grand récit national, elle ne peut récuser les avancées de la

psychanalyse, qui encourage à envisager les œuvres autrement que selon un modèle purement téléologique.

De là, c'est toute la question des balises de l'œuvre que nous sommes amenés à revoir ; après Rey, il apparaît clairement qu'un chercheur prétendant livrer une étude exhaustive des commencements ne peut plus, à l'heure actuelle, laisser de côté certains documents qui étaient jusqu'à récemment, à l'instar de Genette, considéré comme partie prenante du paratexte.

En effet, j'avance ici que les brouillons de jeunesse, les journaux intimes, la correspondance et les carnets des jeunes auteurs constituent des pièces clés du travail littéraire, et qu'elles peuvent orienter notre compréhension de l'œuvre et de ses débuts, au même titre que les premiers recueils publiés. Aussi entends-je utiliser, tout au long de cette thèse, ce matériel qui, sans avoir le même statut que les publications, mérite selon moi qu'on l'intègre à part entière au corpus⁴⁹.

1.2.2. *Enfance et histoire* : les masques à cire perdue de Giorgio Agamben.

⁴⁹ Il m'apparaît important de préciser que l'analyse des divers documents (lettres d'Hébert, notes et brouillons de Miron, brouillons de Giguère) à laquelle je procéderai ne répond pas nécessairement de la démarche entreprise par les chercheurs en génétique textuelle, mais plutôt d'une recherche purement heuristique, ce qui m'intéresse étant d'extraire des textes étudiés une réflexion d'ordre poétique plutôt que d'y cerner, en relevant des détails techniques, les multiples étapes de leur élaboration physique.

Définissant pour sa part le concept d'enfance comme un *experimentum linguae*, Agamben ne manque pas de préciser que l'une des tâches les plus urgentes pour la pensée contemporaine est certainement de redéfinir le concept de transcendantal en fonction de son rapport au langage.

Il suffit de suivre attentivement le mouvement de la pensée kantienne pour s'en apercevoir : l'expérience de la raison pure est nécessairement un *experimentum linguae*, que seule fonde la possibilité de nommer les objets transcendants au moyen de ce que Kant appelle des « concepts sans objet » (tels les noumènes), et que la linguistique contemporaine appellerait des termes sans référents (mais qui conservent, une fois écrits, une *Bedeutung* transcendantale). L'enfance, avance encore Agamben, est un *experimentum linguae* de ce genre : en l'éprouvant, on ne cherche pas hors langage les limites du langage, en direction de son référent, on les cherche, dans une expérience du langage comme tel, dans sa pure auto-référence⁵⁰.

Acteur privilégié du processus auto-référentiel du langage, le poète qui tente de naître et de se déployer au-delà des limbes pressent qu'il ne pourra faire fi d'une certaine violence, confrontation avec soi et avec autrui, nommée cruauté par Artaud et dont Évelyne Grossman décrit en ces termes les rhizomes :

Artaud fait œuvre de défiguration, formule à entendre dans tous ses paradoxes et d'abord comme mise en acte d'une œuvre se soutenant de l'infini procès de sa destruction. Et pas plus que la Cruauté n'est un banal déchirement sanglant, la défiguration n'est pur et simple anéantissement de la figure. Elle s'inscrit dans le mouvement incessant d'une négation qui

⁵⁰ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 10-11.

à la fois dissout la forme et l'ouvre, la déplace, la met en suspens, l'anime... en un mot, la fait vivre⁵¹.

Puis, Grossman ajoute cette réflexion que nous pourrions sans doute appliquer, à des degrés divers, aux cinq poètes constituant notre corpus : « Je connais peu d'auteurs qui ont été comme Artaud tenaillés dès le début par la sensation aiguë d'une mort en eux omniprésente et qu'il s'agissait, coûte que coûte, de faire vivre.⁵² »

Agamben, qui est parti d'une réflexion sur l'enfance pour s'interroger sur la voix humaine (ou sur son absence)⁵³, en arrive à cette conclusion partielle :

Si l'on classe toute pensée en fonction de sa manière d'articuler le problème des limites du langage, disons que le concept d'enfance peut orienter la réflexion sur ces limites dans une direction qui ne soit plus celle, triviale, de l'ineffable. L'ineffable, le non-dit, sont en effet des catégories qui relèvent du seul langage humain : loin de marquer une limite du langage, ils expriment son invincible pouvoir de présupposition, l'indicible étant précisément ce que le langage doit présupposer pour signifier. Au contraire, le concept d'enfance est accessible seulement à une pensée qui a fait œuvre de " purification ", pour reprendre l'expression de Benjamin dans une lettre à Buber, " en éliminant l'indicible dans le langage ". La singularité que le langage doit signifier n'est pas quelque chose d'ineffable, mais de superlativement dicible : elle est la " chose " du langage⁵⁴.

⁵¹ Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 18.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Agamben, *ibid.*, p. 9.

⁵⁴ *Ibidem*.

Même dans ses mouvements de recul, dans ses hésitations et dans ses fantasmes d'empêchement, la poésie s'élabore et prend forme, mettant lentement au point les plans d'une structure sémantique unique, que l'auteur bâtera en employant les connaissances et l'intuition développées depuis ses premières rencontres avec le langage. Ainsi chaque brouillon de poème, chaque note, chaque page de journal peut-elle nous informer, en plus de participer déjà à l'édification d'une œuvre naissante, sur les conditions de réalisation de ce *dicible* que s'apprête à construire le jeune poète, et sur les *choses* du langage qu'en elle, elle appréhendera bientôt.

1.2.3. L'héritage complexe de Modernité⁵⁵.

Mais cette conception de l'œuvre à faire, dans quelle mesure est-elle intemporelle ? N'appartient-elle pas plutôt à une époque bien précise, qui serait, jusqu'à un certain point, la nôtre ? Se pourrait-il que cette vision dynamique du travail littéraire, qu'on expose non plus seulement, dans son essence, comme un produit du génie créateur, mais comme processus, agent de changement, moteur en action dans l'être qui modifiera ce dernier comme le monde dans lequel il prend place, appartienne en propre à l'esthétique moderne ?

⁵⁵ J'emploie ainsi le terme à l'instar de Claude Leroy, qui personnifie, dans « Baudelaire musagète ou la naissance de Modernité » (*Révolutions du moderne*, Paris-Méditerranée, mars 2004, p. 48-58), le courant littéraire, lui conférant un statut presque humain.

Car si la poésie revendique ce pouvoir cinétique depuis fort longtemps déjà (pensons à *L'Iliade*, par exemple, ou chaque victoire des hommes n'atteint sa pleine densité que dans le triomphe de la langue), l'idée de transcendance qui s'y subordonne aujourd'hui constitue l'une des revendications qui semble être à l'origine de l'idée même de modernité, et plus encore, de sa nécessaire actualisation.

Si, comme le croyait Valéry, « Les romantiques avaient négligé tout, ou presque tout ce qui demande à la pensée une attention et une suite un peu pénibles, [qu'ils ne] recherchaient [que] les effets de choc, d'entraînement et de contraste et [qu'ils] répugnaient à la réflexion abstraite et au raisonnement [...]»⁵⁶ » et si Baudelaire avait raison de croire que le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir, toute la littérature européenne du XIX^e siècle pourrait bien n'avoir servi qu'à mettre au monde Rimbaud, qui bien avant Breton, ne l'oublions pas, intercèda en faveur de la défiguration créatrice : « il s'agit de faire l'âme monstrueuse » lance-t-il à Paul Domeny dans sa *Lettre au Voyant*, ensemencant la poésie de la *Volonté de puissance* que Nietzsche avait autrefois accordée aux idées.

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*, écrit encore Rimbaud. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il

⁵⁶ Paul Valéry, *Variétés., Études littéraires, Œuvres complètes, t.1*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 604.

épaise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu ! - Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé⁵⁷ !

Interrogeant la poésie moderne et des poètes qui en sont l'emblème, Hugo Friedrich avance que :

Ces poètes permettent à leurs lecteurs de faire une expérience qui, avant même qu'ils en prennent une claire conscience, les mène tout près de ce qui est l'une des caractéristiques essentielles de cette poésie : son obscurité fascine le lecteur autant qu'elle le déconcerte. Sa magie verbale et son mystère exercent leur fascination bien que l'entendement ne puisse pas encore s'y orienter⁵⁸.

Puis, il cite T.S. Elliot qui, dans l'un de ses essais, avance que « La poésie peut être transmise avant même d'être comprise. » Réflexion qu'alimente Friedrich en la prolongeant :

Nous pouvons parler de dissonance face à cette conjonction de la fascination et de l'hermétisme : elle provoque une tension qui provoque dans l'esprit du lecteur l'inquiétude plutôt que la quiétude. Cette tension et cette dissonance comptent sans doute parmi les buts essentiels que se fixe

⁵⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1983 [1871], p. 251.

⁵⁸ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Livre de poche, coll. « Références », 1999 [1956].

toute poésie moderne.⁵⁹

C'est certes de cette tension que témoigne Octavio Paz lorsqu'il évoque la modernité comme mère d'une tradition, mais tradition de la rupture. Aussi questionne-t-il le caractère paradoxal d'une tradition qui se donnerait comme leitmotiv de briser son lien avec l'histoire et de mettre en joue l'idée même de continuité.

Pour Paz, la modernité ne se caractérise donc pas que par sa nouveauté mais aussi par son hétérogénéité et c'est le brassage d'influences diverses qui – tout en alimentant le besoin de surprise qui nourrit l'art (les arts primitifs, africain et oriental deviennent, par exemple, des sources d'inspiration, car ils renvoient l'artiste aux aspects inédits de l'être humain) – insufflerait également à la poésie une passion critique qui constitue, selon lui, l'un des traits distinctifs – à la fois ferment et repère – de la modernité.

Dominée par sa propre négation et par ses origines *criminelles* pour reprendre le mot de Rimbaud, l'œuvre moderne serait en tout premier lieu déterminée par ce principe d'autodestruction créatrice. La modernité est un processus, mais un étrange processus qu'il définit comme un tissu d'irrégularités, la variation et l'exception devenant en fait la règle dans un jeu qui, en dépit des apparences, n'aura peut-être

⁵⁹ *Ibidem.*

jamais été – et cela, nous le devinons par les thèmes qu’aborde fréquemment cette poésie⁶⁰ – aussi sérieux.

Affranchie, à l’image de l’histoire, des impératifs de continuité qui la guidaient (vocation historique, patrimoniale, culturelle, philosophique), la poésie peut dès lors prendre des libertés immenses et faire table rase comme bon lui semble, se critiquer à l’infini. Écrire deviendrait donc, à l’aube du XX^e siècle, un acte d’affranchissement mais aussi un pacte à l’endroit d’une certaine servitude : affranchissement par rapport aux règles qui contrôlaient l’écriture (rigidité de la versification, langage savant réservé aux élites, thématiques canoniques incontournables), mais, en contrepartie, risque, pour le sujet qui se fait cadeau de cette forme d’émancipation, de se retrouver devant un tel rejet des conventions, devant un tel vide, de ne jamais se remettre tout à fait de sa rencontre avec le Néant – événement mémorable et source d’angoisses existentielles jusqu’alors réservées aux philosophes et dont Mallarmé a certainement épuisé la totalité des ressources. En devenant critique de tout, la littérature devient inévitablement critique d’elle-même et doit se confronter à de nouveaux impératifs, tant formels qu’ontologiques.

Héritier d’un déterminisme qui n’avait jamais été vécu, autant qu’après Auschwitz, sous le mode du sauve-qui-peut et du dérisoire, le

⁶⁰ Nous pensons, ici, entre autres, aux nombreux ouvrages de poésie par lesquels des auteurs ont répondu, à leur manière, aux diverses tragédies politiques qu’a vu naître le vingtième siècle.

poète n'a d'autre choix vraiment que de se de ressasser les deux même questions :

Pourquoi j'écris?

Pourquoi écrire?

Puis, éprouvant jusqu'à l'extrême limite sa capacité à renouveler le langage et le monde à travers lui, il oscillera longtemps entre le désir de naître ou de se désister, inquiétant avec lui un lecteur devenu, depuis la mise à mort définitive d'Orphée, un interlocuteur privilégié dans le doute.

C'est dans cette ruche que viendront au monde les poètes du corpus et c'est en elle, dans ce bourdonnant écosystème, qu'ils tenteront de mettre au monde, envers et contre toutes les pressions contradictoires qui font, pour un temps du moins, leur miel, une œuvre qui ne peut encore donner comme preuve de son existence que les signes avant-coureurs d'un avenir certes entravé, mais non moins fécond.

Chapitre 2

Naissance et empêchements ou l'accession entravée à la parole

La poésie n'est jamais fixée chez moi. Elle est essentiellement mouvement intérieur. Le poème n'est qu'un repos apparent. Déjà je suis ailleurs, plus loin. Je bondis dès que j'appuie mon poids quelque part. Tout est de ne pas céder, de me débattre pour garder le sens.

Gaston Miron, notes⁶¹.

Dans un chapitre consacré au mythe de la dégradation, Pierre Brunel rappelle les indispositions intérieures qui faisaient incessamment hésiter Kafka quant à la possibilité de publication de ses diverses œuvres. Rare cas où les choses se firent, parmi tant d'ébauches et de projets abandonnés, plus aisément, fut celui de *La Métamorphose*. Pourtant, à peine le livre est-il paru (échappant, de ce fait, à son auteur) que Kafka en regrette l'existence, développant à son endroit une grande répugnance, qualifiant son propre travail de « mauvais », d'« imparfait presque jusqu'au fond ».

Le destin de Kafka était sans doute d'être contrarié, nous fait remarquer Brunel. Mais les éléments extérieurs ne sont pas seuls en cause. Il faut tenir compte surtout des mille et une contradictions d'une vie intérieure essentiellement divisée. Le principal facteur de division étant cette conscience de soi dont Kafka a tant attendu et dont toute son œuvre nous dit la tyrannie mortelle : par la réduction de l'être qu'elle requiert, par la manière dont elle s'installe, toute-puissante, dans l'œuvre au point de se confondre avec elle ; par le regard

⁶¹ Ces notes, non datées, ont été consignées par Miron dans ses carnets, exhumés par Pierre Nepveu, qui les date « vers 1954-1955 ». Ce dernier publiera un choix de ces notes dans la revue *Contre-Jour*, en 2005, sous le titre « Poussière de poèmes ». C'est cette source que nous citerons pour convoquer les notes de Miron.

critique qu'elle projette ensuite sur l'œuvre pour la détruire et pour la nier⁶².

Ce phénomène, Gaston Miron nous y a habitué au Québec, reprenant sans relâche, presque compulsivement, l'écriture de ses poèmes, puis refusant la plupart du temps de les publier en revue ou en recueil, ne cédant qu'à l'insistance de proches et de critiques qui le convainquirent rarement, au terme d'interminables entretiens, de laisser aller quelques bribes de sa production.

Chez Miron comme chez Kafka, la même dichotomie s'installe, venant colorer toute tentative de création et, à plus forte raison, le désir sans cesse contrarié de partager le fruit de son travail avec autrui. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces poètes n'agissent pas ainsi par misanthropie ou par défection sociale ; le mal qui les assaille est plus profond, purement intérieur. Et s'ils défendent parfois leur posture d'absentéistes en invoquant les circonstances ou le contexte de l'écriture, les conditions du mutisme leur sont, ils le pressentent bien, essentiellement personnelles.

Bien qu'on puisse croire que cette peur de sortir au grand jour est de l'ordre de la réaction, il n'en est rien : ce qui empêche le poète d'écrire, ou plutôt, ce qui le fait constamment revenir et juger de la

⁶² Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2004, p. 136-137.

qualité de ce qu'il a écrit, est un geste qui répond, tout en l'exaspérant, à l'impératif créateur même.

Comme le fantasme d'avortement fait partie prenante du processus d'engendrement (la femme prenant la décision cruciale d'éliminer le fœtus ayant d'abord, dans un mouvement antérieur qui participe de la même chorégraphie, conçu cet être sur lequel elle détient un pouvoir bien réel), l'œuvre naît et grandit en ces poètes mais son existence se trouve constamment mise en suspens, ne prenant forme de vie que dans sa virtuelle inexistence.

Pour arriver à *dire*, le poète devra s'envisager comme un mercenaire dédié à une cause qui, encore intangible, le dépasse tout en le déterminant. Écrire, écrire et écrire encore, au risque de tout brûler et de (re)faire table rase pour retourner au chaos originel dont nous sommes tous issus, et donner ainsi raison au silence. Écrire comme on abat des obstacles, des hommes, des présences ennemies, le mal intérieur qui ronge le poète constituant à la fois l'antagoniste à combattre et l'allié le plus sûr, source et grand stimulateur de dépassement.

J'ai tellement souffert, écrit encore Miron dans ses notes personnelles. Je crois avoir franchi une limite. Dans l'âge de l'homme. Maintenant rien ne peut plus m'altérer en quoi que ce soit. Mon secret est or qui ne s'altère point, en dehors de toute portée de temps et de lieu. Mystère. Trésor agissant.

Propriété de corps glorieux. Maintenant je fais du cristal
comme l'abeille du miel⁶³.

Il est intéressant que Miron s'assimile à la figure de l'abeille, cette dernière constituant une force indépendante, travaillant seule à la récolte du miel, mais ne pouvant survivre en dehors de la communauté, sans le regard et la collaboration d'autrui. Voilà bien le complexe enchevêtrement identitaire duquel Miron passera sa vie à tenter de se déprendre, et dont les premiers textes témoignent, dans une honnêteté déconcertante, en rendant accessible l'extrême déficience qui préside à son entrée en poésie beaucoup plus qu'à l'édification de quelque mythe que ce soit.

⁶³ Gaston Miron, *op. cit.*, p. 19.

2.1. Les promesses de l'œuvre mironienne : un avenir à désentraver

*Naissance erratique, narrative douleur,
par le tout d'une logique de l'écart fou
qui me fait un sort dans l'avenir dépaycé
de sorte qu'il n'est pas de répit de moi
homme du modernaire, à rebours de disparaître,
dans une histoire en laisse de son retard.*

Gaston MIRON

Dans un essai intitulé *Les promesses de l'œuvre*, Jean-Michel Rey propose une réflexion sur les premiers mouvements générateurs d'une œuvre. S'il s'intéresse plus particulièrement aux « cas » Artaud, Nietzsche et Weil, c'est qu'ils ont tous en commun d'avoir connu des débuts littéraires difficiles.

Écrire, pour eux, ne trouva pas son origine dans un simple élan pulsionnel et fiévreux, mais aurait plutôt commencé « sous le signe d'un véritable désastre : d'une sorte de conflit irréductible et violent dans lequel [ils se découvrirent] assujetti[s].⁶⁴ » Contrairement à ces jeunes poètes qui, à l'instar de Rimbaud, ressentent dès l'envol des premiers

⁶⁴Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 49.

vers une inspiration vive, voire foudroyante, certains auteurs entrevoient plutôt l'œuvre à faire comme une promesse conflictuelle, la fantasmant, certes, mais dans un avenir entravé.

Ce fut, on le sait, le cas de Gaston Miron ; en même temps qu'il rêvait de poésie et de libre expression, il se questionna constamment sur la possibilité d'un échec du projet poétique auquel il s'astreignit sans jamais y consentir totalement. Plusieurs poèmes de sa première phase créatrice (1949-1965) révèlent en effet les doutes et les interrogations qui tiraillèrent le poète à l'aube de sa carrière littéraire, et le mal profond qui l'empêcha de s'envisager sereinement comme créateur à part entière.

Ainsi, chez l'auteur de *L'homme rapaillé*, l'œuvre poétique se serait d'abord élaborée sur le terrain de l'angoisse et d'un pressentiment du désastre, corroboré par ce qu'Artaud appela perte de la pensée et dont Miron ne cessera d'exposer les stigmates, autant dans sa poésie publiée que dans ses lettres, ses notes et ses brouillons.

J'entends ici sillonner la piste des commencements mironiens afin d'y relever les traces d'une tension qui sous-tend tout le processus créateur du poète, le faisant incessamment osciller entre l'inscription et le sabotage d'une œuvre dont la gestation s'avèrera constamment problématique. Parcourir ce temps des commencements « où l'auteur tente de tracer les contours de ce qui le constitue et de ce à quoi il aspire. Un temps dans lequel apparaît déjà avec évidence la nécessité d'un

véritable franchissement dans l'ordre de la pensée qui va de pair avec le travail poétique.⁶⁵ »

Car dans la promesse il y a, toujours présents en filigrane, un possible entravement et la nécessité d'un certain dépassement (de soi et des circonstances) dans le but d'arriver à une étape ultérieure, que Miron entrevera longtemps comme inatteignable parce qu'intimement liée à un projet titanesque : la désaliénation et la décolonisation de tout un peuple.

2.1.1. « En étrange pays dans mon pays lui-même ».

Essentiellement, j'ai trop souffert dans ma tête.

Si Miron reprend ces vers d'Aragon pour les mettre en exergue de « La vie agonique », c'est qu'ils alimentèrent longtemps le questionnement du jeune poète arrivé de Sainte-Agathe-des-Monts pour s'installer à Montréal en 1947, à l'âge de 19 ans. En effet, Miron part de très loin. Littéralement (la Vallée de l'Archambault lui semble à des années

⁶⁵ *Ibid.*, p. 48.

lumières de la métropole), mais aussi psychologiquement et culturellement : confronté à son ignorance et à sa naïveté toutes provinciales, Miron pressent que son déracinement se fera sous le signe de la douleur et d'une certaine humiliation. C'est le premier contact, imprévu et violent, avec l'unilinguisme méprisant des anglophones, avec l'écrasement systématique des classes opprimées, en grande majorité francophones.

Quelques années plus tard, Miron écrira dans ses notes, se rappelant cette époque d'éveil laborieux : « Le Canuck ne peut pas comprendre, il n'a que sa souffrance. Son activité n'est que générosité, souvent peu efficace. Il ne sait pas s'y prendre.⁶⁶ »

S'il se fait rapidement quelques amis avec qui il partage des affinités sur le plan des convictions politiques et sociales, Miron ne publiera son premier recueil qu'en 1953. Dans *Deux sangs*, il signe des textes à cheval entre le mimétisme formel et lyrique et la mise à l'épreuve d'une parole plus personnelle, qui révèle le malaise et la pauvreté (intellectuelle, matérielle, émotive) dans laquelle baigne le jeune poète. Ainsi évoque-t-il l'indigence et le désespoir :

la jarre est dans l'eau morte
 les espoirs verrouillés
 les secrets sans escortes

⁶⁶ Pierre Nepveu, « Poussières de mots », *op. cit.*, n° 5, 2004, p. 21.

et les corps lézardés

petite vie ma vie

petite vie des minutes pareilles

à la queue leu leu

comme ça de suite

comme une caravane de chenilles de suite

comme des pieux de clôture de suite

petite vie ma vie

enclose en la grand'ville

parmi les pas sur les pavés

roulée dans le courant en rond

grise à éternuer

et le spectre de la mort :

ta vie refoule dans son amphore

et tu meurs

tu meurs à petites lampées sous tes semelles

demain couché brisé

je mourrai d'avoir été le même

je serai une ligne à même la terre

n'ayant plus d'ombre
 ô mort, pays impossible⁶⁷

Dépouillés en même temps que profondément tourmentés, ces poèmes évoquent une souffrance réelle, à peine métaphorisée par le poète. Il s'agit bien ici de rendre la « petite vie » dans une expression ataviquement québécoise. Comme s'il importait à Miron de faire passer un message, de crier sa détresse et son impuissance dans le langage le plus brut afin d'être compris de tous, instantanément.

Le poème « Le laid » appartenait à *Deux sangs* mais n'a pas été repris dans *L'homme rapaillé*. Prosaïque à l'extrême, il révèle, non sans une certaine maladresse, la détresse d'un homme souffrant malgré qu'il se situe à l'âge de toutes les promesses ; « Puis j'ai mal à vomir / et le cœur et le ventre / puis l'âme avec ses chantres / De l'ennui - j'veux mourir⁶⁸ ».

Plus frustes encore sont ces quelques vers d'un poème ancien réactivé par la publication de *Poèmes épars*, qui révèlent l'ampleur de l'inquiétude mironnienne face à l'intolérable indigence : « Moi je suis si mêlé de vouloirs que j'ai honte / Tant meurtri de refus tant dévoré de peurs » écrit-il dans « 19 ans », dont le titre porte simultanément l'immédiateté et l'historicité que recèle sa jeune démarche poétique.

⁶⁷ Gaston Miron, *HR*, p. 27.

⁶⁸ Gaston Miron, *Poèmes épars*, Montréal, l'Hexagone, 2003, p. 76.

Dans une conférence qu'il donnera en 1990 à l'Université de Montréal et qu'il intitule « Parcours et non-parcours », Miron retrace ses débuts en poésie, ne manquant pas de rappeler le lot de souffrances que ces années lui apportèrent. Reprenant quelques phrases extraites d'un entretien paru dans *Le Devoir* en 1959, il se cite et retourne ainsi sur ses propres pas. « J'écris, j'ai honte de montrer mes poèmes parce que je les trouve pauvres et miséreux, exactement comme un pauvre et un miséreux se retrouve atteint dans sa dignité d'être humain.⁶⁹ »

À la lumière de ces réminiscences, il nous est plus facile de comprendre mieux les motivations du poète qui, composant à la fin des années 1960 son *L'homme rapaillé*, décidait de laisser de côté plusieurs de ces poèmes, sorte de versant obscur et inavouable des « Influences ».

2.1.2. Des débuts aliénants, un poète aliéné.

Cette pauvreté linguistique et culturelle ainsi que le complexe engendré par cette dernière deviennent le moteur d'une dénégation et d'une diminution chez Miron, qui se sent opprimé jusque dans son for intérieur. Dans « Réduction », poème au titre évocateur, il écrit :

je n'ai plus que mes yeux de z-yeux

⁶⁹ Gaston Miron, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, Montréal, l'Hexagone, 2004, p. 160.

tout ailleurs dans mon corps est ténèbre
 mes yeux de z-yeux
 en tout et pour tout⁷⁰

La situation collective le fait souffrir intensément, son statut de colonisé devenant de plus en plus insoutenable à mesure qu'il lit et prend connaissance de l'histoire du Québec, qui lui apparaît comme une longue suite d'oppressions et de dépossession.

Or, seule la lucidité la plus brute paraît salvatrice au jeune poète dont les balbutiements se font entendre sur des tonalités exsangues, marqués de toutes parts par le manque. « Sillonnant les terres de personne », « [d]époétisé dans [s]a langue et [s]on appartenance », Miron devient paradoxalement obsédé, lui, descendant d'analphabète, par « le mot juste » et tente tant bien que mal de composer avec cette « misère physique et mentale » dans laquelle il craint de sombrer.

Après avoir compris que les ouvrages qu'il lit sur la décolonisation le concernent bien au-delà d'une perspective théorique, il commence à s'expliquer ce sentiment de dépossession qu'il ressent depuis son « entrée » en poésie.

Longtemps, je suis resté frappé de douleur et sous le coup d'un effondrement face à l'écriture. Se trouvent dans cette

⁷⁰ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 42. À l'avenir, les références à ce recueil seront indiquées par le sigle *HR*.

prise de conscience la source de mon engagement et le sentiment de l'impossibilité de faire un livre tant que ne seraient pas mises en place les conditions véritables d'un redressement de la langue et d'un dépassement de la situation. [...] J'ai mal à ce que je dis comme je le dis, d'être dans cette langue et dans cet esprit, je me sens toujours dans une ontologie problématique. Je suis demeuré et je demeure dans une telle incertitude de ma langue. L'ère du soupçon qui pèse sur tous les mots fait qu'écrire devient une souffrance et j'appelle au secours pour qu'on me délivre du poème. Écrire me rend malade physiquement. Je somatise tout ce qu'il y a d'angoisse et de panique en moi. Faire le poème, c'est un cri d'arrachement à moi-même, c'est traverser un tel vide et traverser toute ma pensée, car le poème est au bout de la pensée avec le sentiment que la langue se dérobe, sous les pas, sous les pas dans le terrain du poème⁷¹.

Pour celui qui se reconnaît en même temps qu'il désigne l'autre sous les traits du « Québécois », « pauvre comme un pauvre / vrai de vrai dépossédé », l'écriture devient peu à peu (et peut-être à son insu) une forme d'exutoire douloureux, lieu d'exorcisme où purger les relents de son angoisse tout en plongeant au plus profond en elle.

Cet état agonique qui semblait devoir le confiner à une position d'impuissance et d'échec devient toutefois, par un étonnant renversement, moteur de la création. Sans ignorer qu'il lui reste encore de nombreuses plages de souffrance à traverser, Miron décide de faire face à celle-ci plutôt que de s'y dérober. Si l'action politique apparaît comme le moyen le plus direct pour contrer l'aliénation collective,

⁷¹Gaston Miron, *Un long chemin*, op. cit., p. 171-172.

Miron sait désormais que « la sonde douloureuse est à l'œuvre » et que la réflexion est l'une des nourritures essentielles à l'action.

Sous la pression de quelques amis (Jean-Guy Pilon, Pierre Maheu) qui lui arrachent des textes afin de les publier en revue, Miron se remet à écrire et fait de la dérédiction l'un des fondements d'une poétique de la douleur qu'avaient entre autres enrichi Artaud, Paul Celan et Ghérasim Luca et qu'il adaptera tout naturellement à la réalité québécoise.

À l'instar d'Artaud souffrant d' « une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations [...] poison de l'être [...] véritable paralysie [...] qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée⁷² », Miron se demande s'il n'est pas devenu poète à son insu, s'expliquant difficilement son entêtement à composer avec « [t]out ce qui se passe en [lui], cette autodestruction, ce désespoir, cet affreux couloir, cette marge avec les autres, surtout cet amour inaccessible, tout cela [qui] est étrangement une maladie incurable [...] de l'âme, de la moelle de l'âme.⁷³ »

La plupart des poèmes que Miron écrit durant cette difficile prise de conscience sont tissés du matériau que constitue cette souffrance. « Je marche dans mon manque de mots et de pensée / hors du cercle de ma

⁷² ARTAUD, Antonin, *L'ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, [1954], p. 40.

⁷³ Pierre Nepveu, « Poussières de poèmes », *op. cit.*, p. 16.

conscience, hors de portée / père, mère, je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille⁷⁴ » écrit-il dans « Les années de déréliction », montrant clairement comment l'anémie culturelle paralyse la pensée et gangrène l'identité de celui qui a « perdu la mémoire à force de misère et d'usure [...] jusqu'à s'autodétruire dans sa légitimité même ⁷⁵ ».

Et ce destin, que Miron partage avec ses « compagnons » canadiens-français, apparaît d'autant plus injuste qu'il semble avoir été fixé bien avant leur naissance. En 1990, il se remémorera « [c]es souffrances [qui l]e traversent de fond en comble, plus anciennes que [lui], qui produisent un double héritage assez lourd, celui d'un passé pauvre de mots, et d'autre part, un héritage poétique, celui de tous les poètes québécois du XIX^e siècle qui ont essayé de dire dans la misère de l'expression.⁷⁶ »

Malgré le poids qui pèse sur ses épaules, Miron continue pourtant d'écrire, conjurant ainsi, d'une certaine manière, un sort inadmissible parce que scellé par des étrangers. Mû par la possibilité de se décharger de ce fardeau afin d'accéder à une condition d'homme qui soit acceptable, Miron « s'entête à exister » et prescrit, dans son « Monologue de l'aliénation délirante » :

je refuse un salut personnel et transfuge

⁷⁴ Gaston Miron, *HR*, p. 81.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Gaston Miron, *Un long chemin*, *op. cit.*, p. 171.

je m'identifie depuis ma condition d'humilié
 je le jure sur l'obscur respiration commune
 je veux que les hommes sachent que nous savons⁷⁷

Ainsi, le poète commence à rapailler ses forces et l'injustice que souffre sa condition de colonisé, passant lentement d'un discours de la souffrance à un discours de la volonté.

Je ne pardonnerai jamais aux responsables de cette situation de m'avoir obligé, contre mon gré d'abord, en l'assumant par la suite, à faire une littérature du XIX^e siècle, puis par la suite une littérature de rattrapage, c'est-à-dire de devoir accomplir en accéléré les étapes obliées et occultées du processus historique de la littérature d'ici⁷⁸,

écrit-il en 1972, rejoignant la démarche des Césaire, Senghor et Fanon, frères de maquis dans une patiente lancée vers l'affranchissement et la désaliénation.

L'humiliation qui avait jusqu'alors été vécue sous le mode de l'empêchement nourrira désormais une prise de conscience puis une réflexion lucide que Miron finit par théoriser dans un texte qui deviendra l'une des charnières de son œuvre écrite : les « Notes sur le non-poème et le poème ».

⁷⁷ Gaston Miron, *HR*, p. 79.

⁷⁸ Gaston Miron, *Un long chemin*, *op. cit.*, p. 162.

2.1.3. Traduire la douleur : de la réduction à la réalisation.

Dans l'édition de *L'homme rapaillé* publiée en 1994, Miron profite de l'ajout de notes marginales pour relater les circonstances dans lesquelles il écrivit ses « Notes sur le non-poème et le poème ». Au printemps 1965, Pierre Maheu, alors directeur de la revue *Parti pris*, serait arrivé à l'improviste dans la petite chambre exiguë que louait Miron, rue Saint-André, afin de lui rappeler un de ses engagements :

[il] arrive avec quelques livres sous le bras. « Gaston, tu nous a promis un texte pour notre prochain numéro : la difficulté d'être Québécois. » Je prétexte le manque de temps et tout et tout. « Ne m'as-tu pas parlé déjà que tu prenais des notes depuis longtemps sur la problématique poésie et situation ? Je ne pars pas d'ici sans ton texte. » À mon grand étonnement, il s'installe sur mon lit de camp et plonge dans sa lecture. Je me sens pris au piège et, bougonnant tout bas, je fouille dans mes boîtes de carton pour en retirer lesdites liasses de feuilles. Tout le soir, toute la nuit, je sélectionne des passages, que je réécris au besoin, travaillant à les ordonner en une structure dialectique et à leur imprimer un rythme où poèmes et proses alternent. Pierre, sûr de son coup, s'absente au petit matin, tandis que je poursuis sans relâche. Quand il revient, en début d'après-midi, je lui remets ces *Notes sur le non-poème et le poème*, qui paraîtront dans *Parti pris* dans le numéro de juin-juillet 1965 - avec la mention « extraits », car je n'ai utilisé que la moitié de mes notations⁷⁹.

Le récit rétrospectif de cet événement alimente substantiellement l'étude de la genèse de l'œuvre, montrant bien les dernières réticences

⁷⁹ Gaston Miron, *HR*, p. 109.

qu'eut Miron à se lancer dans une entreprise aussi colossale. Car ces notes sont bien plus que de simples observations consignées au gré du hasard : elles synthétisent toute la pensée politique, sociale, mais aussi éthique et philosophique de Miron. D'apparence spontanée et batailleuse, le texte révèle une organisation rhétorique solide et entend bien dépasser le stade de l'intuition pour ériger sous forme de concept fondateur les motivations du combat que mène Miron « contre les dernières survivances de [s]on irréalité. »

En effet, l'habile subterfuge que met en place le poète (en choisissant d'écrire au présent de l'indicatif afin d'amplifier l'effet d'urgence en même temps que sa solidarité envers ceux qui se trouvent toujours en pleine tribulation) fait presque oublier au lecteur de *L'homme rapaillé* qu'au moment où Miron rédige ses notes, il a déjà écrit la plus grande partie de son œuvre poétique et qu'il vit rétrospectivement ce franchissement essentiel. Après avoir décrit, sous forme de poème, les multiples visages de l'oppression et de l'aliénation vécues par les Canadiens français, Miron se lance donc dans une litanie dont seule la prose peut rendre le caractère à la fois didactique et engagé de la réflexion.

Je me hurle dans mes harnais. Je sais ce que je sais, CECI, ma culture polluée, mon dualisme linguistique, CECI, le non-poème qui a détruit en moi jusqu'à la racine l'instinct même du mot français. Je sais, comme une bête dans son instinct de conservation, que je suis l'objet d'un processus d'assimilation, comme homme collectif, par la voie legaliste (le statu quo culturel) et démocratique (le rouleau compresseur

majoritaire). Je parle de ce qui me regarde, ma fonction sociale comme poète, à partir d'un code commun à un peuple. Je dis que la langue est le fondement même de l'existence d'un peuple, parce qu'elle réfléchit la totalité de sa culture en signes, en signifiés, en signifiante. Je dis que je suis atteint dans mon âme, mon être, je dis que l'altérité pèse sur nous comme un glacier qui fond sur nous, qui nous déstructure, nous englue, nous dilue. Je dis que cette atteinte est la dernière phase d'une dépossession de soi comme être, ce qui suppose qu'elle a été précédée par l'aliénation du politique et de l'économique. Je dis que la disparition d'un peuple est un crime contre l'humanité, car c'est priver celle-ci d'une manifestation différenciée d'elle-même. Je dis que personne n'a le droit d'entraver la libération d'un peuple qui a pris conscience de lui-même et de son historicité⁸⁰.

Par l'emploi de verbes d'action (« je me hurle », « je sais », « je dis », etc.), Miron se replonge à même le processus crucial auquel il a pris part durant les décennies 1950-1960, se réappropriant la parole, arme et bouclier, souffle vital dont on a privé son peuple depuis deux siècles.

Après la réduction, donc, vient la prise en charge du sort collectif, Miron décidant à son corps défendant de réintégrer le terrain de la lutte par les voies du poème. « Mais contestant CECI, absolument, le poème est genèse de présence, la nôtre-mienne⁸¹ », écrit-il encore, avant de lancer cet appel qui circonscrit parfaitement le territoire que cerne en lui le non-poème, hautement paradoxal puisque inscription d'une mémoire certes troublée, mais farouchement ancrée dans le récit agonique d'une démarche rédemptrice : « Délivrez-moi du crépuscule de ma tête. De la

⁸⁰ Gaston Miron, *HR*, p.111.

⁸¹ *Ibid.*, p. 112.

lumière noire, la lumière vacuum. Du monde lisse. Je suis malade d'un cauchemar héréditaire. Je ne me reconnais pas de passé récent. Mon nom est " Amnésique Miron⁸² ».

Deux ans plus tard, en avril 1967, Miron consigne la réflexion suivante dans ses notes personnelles.

D'où que je me retourne pour saisir, sur moi-même, en moi-même, au dehors de moi, je ne crois pas pouvoir aller plus loin dans l'exploration de mon aliénation individuelle et collective [...] Pour ce faire, j'ai été amené à sortir du langage, à me trouver hors du langage, en pleine insécurité, en plein inconnu, souvent sous le mépris « des poètes », jusqu'à la limite où la poésie n'est plus, se caricature ou tourne à sa propre dérision - contre et malgré moi, ravalant sans cesse mon dégoût d'une telle démarche, passant par ailleurs par-dessus ma honte à l'accomplir. Une poésie hors du langage, c'est à coup sûr impossible, du moins dans cette direction. Et pourtant je ne pouvais m'y soustraire : il est des exigences qui sont des nécessités historiques, en l'occurrence à tout le moins. Explorer l'aliénation, non pas l'anti-poésie, ou l'a-poésie (absence), mais le domaine de la non-poésie (néant, empêchement d'être). Il n'en sort pas des chefs-d'œuvre, pas beaucoup de poèmes non plus : avec du rien, à partir du rien, comment dire ? S'identifier à l'aliénation pour la dire, c'est accomplir la pire des descentes, non pas en enfer mais dans les limbes ; c'est effectuer la plus affreuse et infamante réduction spirituelle qui soit, car c'est user d'un matériau quasi inexistant : une langue innommable⁸³.

Passage obligé, donc, que cette « descente dans les limbes » où se terre peut-être la clé d'une origine nouvelle, le tremplin d'où pourrait bondir le poète afin de rejoindre une identité réinventée de toutes pièces pour contrecarrer l'histoire, rejoignant ainsi la quête ontologique que

⁸² Gaston Miron, *HR*, p. 113.

⁸³ Pierre Nepveu, «Poussières de poèmes», *op. cit.*, p. 27.

menait Roland Giguère et qu'a fixée le titre de son premier recueil, *Faire naître*.

Ce long chemin, pavé de démons et de revers, devient partie intégrante de l'œuvre mironienne, dont les promesses se multiplient au rythme des obstacles rencontrés. Comme si, en quelque sorte, le poème ne pouvait émerger que du non-poème, ou plutôt après ce dernier, comme la floraison qui succède au feu de forêt.

Jachère du terreau poétique, cet empêchement, ce CECI que Miron désigne d'abord avec le plus grand dégoût, n'en demeure pas moins le lieu d'une dénonciation mémorable, processus par lequel le poème, après avoir affronté la mutilation, finira par « refai[re] l'homme ».

Une œuvre comme en attente de son avènement se prononce ainsi sur ce qui semble lui faire nommément obstacle, sur ce qui paraît lui barrer fondamentalement la route, écrit Rey. Il faut donc continuellement inventer des modalités d'intervention – des formes proprement inédites – dans une perspective de cette nature. Il faut mettre en place des modes d'analyse pour tenter d'être à la hauteur d'un tel événement⁸⁴.

Dans ce discours sur l'empêchement, il y a donc, lisible en filigrane, un désir profond de hisser la condition de l'homme au-dessus de celle des chiens. Celui qui écrivait, quelques années auparavant, « je veux abdiquer jusqu'à la corde usée de l'âme / je veux perdre la mémoire à

⁸⁴ Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 48.

fond d'écrou », adressant son poème à la dérision, ce même homme écrira, en 1965 :

[...] je vais jusqu'au bout dans la démonstration monstrueuse et aberrante. Je mets en scène l'aliénation, je me mets en scène [...] Je vais jusqu'au bout dans la démission de ce que les auteurs de CECI (du dedans comme du dehors) ont voulu que je sois et que j'ai fini, mystifié, par vouloir être. Je déboulonne la mystification⁸⁵.

Ce combat que Miron dit mener pour servir la poésie, la situer dans son processus, marque un passage important dans la vie et l'œuvre du poète. Aussi troque-t-il enfin son statut de victime pour devenir homme d'action, acceptant de faire « UN boulot par suppléance » en attendant d'avoir racheté le droit de faire « [S]ON boulot, qui est d'écrire des poèmes.⁸⁶ »

Pour en arriver là, il aura dû remettre en question les limites de la poésie et se remettre en question en elle(s), oscillant sans cesse entre l'ardente nécessité de « donner voix au muet » et la tentation sans cesse agissante de retomber dans « ce qui est agonique / de père en fils jusqu'à [lui] ».

2.1.4. Un franchissement intérieur : la réappropriation des outils.

⁸⁵ Gaston Miron, *HR*, p. 117.

⁸⁶ *Ibidem*.

Dans la conclusion de ses « Notes sur le non-poème et le poème », Miron expose clairement sa position idéologique et démontre la teneur mémorielle de cet opus ; sous la nomination d' « art prépoétique », il énumère les actions qu'il entendit autrefois réaliser afin de rejoindre le statut du poème, qui « a commencé d'être souverain ».

L'emploi systématique du présent de l'indicatif rend ce passage d'autant plus opérant qu'il s'ouvre sur le vers suivant : « dans la pratique de ma vie quotidienne ». Fidèle à sa ténacité naturelle, Miron annonce en somme qu'il cesse de consommer sa perte pour s'engager sur une voie plus féconde. Forcené, certes, mais magnifique à la fois, qui croit désormais au pouvoir – relatif, bien sûr – de la poésie.

Quelques semaines à peine avant de rédiger ses « Notes », Miron publiait dans *Parti pris* un texte intitulé « Un long chemin ». Les thèses qu'y expose le poète se rejoignent en substance : « [...] la littérature n'est pas qu'une expression, elle est aussi un acte et son action un dévoilement de l'aliénation et son dépassement ; elle aussi, en créant ses conditions propres, peut créer les conditions de son historicité. Publier devient donc un acte aussi probant que l'action politique.⁸⁷ »

Écrire non pas pour tronquer ou pour enjoliver la réalité, mais pour dire la part d'aliénation, de noirceur et de confusion natale qu'elle charrie et que le poète rêve de dissiper un peu. À partir du moment où

⁸⁷ Gaston Miron, *HR*, p. 179.

Miron comprend qu'il court à sa perte et vers l'échec de ce grand projet s'il reste enlisé dans une révolte stérile, il tente de passer du côté actif de la promesse. Dès lors, le défi consiste à transmuter en principe créateur la dimension agonique de son existence.

Assumant ses faiblesses et ses lacunes, acceptant de tituber plutôt que de courir parce que blessé d'avoir « trop souffert dans [s]a tête », il incite les lecteurs de *Parti pris* à « ne pas céder, [s]e débattre pour garder le sens » et à écrire, prendre la parole pour rompre, comme il le fait depuis bientôt vingt ans, le mutisme du père et l'analphabétisme du grand-père.

L'on comprendra que Miron ait décidé de rédiger ses notes au présent malgré que ces propos aient pour lui une valeur plus commémorative que génératrice : il n'y a qu'un moyen d'assurer le plein effet cathartique d'un texte et Miron l'a bien compris, lui qui préfère déjà, à cette époque, l'impératif de l'action politique à la fixité relative du cabinet de travail.

Sortir de la noirceur ne sera pas advenu sans heurts et si Miron retrouvera par moments le goût du fils et des outils, sa poésie continuera de porter une partie de l'héritage et des carences que ses aïeux lui avaient légué.

Selon Dominique Nogez, à défaut d'être un bon poète Miron en serait un grand.

Oui, Miron est un grand poète, écrit-il. Le paradoxe [...], c'est qu'il ne l'est pas seulement à cause de ces beaux vers-là, mais au moins autant à cause des plaintes et des analyses que lui inspire son empêchement personnel et collectif d'en faire davantage, de n'avoir pas que cela à faire - plaintes tantôt amères et ironiques, tantôt rageuses et accusatrices ; analyses implacables comme un étau, lucides comme le petit matin, dures comme l'os - bref, à cause de tout ce qu'il a inscrit de non-poème (d'apparemment non-poème) dans le poème. Loin d'être la part blette, inaboutie, honteuse de cette poésie en gestation, c'en est la meilleure part, la plus vive et originale, le vrai ton personnel de Miron, sa vraie marque, ce qu'il a apporté à la poésie et, d'une certaine façon, à l'expression des idées⁸⁸.

En réintégrant un parcours qu'il tentera de faire sien, Miron freine « la mutilation présente de [s]a poésie », interrompant le processus qu'il nomme *réduction présente à l'explication* pour « tente[r] un dépassement » du côté de l'avenir retrouvé. À peine sorti du non-parcours cependant, Miron sait qu'il a une longue route à faire pour arriver jusqu'au haut lieu de son poème et amironner.

À l'image du poème « Séquences » (qui illustre peut-être mieux que tous les autres ce passage de la réduction à la prise de parole salvatrice), Miron synthétise un nombre effarant de forces antagoniques et d'impulsions contradictoires. Longtemps il continuera d'osciller entre la colère rageuse (« Damned Canuck de damned Canuck de pea soup /

⁸⁸ Dominique Nogez, , « Le poète en souffrance », *Gaston Miron, un poète dans la cité, Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 23.

sainte bénite de sainte bénite de batèche / sainte bénite de vie maganée de batèche⁸⁹ ») au fol espoir de « retrouver [s]a voie de poésie brute ».

C'est bien cette réconciliation périlleuse qu'évoquait déjà Jacques Brault en 1966, notant :

Il y a bien une générosité, une grandeur de Miron qui constitue le paradoxe des paradoxes « mironiens ». Comment une poésie de l'échec parvient-elle à se frayer un passage vers la réussite ? Comment celui qui tombe aide-t-il à nous relever ? C'est le secret de ce diable d'homme, affectueux et forcené, pour qui chaque défaite est l'occasion d'une victoire sur lui-même [...] Le poète Miron réussit l'impossible : tenir l'agonique dans une position de progrès, avancer en s'appuyant sur les obstacles⁹⁰.

Pour arriver à la puissance de son poème, Miron aura dû s'abîmer en lui, infatigable spectateur de son errance et de celle de sa langue. « J'essaie bien d'affronter le plus de largeur de réel, écrit-il à Haefely en 1956. Oui, je continuerai le plus possible, jusqu'à la corde usée de ma voix, de lutter pour une culture qui rend libre.⁹¹ »

Aussi tentera-t-il inlassablement de s'extraire du non-parcours pour intégrer un âge de la parole où s'inscrivent déjà d'autres poètes aux côtés desquels il désire façonner une culture à notre image et,

⁸⁹ Gaston Miron, *HR*, p. 67.

⁹⁰ Jacques Brault, « Miron le magnifique », dans *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, 1975, p. 46-48.

⁹¹ Gaston Miron, *À bout portant*, *op. cit.*, p. 55.

comme l'écrivait Giguère dans *Forêt vierge folle*, refaire le paysage en inventant « des lieux exemplaires où nous allions rêver ».

Tortueux, forgés de néant, les processus de dé-réalisation et de dé-crétion auront été des conditions préalables pour accéder au poème, soit à « la parole / intelligible / et légitime ».

Selon Jacques Brault, le meilleur Miron serait celui de la discordance, de l'impossible amitié entre les divers Miron⁹². Or, sans être totalement en désaccord avec lui, j'avancerais que d'après moi, le meilleur Miron est celui du dépassement, celui qui parvient, après avoir été pendant des années englué dans la dérélition et dans le non-poème, à « élever [s]a voix parmi des voix contraires » et à « hisser [s]on courage faillible / [...] au pays lumineux de [s]on être » pour enfin accepter de rassembler ses textes dans un grand recueil et d'écrire, en liminaire à celui-ci :

je ne suis pas revenu pour revenir

je suis arrivé à ce qui commence

À mon sens, il faut cesser de voir *L'homme rapaillé* comme un haut lieu d'inachèvement ou pire, comme le symptôme ontologique d'un

⁹² Cette idée fut avancée par Brault dans sa conférence « Miron le magnifique », prononcée en 1966, dont le texte fut repris dans *Chemin faisant*.

Miron incapable de se résoudre à la finitude. Il faudrait plutôt le lire comme un véritable recueil de promesses, d'engagement, donc, à accomplir des actes, et ce malgré tous les trous noirs de l'univers sur lesquels reposera le projet poétique mironien. Car, si Miron crut, à une époque, que l'avenir était aux sources et s'il ne reniera jamais cette parole fondatrice, n'est-ce pas le même homme qui écrira, dans les pages manuscrites ajoutées à *L'homme rapaillé* en 1994 (puis reprises dans *Poèmes épars*) :

Parfois quelquefois, en quelque lieu
d'un paysage bouge une splendeur devant soi
qui repose là dans sa migration
et l'amertume d'être un homme se dissipe⁹³

Puis Miron d'intituler provisoirement son poème « Répit », griffonnant, en bas de ce dernier, « titre à repenser / insatisfaisant / problème entre 1er et 2e vers... »

Dans ces repentirs, c'est tout l'acharnement de l'œuvre mironnienne qui prend vie, cernée par le doute perpétuel comme par la détermination, empreinte d'une promesse ostensiblement problématique, mais constamment prête à se concrétiser. Car dans tous les silences de Miron, dans ses récurrents refus d'écrire comme dans son

⁹³ Gaston Miron, *Poèmes épars*, *op. cit.*, p. 63.

malaise si caractéristique à se reconnaître lui-même comme écrivain, c'est bien l'avenir poétique qui s'inscrit sans relâche. Un avenir que la publication de *Poèmes épars*, avec tout ce que ce recueil posthume contient « d'inavouable » parce que grand révélateur des faiblesses et des gaucheries d'un jeune homme parti de bien loin pour arriver au poème, est venue prolonger encore.

Chapitre 3

Projection et mystification : la révolte comme moteur de l'envol

Ah! Donnez-moi au moins la démence, puissances célestes! La démence pour qu'enfin je croie en moi-même! Donnez-moi le délire et les convulsions, les illuminations et les ténèbres soudaines, terrifiez-moi par des frissons et des ardeurs tels que jamais mortel n'en éprouva, faites-moi hurler et gémir comme une bête : mais que j'aie foi en moi-même!

Friedrich Nietzsche, *Aurore*.

Dans le livre troisième d'*Aurore*, Nietzsche souligne le fait que les entreprises audacieuses sont plus rares dans les temps modernes que dans l'antiquité et le moyen âge – probablement, propose-t-il, parce que les temps modernes ne croient plus aux présages, aux oracles, aux astres et aux devins. Ainsi serions-nous devenus incapables de croire qu'un certain avenir nous soit destiné, contrairement aux Anciens qui observaient avec beaucoup moins de scepticisme ce qui *devait advenir* que ce qui *existait*.⁹⁴

Or, pour les deux poètes qui occuperont le présent chapitre, cette foi en ce qui doit advenir est, à contre-courant de la défection symboliste qui contamine la société dans laquelle ils évoluent, l'un des phares qui guident de sa lumière leur entrée en poésie. Chacun à sa manière, Alexis Lefrançois et Claude Gauvreau ensemencèrent le milieu littéraire québécois d'une soif de réinventer, par le biais du poème, un monde

⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989, p. 127.

qu'ils jugent tous deux pourri, gangrené par l'immobilisme, et dont ils entendent dynamiter les conventions.

S'employant à deux démarches profondément originales, Gauvreau et Lefrançois ont cependant ceci en commun : ils entretiennent tous deux, et cela depuis leur tous débuts littéraires, une conscience nette et exigeante du *souffle* créateur et savent d'emblée que si le lyrisme doit trouver de nouvelles formes d'incarnation, cet affranchissement de la parole poétique ne se fera pas sans employer les ressources aériennes les plus riches⁹⁵.

Dans un essai intitulé *Gestes d'air et de pierre*, Georges Didi-Huberman aborde la question du souffle et de ses ressorts, tentant de réhabiliter ce qu'il appelle « les conditions du dire » et leurs possibles engendremens⁹⁶. Parmi ceux-ci, l'essayiste retient la distinction que proposait Lévinas entre le *dire* et le *dit*, le *dit* étant selon ce dernier tenu aux corrélations sujet-objet, signifiant-signifié, tandis que le *dire* suggère, en revanche, « une respiration s'ouvrant à l'autre et signifiant à autrui sa signifiante même⁹⁷ » ; « il est, en cela, écrit Didi-Huberman, " témoignage ", " pur vocatif ", " sincérité ", " proximité " à autrui ; il

⁹⁵ Lire, à ce sujet, le texte ajouté en annexe de cette thèse, qui résume mes positions à propos de la question du souffle.

⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 16.

⁹⁷ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1978), Paris, Librairie Générale française, 2004, p. 220. Cité dans Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 16.

"s'expose " et il " s'exile " à la fois, " tenant ouverte son ouverture, sans excuse, sans évasion, ni alibi.⁹⁸ ¹⁹⁹ »

Mais il existe bien des manières de *signifier à autrui sa signifiance*, et si Didi-Huberman allègue, à l'instar de Lévinas, la *proximité* qu'entretient le dire avec « l'autre », il n'admet pas pour autant que cette proximité s'exprime nécessairement à travers un rapport qui soit d'ordre amical. Chez certains poètes, en effet, la rencontre avec autrui ne saurait advenir – vu la répulsion qu'ils entretiennent à son endroit – que sous le signe du rejet, de la critique virulente et de la confrontation, entrant en poésie pour mieux sortir du monde, pour congédier, d'une certaine manière, cet autrui qui menace de corrompre leur fougue créatrice.

Écrire, pour des poètes comme Lefrançois et Gauvreau, c'est d'abord répondre à une nécessité vécue comme primordiale, et qui consiste à briser les liens qui les relient à cet *autre* synthétisé par la communauté dans laquelle ils tentent tant bien que mal d'émerger, défendant, à travers le texte, leur insubordination radicale face à autrui.

À ce sujet, Didi-Huberman convoque un second interlocuteur de taille, et note que Georges Bataille, de son côté, avait déjà poussé les limites d'une telle *intranquillité du souffle* jusqu'à formuler l'exigence d'une parole littéralement capable – par une « contagion » et une « dramatisation » auxquelles se refuse le discours philosophique sauf,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 16.

comme chez Nietzsche, à reconduire les formes poétiques du dithyrambe ou de l'épigramme – de *souffler la tempête*¹⁰⁰.

Le discours, s'il le veut, peut souffler la tempête ; quelque effort que je fasse, au coin du feu le vent ne peut glacer. La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle ; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent. À ce point nous voyons le sens second du mot dramatiser : c'est la volonté, s'ajoutant au discours, de ne pas s'en tenir à l'énoncé, d'obliger à sentir le glacé du vent, à être nu¹⁰¹.

Contrairement à Miron qui attaque la société pour mieux la réintégrer ensuite, dans un élan avant tout constructiviste, les poètes dont je traiterai ici se situent dans une position purement narcissique, l'écriture leur servant d'emblée à dynamiter le sol sur lequel ils posent les bases d'une œuvre qui fera écho, en premier lieu, à la construction égotiste par laquelle ils entendent pénétrer, en le contaminant, le cénacle littéraire.

Absolus tant dans leur posture sociale que dans le verbe dont ils éprouvent nouvellement le pouvoir, Gauvreau et Lefrançois initient indéniablement leur rapport au langage poétique dans cette nudité qu'évoque Bataille, prêts, déterminés même à souffler la tempête qui aurait dû depuis longtemps s'abattre sur un Québec sclérosé par la peur

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰¹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure* (1943), *Ceuvres complètes V*, Paris, Gallimard, p. 25-26. Cité dans G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 17.

du changement. Et s'ils se dissimulent, dans un premier temps, derrière les subterfuges du pseudonyme (chez l'un) et d'une autofictionnalisation à outrance (chez l'autre), ce n'est pas pour se dissimuler aux « foules malgré elles ignares¹⁰² » mais bien pour apparaître, vrombir et secouer un monde avec lequel le poème seul saura, dans une certaine mesure, les réconcilier.

¹⁰² Voir la section sur Gauvreau.

3.1. Alexis Lefrançois ou le prisme des fuites

Toute plainte est toujours plainte à propos du langage, de même que toute louange est avant tout une louange du nom. Tels sont les extrêmes qui définissent le domaine et la compétence de la langue humaine, sa manière de se référer aux choses. La plainte commence là où la nature se sent trahie par la signification ; là où le nom dit parfaitement la chose, le langage culmine dans le chant de la louange, dans la sanctification du nom.

Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*.

Dans le giron de la littérature québécoise, Alexis Lefrançois constitue, et c'est peu dire, un exemple atypique. Né en Belgique sous le nom d'Ivan Steenhout, il distille sa vingtaine entre l'Allemagne et la Grèce qui le fascine puis, plus tard, dans divers pays d'Afrique. Émigré au Canada en 1965, il s'intègre rapidement au milieu littéraire montréalais et y publie un premier roman, *La geste*, aux Éditions Estérel, en 1967. Édité sous son nom véritable, ce premier opus fait éloquemment écho à l'esprit ardent et iconoclaste de Steenhout. Raillant tous les aspects de la vie sociale et culturelle occidentale, le jeune auteur y use à souhait de l'ironie et du sarcasme avec un talent manifeste.

Pourtant, dès 1971, renversement de situation : Ivan Steenhout disparaît sous les traits d'un poète que publieront désormais les Éditions du Noroît sous le nom d'Alexis Lefrançois. Son recueil premier de

poèmes, *Calcaires*, inaugure d'ailleurs les activités de la nouvelle maison d'édition, elle-même dirigée par de jeunes éditeurs et amis de Steenhout, le couple formé par René Bonenfant et Célyne Fortin. Dès lors, ces derniers seront ses complices indéfectibles dans la supercherie, occultant, selon la volonté de l'auteur, le nom de Steenhout et sa geste gouailleuse ; désormais poète et québécois, c'est Alexis Lefrançois qu'on présentera aux critiques et aux journalistes, avec prière de laisser tomber toute référence indiscrete au jeune passé de l'écrivain.

Si le cas de Lefrançois me semble fascinant et que j'ai décidé de l'envisager sur le plan de la mystification littéraire, c'est d'abord parce que le subterfuge fut bâti à la manière d'une crypte par un homme dont la discrétion entrainait étrangement en contradiction avec une écriture qui s'affirma d'emblée comme une critique sociale venimeuse et dévastatrice.

Dans son refus total de commenter sa pseudonymie tout autant que l'œuvre reniée, Lefrançois demeurera un mystère pour une critique qui ne saisira jamais vraiment le caractère hybride de sa poétique, non plus qu'elle ne réussira à élucider le mystère terré derrière un personnage aussi fuyant que fascinant ; un auteur qui s'employa à préserver le flou biographique qui fait aujourd'hui de son œuvre une entité artistique intacte et brute, épurée de toute contextualisation futile, résultat flamboyant d'une *mort* complètement assumée de l'auteur.

Afin de cerner les fondements d'un tel type de mystification et d'expliquer comment ont opéré les mécanismes de la supercherie chez Alexis Lefrançois, je ferai appel aux trop rares études ayant pris de front et exploré en substance le problème du dédoublement poétique, et les effets qu'auront sur son travail une telle, et sérieuse, mascarade. Voir comment la naissance ne peut s'envisager, chez ce poète, autrement que par cette mutation identitaire réelle, le nom faisant partie à part entière de l'œuvre qui se dessine, puisqu'il s'imprime en elle bien au delà du contexte paratextuel.

Influencée par les visées psychanalytiques certes datées mais non moins pertinentes de Starobinski, cette étude entend, en somme, éclairer les contours d'une œuvre qui s'est élaborée tant sous les masques que dans le paradoxe continué véhiculé par l'antinomie stylistique de la prose et de la fiction.

En un homme, donc, nous en distinguerons deux : l'un, Belge, né Steenhout, romancier impétueux s'étant mué en l'autre, poète, Québécois d'adoption, maître d'une esthétique novatrice pour l'époque, et connu d'un public plus ou moins confidentiel sous le nom d'Alexis Lefrançois.

Après avoir tamisé le « cas Lefrançois » à la faveur des théories de Jeandillou et de Starobinski, je tenterai de répondre, en recourant à quelques réflexions élaborées par Simon Harel et Pierre Nepveu

concernant la mouvance de l'identité québécoise, à la question suivante : Quelles sont les raisons (socio-culturelles, esthétiques) qui purent pousser Ivan Steenhout à plonger, au moment où tout commence pour lui, dans l'hétéronymie et ainsi, d'une certaine manière, dans le secret des dieux ? Quels ressorts eut cette modification sur la démarche poétique de Lefrançois, et, à plus forte raison, sur son apparition littéraire ? Il s'agit donc ici d'élucider le rapport qu'entretient *l'exhibition masquée* avec la question de l'origine et de la quête identitaire du poète, et de se demander sans relâche : comment disparaît-on pour apparaître, et à quelle forme de naissance préside ce type d'entrée en poésie ?

3.1.1. Grammaire esthétique de la mystification

Bien que l'apport critique de Jeandillou soit vaste et pluriel, je ne reprendrai ici qu'une partie de ses analyses, convoquant exclusivement ses travaux portant sur l'usage du pseudonyme. Ainsi, la distinction qu'établit d'emblée Jeandillou entre fiction et mystification dans le chapitre « Ambiguïtés textuelles » de *l'Esthétique de la mystification* est une notion essentielle à l'explication de tels procédés paratextuels. En introduction à ce texte, l'auteur procède à une mise en garde :

Confondre la mystification et la fiction, sous prétexte qu'elles recourent à de semblables stratagèmes argumentatifs, c'est définitivement s'interdire de comprendre comment l'illusion

peut conduire à la croyance, comment un texte peut suffire à garantir la présence au monde de son référent. C'est s'exposer, en somme, à être mystifiés¹⁰³.

Or, le manège instauré par Lefrançois à l'occasion de son passage de la prose à la poésie – et qui s'exprime extérieurement par la prise du masque – s'avère chez lui moins ludique que chez un Queneau, un Gary ou un Vian, pour ne nommer que ceux-là. Cette existence masquée résulterait plutôt, chez d'autres, d'une incapacité à assumer l'œuvre passée et d'un désir de rompre avec ses racines afin d'évoluer dans un univers purement poétique exempt des regards hostiles, un espace éloigné d'une critique littéraire qu'il semble mépriser. Se réinventer deviendrait ainsi un processus corollaire à la prise de parole vraie, une condition *sine qua non*, un impératif incontournable précédant l'accession non pas à l'écriture mais à *l'œuvre*, dans ce qu'elle contient de plus crucial.

Chez Lefrançois, cette mise en forme de l'illusion et la présence au monde du référent poétique sont des événements essentiels à la compréhension de l'œuvre, et au dénouement des mécanismes qui président à sa création. Par ailleurs, le fait que la critique ait évacué presque systématiquement cette question explique selon moi la vacuité des analyses à son sujet.

¹⁰³ Jeandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994, p. 172.

Partant de cette distinction entre fiction et mystification, Jeandillou souligne également la pertinence de vérifier le « degré d'existence¹⁰⁴ » de l'auteur. En effet, dans le cas de Lefrançois, l'usage du pseudonyme semble moins lié à un jeu théâtral qu'à un besoin immédiat. Après 1967, le jeune auteur est connu (quoique modestement, son roman n'ayant reçu un accueil soutenu ni de la part de la critique ni de celle du lectorat) du public québécois sous le nom d'Ivan Steenhout.

En plus de révéler son origine belge, ce nom rime désormais avec virulence, provocation et iconoclasme (son narrateur-héros ne s'écrie-t-il pas, tout inspiré par un succès éphémère dans le monde des livres : « C'est au rang des bouffons littéraires que je veux figurer! »)¹⁰⁵ ?

Ce qui semble importer par-dessus tout à l'écrivain, c'est de se détacher de ce personnage public qu'il avait pourtant élaboré de toutes parts et qui semblait correspondre parfaitement à son amour de la caricature et de la raillerie dans un roman où il ne cachait pas plus ses origines belges que les sinuosités de son tempérament, références identitaires dont il se moquera allègrement tout au long de *La geste*. Ce qui fera d'ailleurs écrire à Viateur Beaupré, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* : « Cette geste est une geste belge écrite par

¹⁰⁴ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994, p. 173.

¹⁰⁵ Ivan Steehout, *La geste*, Montréal, Estérel, 1967, p. 75.

un Belge, elle appartient à la littérature québécoise à peu près comme le Coran...¹⁰⁶»

Pourtant, cette identité qu'assumait jusqu'alors Steenhout semble tout d'un coup le rebuter. Est-ce par une réaction tardive à ses origines belges et de son éducation européenne qu'il changera brusquement de cap ? Ou est-ce parce qu'il se met à écrire de la poésie et que cette ouverture vers un autre horizon littéraire lui fait renier tant ses affections romanesques que son penchant affirmé pour l'ironie, et, par le fait même, le besoin apparemment viscéral de régler son compte, à travers le littéraire, à tous ses détracteurs, réels, fictifs et/ou fantasmés ?

Alexis Lefrançois ne s'expliquera jamais publiquement à ce sujet et la prise du pseudonyme sera toujours habilement évacuée des quelques entrevues accordées à de rares critiques choisis avec soin par le poète et ses éditeurs. Complices fidèles, ces derniers prêtent ainsi leur voix au témoignage d'autorité que décrit Jeandillou comme l'un des fondements de la crédibilité du mystificateur.

Rien n'est moins sûr que les raisons qui ont provoqué ce désir de supercherie chez Lefrançois. Il convient cependant de noter que derrière le choix d'un pseudonyme relativement commun, l'auteur dissimule une

¹⁰⁶ Viateur Beaupré, « La geste », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol.4, Montréal, Fides, 1984, p. 373.

réflexion identitaire fertile. Si *Alexis Lefrançois* laisse entendre certaines consonances québécoises, ce nom porte tout de même quelques accents européens (pour ne pas dire profondément gaulois) auxquels le lecteur pourrait être tenté d'accorder une valeur historique, le confondant aisément avec un nom qui en dit long sur le désir complexe qu'exprime le poète à travers l'hétéronyme choisi : Alexis Le Français.

Fraîchement émigré en Amérique, Ivan Steenhout avait sans doute compris que l'identité française constitue un avantage pour quiconque désire s'amalgamer à une société québécoise admirative des innovations artistiques modernes et, en ce sens, constamment tournée vers l'Atlantique ; et qui sait s'il n'affirmait pas aussi son adhésion à la culture francophone et sa dissension par rapport à une Belgique profondément divisée entre identités flamande et wallonne ?

À la lumière de ces observations, je serais tentée de décréter que le degré d'existence de l'auteur est ici, selon la grille émise par Jeandillou, quasi total, Lefrançois mettant tout en place pour effacer les formes d'un masque qu'il portera, de recueil en recueil, avec un naturel grandissant. Pourtant, l'affaire se corse lorsqu'on apprend que tout au long de sa carrière de poète, Lefrançois a mené (et mène encore aujourd'hui) une activité de traducteur (aux Éditions de la Pleine Lune, à Montréal) sous le nom... d'Ivan Steenhout!

Cette parenthèse, loin d'amenuiser l'intérêt d'une étude pseudonymique de l'œuvre, y introduit un nouveau chapitre, qui ne remet pas en question le degré d'existence de Lefrançois poète, bien au contraire. Ayant isolé avec soin ses deux activités tout au long de sa carrière, Lefrançois semble s'être inventé un mode de vie que plusieurs auteurs avaient privilégié avant lui, une existence plurielle dont il ne livrera que des bribes d'information, toutes liées exclusivement à sa démarche poétique.

Ainsi, en réservant le sceau d'*Alexis Lefrançois* à ses recueils de poésie, le jeune auteur inavoué de *La geste* se dépouille de son existence réelle pour en créer une qui soit uniquement poétique. En re-signant son œuvre, Lefrançois contresigne en quelque sorte son passage par la prose et incarne sa prédilection pour la poésie en se rebaptisant.

En plus de lui permettre de renaître sur le plan littéraire, cette modification identitaire – à travers laquelle l'auteur s'offre une « deuxième chance » – fait d'une certaine manière disparaître son statut d'immigrant, la littérature permettant un truchement qu'interdit en général la société civile.

Les supercheries, comme l'écrit Jeandillou en conclusion d'« Ambiguïtés textuelles », plus que toute autre forme de production scripturale, promeuvent une *impropriété littéraire* généralisée. Elles invitent à lire la littérature comme une perpétuelle quête d'identité¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, p. 184.

Cette impropriété littéraire, clairement lisible chez Lefrançois, appelle la « fuite hors de soi » qu'évoque Jean Starobinski dans ses écrits sur la mystification, et pave la voie à une meilleure compréhension de cette incarnation atypique auquel le jeune poète essaie de s'adonner, paradoxalement, en s'absentant ; comme si le fait de prendre congé d'une part de lui-même devenait le meilleur – ou le seul – moyen d'envisager l'œuvre à faire, que le retrait dans une forme d'identité encore inédite le protégeait de l'échec partiel qu'il avait connu en tant que romancier, et que pour croire à la gloire du poème, il valait d'abord mieux pouvoir s'imaginer glorieux.

3.1.2. Détourner son regard de la rumeur du monde

Parmi tous les concepts développés par Starobinski dans ses réflexions sur l'art du masque chez Stendhal, celui de la fuite hors de soi s'avère à mon sens le plus éclairant pour l'étude de la mutation identitaire chez Lefrançois.

Ainsi, l'évasion hors de soi et la quête de soi se renvoient constamment l'une à l'autre. Cherchant à se rejoindre, Stendhal a dû constater qu'il ne cessait de s'échapper. En revanche, lorsqu'il se fuit délibérément, lorsqu'il s'abandonne aux images compensatrices de la fiction, peut-être se rejoint-il au plus profond, son regard n'étant plus tourné vers lui-même. Qui se cherche se perd, qui consent à se perdre se trouve... En sorte que cette œuvre vit de son paradoxe, qui est à la fois une entreprise de connaissance de soi et une fuite hors de soi dans l'imagination

tendre et folle – d’être traversée par les tendances contraires de l’aliénation et de la connaissance, de la métamorphose et de la sincérité –, d’être enfin l’œuvre d’un homme qui souhaite d’être à soi-même plus intérieur et plus étranger qu’il n’est permis¹⁰⁸.

Chez Stendhal, cette fuite hors de soi salvatrice est obtenue suite à un dialogue intérieur intense, qui est lui-même résultat d’une claustration et d’une insubordination sociale propre à l’auteur. En refusant de se plier aux règles que lui impose la société française de la fin du dix-huitième siècle et en lui préférant de loin une solitude stimulant l’écriture, Henri Beyle fait le pari de vivre une existence inventée de toute pièce, où il défile moins devant les autres que devant sa propre conscience et sa sensibilité, sous des masques successifs et sans cesse renouvelés.

Dans le cas d’Alexis Lefrançois, le masque est unique. Malgré cela, l’univers qui s’élabore dans la supercherie est aussi dense que celui qui voit le jour sous les dizaines de masques stendhaliens. Et si Lefrançois ne s’expliquera jamais ouvertement, tel Stendhal dans *Souvenirs d’égotisme* et dans son *Journal*, sur les raisons qui motivèrent son usage du pseudonyme, on devine que chez lui aussi « la liberté d’agir n’est concevable que dans l’insubordination : c’est pourquoi il recourt au

¹⁰⁸ Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme », *L’œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 238.

pseudonyme qui lui rend les mains libres ... En se donnant un pseudonyme, il revendique sa radicale autonomie.¹⁰⁹ »

Cette autonomie s'imposa peut-être après une plausible déception connue lors de la publication de son roman, pratiquement ignoré par une critique littéraire que l'auteur semble assimiler à un amas de pseudo intellectuels qui n'ont rien compris à son écriture, et dont il se moquera sans gêne tant dans ses vers ultérieurs que lors des rares entrevues qu'il accordera par la suite.

je pourrais moi z'aussi
 passer pour un artiste
 passer d'ailleurs
 et de moi l'on dirait
 dans les pages littéraires
 des revues de jésuites
 ah ! qu'il n'a rien à dire
 mais comme il le dit bien
 [...]
 je pourrais moi z'aussi
 m'installer cornichon
 miser sur l'imposture
 jaser de la culture

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 238.

à la télévision
 je pourrais moi z'aussi
 avec un peu d'acharnement
 me faire un petit talent
 je pourrais moi z'aussi
 devenir un poète
 ou du moins faire semblant
 [...] ¹¹⁰

Ainsi raille-t-il toujours la société littéraire au sein de laquelle il évolue, mais avec une distance qui tend à s'agrandir, et une ironie plus détachée, moins dévastatrice qu'auparavant. Il confiera tout de même à son ami, le poète Michel Beaulieu, qui le questionna lors d'un entretien intimiste portant sur les contemporains du poète :

La poésie est un art mort. Les individus disparaissent les civilisations meurent un art peut tout autant mourir et c'est ce qui est arrivé à la poésie. Quand on peut sans rire taxer d'artiste le moindre corniaud de Télé-Métropole, il y a tout de même un problème, un détournement de sens. À lire les journaux, on croirait volontiers que l'art est fait par des débiles pour des débiles. Le problème de la poésie c'est que, contrairement au théâtre, elle n'a pas trouvé d'ancrage au 20^e siècle dans notre société ¹¹¹.

¹¹⁰ Alexis Lefrançois, *Comme tournant la page*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984, p. 98. À l'avenir, j'utiliserai le sigle CTP pour référer à cet ouvrage.

¹¹¹ Michel Beaulieu, « Alexis Lefrançois tel qu'en lui-même... », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 37, printemps 1985, p. 41.

Devant un tel constat, le poète aurait pu décider de monter sur les tribunes publiques pour dénoncer la bêtise ambiante à laquelle il assiste, incendier les parutions en cours dans diverses revues littéraires. Mais sans nier son appartenance relative à la société québécoise, Lefrançois parle de « notre » société pour mieux s'en éloigner, ce qui lui confère une position d'autorité dans la mesure où il juge de l'intérieur ce qu'il connaît, empirisme exigeant qui devient le moteur d'une irréversible rupture.

S'il choisit alors l'exil hors de soi, il s'agit d'une fuite féconde cette fois, moins destructrice que celle qui avait marqué, à travers la publication de *La geste*, sa désunion d'avec le pays natal et, par le fait même, son refus des traditions et des obligations qui lui étaient rattachées.

Comme l'explique Starobinski, « la première exigence de l'individualisme égotiste est de disjoindre l'existence personnelle et la caution que nous en donnons au monde »¹¹². Ainsi, je crois pouvoir affirmer avec une quasi-certitude que les raisons qui poussèrent Alexis Lefrançois vers la supercherie sont à la fois liées à un certain rejet de ses origines belges et des conventions qu'a pu lui imposer sa terre d'accueil. Ne se reconnaissant pas d'affinités avec le milieu de la poésie ni avec ses

¹¹² Jean Starobinsky, *op. cit.*, p. 238.

auteurs (exception faite de quelques poètes du Noroît, dont Jacques Brault et Michel Beaulieu), il fit donc le choix d'une radicale évasion.

3.1.3. De la prose à la poésie : les conditions d'une mutation identitaire

Sans m'attarder trop longuement sur l'unique roman de l'auteur, il m'apparaît tout de même pertinent d'y relever quelques éléments qui constitueront des phares pour l'interprétation du passage à l'existence masquée, c'est-à-dire à la naissance d'Alexis Lefrançois.

Suivant la notion de degré d'existence énoncée par Jeandillou, *La geste*, seule parution orthonymique de Steenhout, est certainement son ouvrage le plus auto-référentiel, malgré qu'il demeure délicat de parler ici d'autofiction. Si la révolte qu'y exprime le romancier se manifeste sous le mode viscéral, le lecteur ne pourra pour autant identifier clairement les zones de réalité qui constituent le fil narratif de l'œuvre. Mais si ce roman se présente prospectivement comme haut lieu de rupture par rapport à la production poétique subséquente, il recèle tout de même des indices de la transformation à venir.

Le signe le plus évident est probablement l'emploi excessif du procédé d'ironie, que l'on retrouve tant dans le traitement stylistique que dans l'exploitation des thèmes. Le titre lui-même est une boutade adressée au lecteur mais surtout à la critique, dont Steenhout met à

l'épreuve la perspicacité. Si la *geste* signifiait au Moyen Âge un ensemble de poèmes relatant les hauts faits de personnages historiques ou légendaires, l'écrivain belge la reprend à son compte, permutant toutes les variables du genre pour pondre une satire impitoyable, un « hommage » scatologique et iconoclaste à la petitesse et la bêtise humaine.

Le narrateur de cette fable exsangue, qui semble mépriser ardemment la société dans laquelle il évolue, entretient un flou quant au lieu exact où se déroule l'action ; aussi le lecteur a-t-il l'étrange impression de se retrouver dans une nébuleuse, constamment à cheval entre la Belgique et le Québec, deux berceaux canalisant tout le mépris du narrateur à l'endroit des microcosmes stériles. Ce dernier, à la fois écrivain, pornographe, fumiste et assisté social, ne manque pas une occasion de salir les institutions politiques et culturelles où il s'ébat, avec un mépris particulier pour le milieu littéraire.

Tenant sans relâche d'embrouiller le lecteur, il passe d'un sujet à l'autre sans avertissement, brisant constamment le fil narratif jusqu'à faire du récit une bouillie de fiction. Ainsi, à des affirmations anecdotiques telles que : « Antigone, je la connais bien, j'ai même couché avec, un tout petit peu, presque en rêve. Tout d'abord, ce n'est pas vrai qu'elle est née à Thèbes. Elle est née en Belgique, comme tout le

monde¹¹³ », succèdent des constats définitifs à propos de la littérature et de la culture en général.

Mon récit tourne mal, je sais bien, termine en queue de cochon. J'ai des excuses. Je ne suis pas romancier, je le répète, biographe tout au plus. Mon idéal, moi, c'est pas la littérature, c'est l'hymen. Je veux copuler en justes noces, respectable jusqu'au caca, tout pur, en vitrine. Et mon lit comme le grand cloaque. Mes femmes dedans. Je leur ferai des moutards, comme ça, rien que pour le plaisir. Mais la littérature, non¹¹⁴.

Si je transcris ici quelques extraits de ce décapant opus, c'est pour exhiber les sommets de dérision atteints par Steenhout dès son entrée en littérature, haut fait en matière d'iconoclasme dans un milieu littéraire – celui du Québec de la fin des années 1960 – encore bien frileux et susceptible face à ce genre de coups de gueule. Aussi Ivan Steenhout correspond-il parfaitement au portrait que peint Simon Harel d'un type d'immigrant qui, s'il devient citoyen à « part entière », vit le plus souvent une situation qui le place en porte-à-faux face à sa terre d'asile.

Écartelé entre sa culture d'origine et la société d'accueil, il peut refuser de continuer à être l'étranger de circonstance. Le *melting pot*, par ces actions, est bel et bien désavoué dans la mesure où le cramponnement mélancolique à la culture d'origine, mais aussi, contradictoirement, son refus violent, au profit d'une intégration fantasmée à la société d'accueil, introduisent une dimension violente, non plus fusionnelle mais hétérogène¹¹⁵.

¹¹³ Ivan Steenhout, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹¹⁵ Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1999, p. 62.

Ainsi, l'ironie dont use ostensiblement Steenhout devient le moteur d'un déracinement que Pierre Nepveu associe à la dérive transculturelle à laquelle participerait la littérature québécoise depuis l'arrivée croissante d'immigrants en son sol et l'intégration parfois conflictuelle de ces derniers au corpus dit national. « D'une certaine manière, la culture du déracinement (postmoderne, transculturelle) ne ferait qu'épuiser la logique propre à celle de l'enracinement (nationaliste) : morcellement de l'universel, relativisme et même nihilisme.¹¹⁶ »

La mouvance observée par Nepveu atteint son apogée au début des années 1980, alors que le Québec cesse d'apparaître aux étrangers comme une terre de promesses et de renouveau. À cette époque se profilent la dépression post-référendaire et les deux crises économiques successives qui affaibliront en substance l'idée de nation telle que la rêvaient de concert les citoyens québécois, natifs et immigrants.

Auparavant, grandes étaient les attentes de l'étranger venu s'installer dans une société qu'il avait le plus souvent élue et proportionnelle à la taille de ses espoirs s'avèrera la déception lorsqu'il

¹¹⁶ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture ? », *Paragraphes*, n° 2, 1989, p. 16.

prendra conscience de la réalité passablement déprimante dans laquelle il est condamné à ne jouer qu'un rôle de figurant passif.

Or, après avoir fui son identité belge pour trouver asile au Québec, Alexis Lefrançois rencontre cette déception et doit trouver un autre refuge. Cette fois, plutôt que de poursuivre le nomadisme qui l'avait fait sauter d'un continent à l'autre, il tentera de trouver l'exil en poésie, tentant, par cette démarche expérimentale (dont une issue positive n'est nullement assurée), d'atteindre un territoire isolé et inaccessible au plus grand nombre, celui-là même que Claude Gauvreau nommait, à l'instar de Valéry, « la poésie pure ».

Comme le souligne Jean Starobinski dans son essai « Kierkegaard et les masques », l'ironie s'avère souvent un outil utilisé par l'auteur pour procéder à la transcendance littéraire, un passage final par la prose polémique avant de faire le saut vers une autre existence, plus spirituelle et poétique¹¹⁷. À l'instar de Kierkegaard, Steenhout aurait ressenti le besoin de se purger de son existence sociale et de son contact avec l'extérieur par le biais de l'ironie d'abord, puis par la prise du masque, qui n'est en fait qu'un autre mouvement du même processus de défense.

Défense, certes, mais moins à l'égard des autres que face à soi-même, ce moment de « purification intellectuelle » étant nécessaire à

¹¹⁷ Jean Starobinski, « Kierkegaard et les masques I », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, avril 1965, p. 607.

l'intégration d'un espace intérieur qu'on ne regagnerait qu'après s'être irrémédiablement *choisi soi-même*¹¹⁸, selon le philosophe danois.

Pour lui, se choisir soi-même passe sans contredit par le choix de l'hétéronyme, qui devient une forme de symbole d'autarcie intérieure, la clef d'un univers auquel l'écrivain se réserve un accès exclusif. « Le sol se dérobe, certes, mais parce que la poésie et la réflexion ont pris leur envol dans la région du possible¹¹⁹ » écrira Starobinski dans un essai sur Kierkegaard qui le mène à la conclusion suivante, fort pertinente dans le cadre de cette étude : « L'intériorité naît dialectiquement de l'échec de l'extériorité ironique¹²⁰ ».

Aussi Lefrançois aura-t-il dû s'abîmer dans une raillerie biographique immonde avant de passer de l'autre côté du miroir et de se donner accès à une existence littéraire plus authentique, non

¹¹⁸ Kierkegaard développe minutieusement ce concept et le vulgarise dans *L'Alternative*, dont Starobinski cite le passage le plus important, d'après lui, dans l'essai « Les masques du pécheur et les pseudonymes du chrétien » : « Celui qui se choisit lui-même éthiquement se possède lui-même comme tâche, non pas comme une possibilité... L'individu éthique se connaît lui-même, mais cette connaissance n'est pas une simple contemplation, car alors l'individu serait déterminé d'après sa nécessité : c'est une réflexion sur soi-même qui est en elle-même une action, et c'est pourquoi j'ai choisi l'expression " se choisir soi-même " au lieu de " se connaître soi-même "... Le " Soi " que l'individu connaît est à la fois " Soi " et le " Soi " idéal, que l'individu possède en dehors de lui comme l'image sur laquelle il doit se former, et que néanmoins il possède en lui-même, puisque c'est lui-même. » Dans « Les masques du pécheur et les pseudonymes du chrétien », *Revue de Théologie et de Philosophie*, n° 4, Lausanne, 1963, p. 336.

¹¹⁹ Jean Starobinski, « Kierkegaard et les masques I », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, avril 1965, p. 617.

¹²⁰ Jean Starobinski, « Kierkegaard et les masques II », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, mai 1965, p. 813.

dépouillée d'une certaine ironie qui, toute dissimulée dans le matériau poétique, s'exprimera désormais avec une subtilité à laquelle il n'avait pas habitué son lecteur.

Sans exagérer le caractère mystique de Lefrançois, il ne m'apparaît pas abusif d'expliquer sa nouvelle posture en citant ce que Starobinski avançait encore à propos de Kierkegaard :

Le masque, l'ironie lui sont nécessaires comme signes d'un passage de l'en deçà à l'au-delà du sens « commun »: il faut marquer les frontières, inventer une géographie de l'esprit où la conscience ait à franchir des obstacles, sur le chemin où l'appelle un « télos », un but lointain. Kierkegaard voulait que le non-sens de la sécession [d'avec les individus, communication, rapport universalisable] dans la singularité récupère un sens qui sera direction, désir orienté, voie « authentique » vers une transcendance qui se dérobe¹²¹.

Après avoir épuisé le réseau sémantique de l'absurde et de la provocation par lequel il avait tenté – un peu vainement – de rencontrer le lectorat, Steenhout décide d'emprunter un autre chemin. Ainsi se retire-t-il prématurément de la matrice fictionnelle, annonçant ouvertement sa mort comme romancier mais non comme auteur : « On croit que c'est fini. Mais ça ne finit jamais. Quelques fausses notes comme au music-hall, mais jamais réellement la fin. Ou alors il faut bien

¹²¹ *Ibid.*, p. 824.

être mort. Jusqu'au bout. Mais qui meurt jusqu'au bout ?¹²² », se languit-il sur un ton faussement pathétique, en conclusion de *La geste*.

Ce rituel de passage complexe annonce un renouveau littéraire chez l'auteur. L'écrivain mue et prend alors la peau du poète, laissant derrière lui celle du romancier, dans laquelle il semble se sentir trop à l'étroit désormais. La poésie a besoin d'espace pour advenir : la mystification est la voie qui permettra à Alexis Lefrançois de trouver l'aisance nécessaire pour laisser naître en lui une forme de lyrisme inaccessible jusqu'alors. Le masque deviendra alors pour l'écrivain un moyen de se détacher des référents que lui imposaient ses sociétés d'origine et d'accueil afin de mieux revendiquer une autonomie essentielle à la création d'un univers fondé sur la transcendance.

3.1.4. La claustration comme tombeau originel

Comme chez Stendhal, la claustration a probablement joué un rôle majeur dans la démarche mystificatrice de Lefrançois, intimement liée à la transcendance vers la poésie. Transcendance précoce (Lefrançois l'entreprend au milieu de sa vingtaine) du monde littéraire, européen comme américain, qu'il trouve muselé par la bêtise et l'opportunisme. Une vision qu'il exprimera librement dans *36 choses pour la 51*, recueil publié aux Éditions du Noroît en 1971, peu après *Calcaires*. Ce recueil

¹²² Ivan Steenhout, *La geste, op. cit.*, p. 140.

prend forme à l'intersection où la prose et la poésie se rencontrent pour répondre, dans de courts poèmes en vers libres, au malaise décuplé par l'obligation de vivre dans une société à laquelle il n'arrive pas à adhérer.

Moins frondeur que dans *La geste*, Lefrançois continue toutefois de condamner la banalité ambiante et l'on sent toujours, malgré le jeu ludique instauré par un style poétique souvent humoristique, que le poète tend à se distancer de cet univers qui l'étouffe.

les poètes de ce temps
 n'ont pas besoin de mots
 n'ont pas besoin de voix
 n'ont pas besoin de chant
 les poètes de ce temps
 se parlent une autre langue
 se disent pour les morts
 et quelques autres flous
 [...]
 les poètes de ce temps
 se chantent en silence
 [...]
 les poètes de ce temps
 plantés derrière les grilles

[...] ¹²³

Plusieurs poèmes des *Petites choses...* font écho à cette communauté honnie, dont « Le scribe accroupi », où Lefrançois ridiculise les avatars d'un formalisme hermétique qui a sévi en Europe avant de contaminer la littérature québécoise, tout au long des années 1970.

ah si j'avais des subventions
 comme je serais bon
 comme j'inventerais
 des sons tout neufs
 deling delon bading bedon
 comme j'emploierais
 ces mots perdus du dictionnaire
 ces mots jolis qu'on n'emploie pas
 comme le mot salsifis
 comme le mot rastaquouère
 biscornu scorsonère
 moron machine à vues
 ouaouaron bedon ¹²⁴

¹²³ Alexis Lefrançois, *CTP*, p. 41.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 100.

Si la majeure partie des critiques québécois n'ont su lire dans cette poésie atypique qu'une invitation à jouer et des poèmes pour les enfants – réaction symptomatique d'un lectorat instruit qui préfère souvent se boucher les yeux plutôt que de prêter le flanc au déséquilibre engendré par la dénonciation des tares collectives –, quelques journalistes ont saisi la subtilité d'un langage situé aux confins de l'ironie parodique. Tel est le cas de Robert Yergeau, qui consacrait en 1991 douze pages dans la revue bilingue *Ellipse* à une étude approfondie de la poétique de Lefrançois. À propos des *Petites choses...*, il note :

We see him swaggering in *36 petites choses pour la 51*, mangling words, turning up at syntax. Iconoclastic poems, in which tomfoolery exists side by side with spuriously defiant dissections of the defects of our times, are suffused, by turns, with irony, anger, indignation, truculence. No great critical acumen is required to detect here the influence of poets like Queneau, Prévert, or Vian ... He owes to this license his surer, more acute, more immediate grasp of reality. It is as if his knack for playing with words indemnified him for mocking everything, sticking his tongue out, baring his buttocks, without looking ridiculous in the process. However, the verbal juggling that, everything considered, has no ultimate significance in *36 petites choses pour la 51*, must not obscure one of the volume's major themes: the feeling of not belonging, of stateless¹²⁵.

¹²⁵ Je traduis : Nous le voyons claironnant dans *36 petites choses pour la 51*, mutilant les mots et dédaignant la syntaxe. Des poèmes iconoclastes, dans lesquels l'ânerie côtoie la caricature des déficiences de notre époque, sont immergés, à tour de rôle, dans l'ironie, la colère, l'indignation et la brutalité. Nul besoin d'une grande perspicacité pour déceler ici l'influence de poètes tels que Queneau, Prévert ou Vian ... Il doit à cette liberté sa compréhension convaincue, plus précise et plus immédiate de la réalité. C'est comme si son don pour jouer avec les mots l'empêchait, alors qu'il raille tout, tirant la langue et montrant son derrière, d'avoir l'air ridicule. Néanmoins, la jonglerie verbale qui, tout bien considéré, n'a pas une importance fondamentale dans *36 petites choses pour la 51*, ne doit pas assombrir l'un des thèmes majeurs du livre : le sentiment de dépossession. Robert Yergeau, « The Void at the Centre », *Ellipse*, n° 46, 1991, p. 56.

Parmi les quelques critiques à s'être intéressés à l'œuvre de Lefrançois, Yergeau est le seul qui se soit penché sur le choix pseudonymique du poète, un changement de cap motivé d'après lui tant par le tempérament profondément ironiste¹²⁶ du jeune auteur que par son sentiment d'insubordination face à autrui. Il rejoint donc l'analyse de Starobinski qui écrivait à propos de Stendhal :

Il faut souligner chez Stendhal le thème de la claustration. Un nom, un corps, une condition sociale sont des prisons. Mais leurs portes ne sont pas si verrouillées qu'on ne puisse songer à s'évader. Certes, on quitte son nom plus facilement que son corps et la pseudonymie tiendra lieu de la métamorphose rêvée¹²⁷.

Cette évasion constituerait en somme le principe fondateur d'un cosmopolitisme auquel Steenhout / Lefrançois participe sans aucun doute et que Simon Harel explique en ces termes :

Cet idéal d'un savoir encyclopédique, qui ne serait pas singularisé par la soumission au contingent, au référentiel, au national, ce que les Athéniens nommaient « l'autochtonie » (l'enfantement par la terre maternelle), est en effet le signe d'un désir de purgation. Échapper à la terre nourricière, ce serait être séparé, scindé d'un lieu natal, valorisation d'une individualité toute-puissante qui se moquerait du pouvoir

¹²⁶ « We might expect a subtle ironist like him to use so French-Canadian sounding as a pseudonym », avance encore Yergeau, qui a identifié clairement le refus de Lefrançois d'adhérer à la société québécoise, voire au monde occidental en général, *op. cit.*, p. 53.

¹²⁷ Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme », *L'œil vivant, op. cit.*, p. 241.

contraignant des frontières, trouverait satisfaction dans l'observation détachée des différences sociales¹²⁸.

La métamorphose s'effectue donc au début des années 1970, alors que Lefrançois entreprend, en étroite collaboration avec ses éditeurs, une carrière poétique qui s'avèrera aussi dense que diversifiée. Si cette carrière débute en trombe avec la parution de *Calcaires*, recueil étonnamment achevé pour une entrée en matière (le recueil est publié alors que Lefrançois célèbre ses 28 ans), elle se poursuivra jusqu'en 1984, année de parution d'une rétrospective regroupant en deux tomes la quasi totalité de sa production poétique.

3.1.5. Une situation réversible par la fuite hors de soi

Il est difficile de définir avec précision la poétique élaborée par Alexis Lefrançois dans la mesure où ce dernier semble l'avoir construite sous des influences diverses, oscillant entre l'esprit moqueur des *Petites choses* et une conscience aiguë et essentielle du monde qui habite des recueils comme *Calcaires* et *Rémanences*. Il est toutefois possible d'en distinguer certaines lignes directrices, elles-mêmes liées à la quête identitaire poursuivie par le poète et du même élan, à la fuite hors de lui-même permise par l'exhibition masquée.

¹²⁸ Simon Harel, *op. cit.*, p. 64.

Ainsi, une lecture attentive et chronologique de la poésie lefrançoisienne révèle les étapes d'un processus de transcendance instauré par la prise du pseudonyme, bien décrite par Starobinski dans ses essais sur Kierkegaard. De fait, le poème liminaire de son premier recueil, *Calcaires*, est marqué du sceau de la claustration :

et quoi t'offrir sinon ce qui chemine
 en moi
 d'espace et de silence
 encore
 chaque mot sur mon corps
 a laissé sa trace terrible
 tu ne peux pas savoir
 mon corps
 sur des pages et des pages
 blanches
 a laissé ses empreintes
 blanches terribles¹²⁹

Pourtant, ce sentiment d'isolement, de solitude et de non appartenance n'est pas une situation fatale, bien au contraire. C'est d'ailleurs en ce sens que l'idéal spirituel et poétique de Lefrançois rejoint

¹²⁹ Alexis Lefrançois, *CTP*, p.8.

celui de Kierkegaard : comme pour le penseur danois, la claustration et le repli sur soi sont des étapes nécessaires à la réflexion qui permettra éventuellement à l'homme de se détacher d'un monde qui le déçoit et brime en cela son souffle créateur pour se centrer complètement sur son inspiration la plus intime.

Et si cet élan créateur peut prendre plusieurs visages, il s'incarne dans la poésie de Lefrançois à travers une fuite vers la nature d'abord, puis vers l'épuration des substances et des choses. Celui qui écrivait, en clôture du poème liminaire de *Calcaires* :

Tu peux proférer contre moi toutes les paroles de la mort
 tu peux me rejeter loin
 dans un arrière-pays de sable et de pierre
 je n'ai pas de corps
 ma tête est une île un amandier
 neige sur la mer
 tu peux proférer contre moi toutes les paroles de la mort
 je ne revendique rien
 je revendique le dernier espace
 qui ne sera bientôt
 ni parole ni silence¹³⁰,

¹³⁰ *Ibid.*, p. 9.

celui-ci laissera de côté son fatalisme égotiste, se tournant progressivement vers des objets d'inspiration qui lui permettront de fuir sa conception pessimiste du monde, l'enfermement devenant une situation réversible au contact de vérités plus brutes, radicalement essentielles. C'est l'époque de *Rémanences* (1977), dont la plupart des critiques diront qu'elle fut la plus flamboyante dans la carrière du poète.

Roland Bourneuf la commente d'ailleurs en ces termes : « mystère de notre présence en face des choses et de l'univers, notre désir et notre angoisse à vouloir un peu le lever. » Un éloge que viennent compléter en substance les propos de Robert Yergeau :

Rémanences implies a propensity to ramble, a knowledge of other spaces before the ultimate space has been reached... In fact, the whole book celebrates the poet's determination to go forward. This leitmotiv holds a special fascination for the poet, nullifies all his stray impulses to stop¹³¹.

Cet espace qu'évoque Yergeau se situe probablement quelque part entre la perception onirique et métaphysique qu'alimente désormais Lefrançois et la quête esthétique liée à cette perception. Dans son univers poétique, jadis peuplé d'auteurs de pacotille et de personnages issus du cirque littéraire, se déploient désormais les merveilles de la nature, qui valent à elles seules la peine de croire en un

¹³¹Je traduis : « *Rémanences* suggère une propension à l'errance, une connaissance des autres espaces avant que l'espace ultime n'ait été atteint ... En fait, tout le livre glorifie la détermination du poète à aller de l'avant. La fascination du poète pour ce leitmotiv annihile tous ses instincts stériles. » Robert Yergeau, *op. cit.*, p. 62.

idéal terrestre. Ces bijoux se nomment arbre, sable, eau, clarté, blancheur, transparence, et irriguent désormais la poétique lefrançoisienne tout en remplaçant le travail que le fiel avait opéré dans son travail antérieur.

À première vue banals, ces quelques éléments prennent, sous le prisme du regard poétique, une ampleur gigantesque, assez importante du moins pour supplanter toute tentation de retomber dans *l'en deçà* autrefois décrit par Kierkegaard.

quand la lumière atteindra ses lointaines demeures
 et nos pas transparents par ces rochers couchés
 quand ils iront légers de la splendeur prochaine
 délivrés du silence et de la voix gagner
 parmi les choses là-bas la place ultime
 que le manque à jamais de tout sens leur assigne

et à l'arbre à l'espace et au sable et à l'eau¹³²

Et, se façonnant un *au-delà* pavé par le silence et l'extrême fragilité de la parole mise à nu, le poète redéfinit le lieu¹³³, cherchant le centre de

¹³² Alexis Lefrançois, *CTP*, p. 109.

¹³³ Expression empruntée à Pierre Nepveu, qui allègue que « [c]’est à une véritable redéfinition du lieu que travaillent un grand nombre d’œuvres des dernières années », « Qu’est-ce que la transculture ? », *op. cit.*, p. 27.

l'existence dans un espace de plus en plus ouvert et fuyant, comme si du silence il allait extirper plus de clefs que de tous les savoirs que lui avait enseignés le monde :

peut-être quelque part l'image et son absence
 où d'invisibles vols poursuivent leurs trajets
 nos mots nos gestes et le jeu des reflets peut-être
 quelque part reviennent-ils à L'être
 et l'ombre de tant d'ombre
 à ce soleil peut-être
 à d'autres simulacres
 au roc à l'air au feu
 peut-être tout cela n'est que le jeu d'un jeu
 peut-être quelque part quelque chose nous rêve
 avant qu'à notre tour nous ne rêvions nos pas la mer le
 ciel et cette mort prochaine
 qui n'ayant pas été ne nous achève pas

peut-être simplement laisser les mots se taire
 et le langage au vent
 à l'arbre au sable à la vague à la pierre
 à ce vaste mirage à la grande illusion
 qui dans nos pas se joue se rêve et se prolonge
 à ce songe d'un songe fugace

où nous passons
 éternel éphémère avec nous qui s'achève
 et plus loin que nos voix qui se poursuit toujours
 et toujours se reprend toujours se recommence

impeccable reflet laissé par le silence
 que se renvoient là-bas de transparents miroirs¹³⁴

Au bout de son parcours en poésie, Alexis Lefrançois aboutira au plus grand dénuement. Un dénuement intérieur et artistique qui lui assure une indépendance absolue. Livré à lui-même, portant une identité floue sans véritable nationalité ni appartenance, l'auteur devient ainsi souverain par la création d'une poésie sans attache ni référent clairement identifiables.

Et s'il a d'abord dû emprunter les voies du Québec et du pseudonyme pour s'extraire d'une source stérile et naître, par la nature et le langage, une deuxième fois, Lefrançois habite aujourd'hui un territoire qu'il a créé de toutes pièces et en ce sens n'appartient plus qu'à une société imaginaire, dont les balises ont été tracées par et pour lui seul. Comme le notait Pierre Nepveu,

¹³⁴ Alexis Lefrançois, *CTP*, p. 121.

« [i]l est possible que nous nous trouvions en pleine confusion, et que nous ayons, peut-être à jamais perdu notre centre.¹³⁵ »

Alors que la plupart seront effrayés devant la perspective d'un tel effritement des repères traditionnels, un écrivain comme Alexis Lefrançois ne risque pas, alors qu'il s'accapare les ressources de l'écriture poétique, de perdre l'équilibre. Un équilibre très relatif qu'il a sans cesse essayé de mettre en péril afin d'avancer dans la création et de transcender les balises érigées par ses contemporains, dont la plupart hésiteront à le considérer comme « l'un des leurs », la marginalité ne répondant pas toujours aux conditions d'intégration d'un « je » fécond à un « nôtre » en faillite.

¹³⁵ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture ? », *op. cit.*, p. 30.

3.2. Claude Gauvreau et les armes du mégalomane : petite méthode pour devenir un poète de race

Je vois les sillons, je remarque la plaie des racines. Le poète entré dans nos âmes par la serrure.

Claude Gauvreau, *Bien-être*.

Dans un texte intitulé « Les affinités surréalistes de Giguère¹³⁶ », Claude Gauvreau réagit à un poème écrit par Roland Giguère, en 1949 :

Comme le visionnaire qu'est tout poète de race, écrit-il, Giguère est la proie voluptueuse du sentiment de souveraineté ; il ne voit pas de bornes à sa force magique, il sait tout pouvoir, et pour lui un simple verre d'eau devient une mer bouleversée par nos destins ; il dit « verre d'eau », il pourrait dire l'Océan pacifique ou les mers de la Planète Vénus¹³⁷.

Puis, Gauvreau ajoute :

Un immense poète lyrique est toujours un mégalomane et ce mégalomane est un presbyte qui divulgue au profane ce que les distances radieuses cachent aux foules malgré elles ignares. On a raison de dire que le poète est la dernière espèce de devin que le vingtième siècle renferme¹³⁸.

3.2.1. Pour une rhétorique du renversement

¹³⁶ Texte publié dans la revue *Études littéraires*, suite à une conférence prononcée par Claude Gauvreau, au Musée d'art contemporain de Montréal, le 12 février 1970.

¹³⁷ Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3 (décembre), 1972, p. 507.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 507.

Dans cet article bref, qui ne sera publié qu'en 1972 de manière posthume, Gauvreau livre en somme le fondement de son art poétique, Giguère lui servant à la fois de miroir et de projecteur pour élucider, rétrospectivement, son propre désir d'écrire. Puisque créer lui apparaît très tôt indissociable du désir de devenir devin et donc, en substance, un être exceptionnel, il s'agira d'emblée pour Gauvreau de mettre toutes les ressources de son inspiration au service d'une construction démesurée de soi et du monde, non étrangère aux influences que synthétisent sans contredit chez lui les modèles de Tzara et de Breton.

Nombreux sont les termes qui, dans cet article, convoquent délibérément l'idée de puissance : visionnaire, sentiment de souveraineté, pas de bornes, force magique, tout pouvoir, divulgue, devin.

Or, dans une rhétorique chère à Gauvreau dès ses tout premiers écrits – tant critiques que créateurs –, ces prismes du pouvoir ne peuvent être activés que par la présence d'un attribut complémentaire, que le poète place au-dessus de tous, malgré la charge ambiguë qu'il véhicule le plus souvent. Ce mot : Mégalomane, constitue certes une clef dans l'œuvre du poète, sa genèse y étant liée de manière consubstantielle.

Incessamment réactivée et positivée par le discours gauvréen, cette tare, définie par la médecine comme un comportement

pathologique, devient, sous la plume du poète, une condition privilégiée qui lui permet, croit-il, d'accéder à la parole authentique et de tenter de coïncider avec son propre génie créateur.

Dans un Québec essoré par la censure, l'autoritarisme et le moralisme excessifs, contraint par l'Église et l'État de croire à la petitesse servile de l'individu, l'idée même de grandeur devient un repoussoir que l'on fuit comme la peste. Et c'est pour cette raison précise que Gauvreau l'élit, dès l'adolescence, comme principe fondateur de son art poétique.

Paul Claudel eut sur moi une influence prédominante pendant quelques années et je redevins croyant pour un temps. À quinze ans, je décidai de devenir écrivain pour la vie¹³⁹, écrit Gauvreau dans l'autobiographie introduisant ses *Œuvres créatrices complètes*, avant d'ajouter : L'enseignement jésuite me pesait de plus en plus, et petit à petit, ma pensée avait évolué vers le panthéisme. Le dogmatisme de Claudel était de plus en plus incompatible avec ma sensibilité... et les mythes catholiques incongrus me devenaient de plus en plus insupportables. On cherchait depuis longtemps à se débarrasser de moi. Une thèse, démontrant l'absurdité de l'existence de l'Enfer, fut l'occasion de ma deuxième mise à la porte du Collège Sainte-Marie¹⁴⁰.

Aussi imagine-t-on aisément le collégien précoce, vainqueur d'un concours oratoire et renvoyé peu après du collège pour y avoir tenu des propos jugés « incompatibles avec l'enseignement officiel », fomenter

¹³⁹ Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, p. 11. À l'avenir, les références à ce recueil seront indiquées par le sigle OCC.

¹⁴⁰ Claude Gauvreau, OCC, p. 12.

les bases d'une rhétorique du renversement, qui deviendra vite le sceau de sa démarche créatrice.

Un poème comme « Aurore de minuit aux yeux crevés », écrit par Gauvreau alors qu'il n'a que 25 ans, illustre concrètement le besoin impératif que ressent le jeune poète de sortir du giron québécois pour entrer dans un domaine qui lui appartiendra en propre, et où il pourra poser les bases de sa propre vision poétique.

Au feu

les pénombres croulent

Un gibraltar assaisonné de pestes immergées par les succubes dévore le protocole de mon âme anéantie.

Comment sortir

Comment sortir le beu qui sillonne en éclaboussant son crâne

qui dédouane l'espoir hydrocéphale lacéré et hyéné

qui dédouble le fat foulon

issé par les aisselles de sauterelle au pinacle du bronze égorgé.

faible est la nuit

anéanti est le rêve

endolori est le nom qui ceignait la soupière des mille pattes humaines.

Une ombre jaillit

Un poste fuse

et nanti d'or la couronne où agonise le bois fermenté.

Un nom siffle.

Un nom aboie

plus fort que le délire

plus cru que la bestialité aux reins brisés.

Ma main n'est plus le vase où nasillait la flore japonaise.

Mon creux n'est plus la croupe où s'hébétaient honnies les civières de deuil.

Le chant souffre dans l'Inde éprise de feu

et tapissée de foetus jaunâtres

L'haleine peste

l'haleine rejoint le moignon de vestiaire

et toutes nos têtes coupées

expirent dans la falaise de zinc¹⁴¹.

Ici s'exprime peut-être mieux que nulle part ailleurs dans les premiers poèmes de Gauvreau cette rhétorique en germe qui lui deviendra si chère, en sur laquelle il construira inlassablement une esthétique entièrement tournée vers le renouvellement et l'innovation.

Renouvellement des images qui, toutes plus incongrues les unes que les autres, s'accumulent au sein du poème comme autant de miniatures qu'auraient pu peindre ses camarades, membres du mouvement automatiste, alors en plein essor. Innovation dans la forme,

¹⁴¹ Claude Gauvreau, *OCC*, p. 215.

qui ne s'éloigne de la versification classique que pour en évoquer le fantôme, ces vers scandés et liés entre eux par un fil narratif ténu proposant tout de même au lecteur un dispositif spatial qui lui permette d'envisager le poème sur une seule et longue strophe, l'invitant ainsi à procéder à une lecture linéaire, saccadée, mais non moins méditative.

Aussi l'innovation et le renouvellement deviennent-ils rapidement des outils privilégiés par le poète pour opérer le renversement évoqué plus haut, et par lequel les repères culturels et/ou poétiques habituels sont presque systématiquement corrompus afin d'endosser une signification qui sera au service du leitmotiv que Gauvreau essaie déjà, en 1950, de mettre en marche, et qui constitue le ciment d'« Aurore aux yeux crevés » et de bien d'autres poèmes : la transgression.

Transgression des codes culturels établis, selon lesquels le jeune poète devrait être celui à qui tout est promis, et qui devrait voir les portes de l'avenir s'ouvrir devant lui comme une foi nouvelle ; à cette vision idyllique de la naissance littéraire, Gauvreau oppose un monde ennemi contre lequel il s'impose selon lui de se dresser, incendiant d'entrée de jeu ce « gibraltar assaisonné de pestes immergées par les succubes » qui « dévore le protocole de [s]on âme anéantie¹⁴². »

L'âme du sujet apparaît d'emblée anéantie, tout comme le rêve évoqué plus loin dans le poème : devant cet état de fait, le sujet

¹⁴² *Ibidem*.

entrevoit qu'il n'a d'autre choix, pour quitter cette faible nuit qui s'éternise, que de trouver une issue à ce cauchemar des commencements, trouver « comment sortir », puisqu'il s'agit d'abord de s'extraire du souffle pestilent que déploie cette « Inde éprise de feu » pour expirer les consonances d'un nom qui appartienne à une tête intacte, image encore inédite, comme fantasmée et inscrite en creux dans ce poème, où les têtes apparaissent coupées, les yeux crevés, entourées de foetus jaunâtres.

Cette vision, le poète qui tente d'émerger de l'informe sein l'emmurant pour se refaire une tête à lui, une tête vierge des séquestres infligés par la geôle¹⁴³ dans laquelle il évolue contre son gré, montre comment le jeune Gauvreau nomme la question de la fuite, de l'évasion comme prémisses essentielles à son propre engendrement poétique. Pour écrire, encore faut-il être libre, physiquement mais aussi et peut-être davantage mentalement, affranchi des images morbides qui partout menacent le poète alors qu'il tente péniblement de s'émanciper d'une autorité devenue destructrice et funeste.

Brûler ce qu'il reste de peste permettra en somme au sujet d'effectuer, à travers le parcours initiatique que devient le poème, une transgression sans laquelle l'inscription identitaire demeure inenvisageable, l'haleine – le souffle, peut-on entendre – étant

¹⁴³ Le poète situe d'emblée « l'action » dans un « gibraltar assaisonné de pestes », ne faisant aucune économie pour souligner l'atmosphère de contention de laquelle il tente de s'évader.

condamnée à rejoindre « le moignon de vestiaire¹⁴⁴ », pour ne pas dire le placard où pourrissent les non élus du poème.

3.2.2. Une distinction qui fait naître

Or, sachant que le verbe « transgresser » plonge ses racines dans le latin *transgressus*, qui signifie « qui a traversé », nous comprenons mieux que Gauvreau ait élu ce dernier comme vertu cardinale d'une poétique qui s'érige, en même temps que le jeune poète tente de cerner les contours de l'œuvre à venir sur l'idée même de passage, ici vécu sur le mode transitif mais dans une temporalité à contre-courant, comme si le déluge avait déjà eu lieu, et que le sujet qui écrit ne devait exister que pour enjamber un inévitable désastre.

Dans « Au cœur des quenouilles », un objet dramatique¹⁴⁵ que Gauvreau fait publier, pour la première fois, en 1948 dans *Refus global*, nous sommes en présence d'un homme qui proclame : « Je suis

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Gauvreau élira lui-même ce terme, « objet dramatique », le préférant à « pièce de théâtre » ou encore « dialogue » ; fortement inspiré par le discours des plasticiens qu'il côtoie de près et imprégné de son travail de critique d'art, Gauvreau rapproche ainsi son art créateur de celui des peintres, et souligne sa volonté de donner à voir, par le biais du texte, des êtres et des situations sous des modes à la fois figuratif et abstrait. En somme, le terme « objet dramatique » rapproche ce genre de textes du registre poétique, omniprésent dans le théâtre de Gauvreau, et particulièrement dans les courtes pièces en un acte constituant « Les entrailles » (Claude Gauvreau, *OCC*, p. 17 à 173).

poursuivi. Je suis un homme poursuivi, poursuivi un homme, un poursuivi, poursuite poursuivie, un homme poursuivi¹⁴⁶. »

Or, si le personnage simplement introduit sous la dénomination « L'homme » débat, au cours d'un long et effréné dialogue avec « La tête », sur les harassantes conditions que lui inflige son statut de criminel poursuivi, c'est beaucoup moins pour éveiller la pitié de son interlocuteur et ainsi se faire plaindre que pour mettre en scène toute la complexité de ses propres origines :

Je cours, couleur rouge, loin des bras qui me cherchent, qui m'attendent, les bras qui me veulent.

Rigoles de sang sur les tempes, chair de femme dépecée, chair d'homme flétrie.

Je suis un criminel imminent.

Mon corps flotte dans l'eau de la barque, dans la barque de l'eau.

Qui m'arrêtera danseur de danse nègre ? Ma substance s'allonge, je m'étends au loin, plus loin que le loin, je vais rejoindre le bout de l'infini, cordon infini ou bras rouge, j'imité la couleur rouge d'une toile qui se dissipe dans les barres comme d'arc-en-ciel infinies, avant de finir de naître. Avant de naître, je m'étends dans l'infini¹⁴⁷.

Une bonne partie du vocabulaire employé dans cet extrait montre que l'idée qu'il importe au poète de mettre de l'avant est celle de la différence, et plus particulièrement de la distinction. La couleur élue est

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁷ *Ibidem.*

le rouge, celle de la flamboyance et du sang, associée au feu, au danger et à la mort imminente. Mais le rouge est aussi la couleur de la passion, qu'elle soit amoureuse ou meurtrière ; il est donc peu étonnant que Gauvreau la choisisse en premier lieu. Dès les premiers vers d'« Au cœur des quenouilles », l'on pressent en effet que le protagoniste bout intérieurement d'une fureur qui fait l'amalgame de pulsions de nature très diverse, ressentant presque érotiquement le besoin de tuer, alors que les registres tragique et romantique s'entremêlent constamment, et que le texte devient à la fois éloge et condamnation du crime à venir.

Ici, ce n'est pas le crime en soit qui est promu, mais les motifs à la source de ce dernier, la différence de cet homme ou son insupportable grandeur (lui à qui la rivière apparaît naine, comme un corps de nouille) qui l'oblige à fuir « ces bras qui [le] veulent ». Comme le danseur évoqué est nègre, l'homme est assimilé à la couleur qui l'amène à se distinguer et, éventuellement, à atteindre des distances inaccessibles à quiconque ne sera pas élu comme un être d'exception, pour échapper à son destin.

Avant même de naître, le sujet du texte se voit octroyé un pouvoir aussi mystérieux qu'inédit : celui de s'étendre dans l'infini, pour mieux effectuer son évasion. Rien ne pourra donc entraver sa fuite, qui se soldera par un succès, l'homme accédant, contre tous les pronostics, à un espace indéfini et fantasmé, que l'on décrit clairement comme

réservé au plus petit nombre puisque tous ceux qui ont avant lui essayé d'y pénétrer se sont enlisés dans la rivière environnante.

L'apologie que fait, à travers ce texte – habile métissage mêlant le drame onirique et la suite poétique –, le poète, nous ramène tout naturellement vers son domaine d'élection, et l'idée qu'il tente, de manière presque obsédante, de mettre en valeur dès ses premiers écrits : la motivation principale de l'homme devrait, selon lui, mener ce dernier à se distinguer, peu importe si cela le pousse à poser des gestes interdits par les lois morale, sociale et politique. Se distinguer à *tout prix* de cette masse qui englué l'être dans des conventions que le poète reconnaît comme contraires à l'existence même d'une réalité qui soit poétique.

3.2.3. Écrire dans l'absolu ou l'art élémentaire de se mesurer avec les Titans.

Si la mégalomanie contamine les individus rongés par un désir excessif de gloire et de puissance, Gauvreau trouvera tôt en elle les ressources idéales pour remettre en question la logique précaire sur laquelle s'est édifié l'équilibre social factice dénoncé par les signataires de *Refus Global*.

La fortune est à nous si nous rabattons nos visières, bouchons nos oreilles, remontons nos bottes et hardiment frayons dans le tas, promet Borduas, avant de conclure : Nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles,

réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels¹⁴⁸.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'en écho à cet appel univoque de l'aîné, Gauvreau, jeune morveux à peine évadé des bancs d'école, initie en ces termes son entrée au cénacle des poètes combattants : « Frédéric Chir de Houppelande est le plus grand des poètes », fait-il dire à l'Introducteur des « Reflets de la nuit », premier objet dramatique des « Entrailles », écrit en 1944, alors que Gauvreau n'a pas encore 20 ans. « Frédéric Chir de Houppelande est le plus grand des poètes et sa voix alourdit les cœurs de lianes rousses. Chir de Houppelande c'est moi.¹⁴⁹ »

Énigmatique, évanescence présente, ce *Chir* se présente sous les traits d'un personnage que Gauvreau n'a pu nommer anodinement l'Introducteur. En effet, il est bien dit, dans la didascalie inaugurale, que le personnage qui pénètre sur scène n'est autrement que « gigantesque, l'air plutôt épouvantable (comment peut-on être *plutôt* épouvantable ?), qu'il doit absolument être maquillé violemment avec du rouge, du vert, du bleu, du blanc, surtout du noir, et que ses yeux sont immenses ».

Voilà, en germe, l'un des traits saillants qui alimente la construction égotiste entreprise par Gauvreau : tout grand poète doit posséder des yeux immenses pour voir plus loin que le loin, rejoindre le

¹⁴⁸ Paul-Émile Borduas et al., *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mitre, 1948, pp. 13 et 15.

¹⁴⁹ Claude Gauvreau, *OCC*, p. 19.

bout de l'infini, cordon infini ou bras rouge, imiter la couleur rouge d'une toile qui se dissipe dans les barres comme d'arc-en-ciel infinies¹⁵⁰.

Répondant à la prescription de Borduas selon laquelle la création doit être le véhicule d'une anarchie resplendissante, Gauvreau tient à déchirer l'hymen poétique sous les traits d'un être hors norme, incommensurable. Comme le sera ensuite cette « statue de jeune homme bâtie avec des matériaux lourds, comme sculpté dans le roc » érigée au centre de « La statue qui pleure », ou encore le peintre de « Nostalgie sourire » qui s'écrie, se levant brusquement :

Ma toile mon sang.

Il faut que je la montre!

Le chef d'œuvre des bras qui se sont crus des Dieux, le chef-d'œuvre peint avec les héroïsmes des hommes, dessiné sur les mémoires d'Asie, sculpté dans le sang, sculpté dans la chair.

Sang! Tiré de la boue par des bras extraordinaires! Extraits comme l'argent! Sang de toile¹⁵¹!

Lorsque la toile est finalement dévoilée par le peintre, Géhur, spectatrice perplexe, découvre avec hébétement qu'elle est vide, immaculée, et qu'en somme, tout y reste à faire. « Lis, lis l'intention », rétorque le peintre en annonçant ses couleurs :

¹⁵⁰ Cité plus haut.

¹⁵¹ Claude Gauvreau, *OCC* p. 59.

Songes aux corps d'éléphants, vous m'avez pris avec vous comme un petit frère et je suis allé plus loin que la lune sur un rayon de lumière livide. O sondes! Mada m'a dit : Da, ô prince sans royaumes qui gîtes dans les rosées d'amour! J'ai travaillé sur l'éternel chef-d'œuvre. J'ai travaillé sur le monde comme un chirurgien. O mire! O moi, O moi! Servile à mesurer le monde! Le soleil entre mes mâchoires gloutonnes. Doucement doucement le désir a éclos dans ma poitrine comme un peuplier. Mon bras travaillant dans les muscles de la vie. J'ai peint avec moi-même. Devenu matière moi seul je me suis peint. Univers trop vaste. Ceci est à moi! Ceci est à moi! Ceci est moi transfiguré par l'univers¹⁵².

Se projeter à l'extérieur des territoires habités, se mesurer aux forces cosmiques, se propulser loin, plus loin que le loin, plus loin que la lune de manière à rejoindre l'infini : voilà le programme établi par Gauvreau dès ses toutes premières compromissions, parcours amorcé à même le registre de la grandeur, mais encore, de l'inimaginable puissance, voire du titanesque.

3.2.4. Les ressources de la démesure.

Dans une lettre datée du 8 mai 1954, Gauvreau adresse à Borduas le récit d'un événement apparemment anodin et pourtant emblématique, me semble-t-il, de cette omnipotence fantasmée du pouvoir et de l'analogie poétique qui en découle :

Quand nous avons appris à la gare Centrale que le train pour New York partait de la gare Windsor, nous nous sommes

¹⁵² *Ibid.*, p. 60.

mis à courir – Ouvrard, Barbeau et moi. Les Lortie et Mousseau nous ont annoncé que vous étiez déjà à bord du train – mais le train n’était pas encore parti. Dans ce décor d’envol interplanétaire, nous nous sommes lancés à la chasse aux wagons. Nous étions tout prêts de la locomotive lorsque la puissante mécanique a failli nous transporter nous-mêmes à New York. Nous n’avons pas eu le plaisir de vous revoir. La célérité du départ de la dure et infernale chenille, cependant, nous a procuré une vertigineuse sensation d’espace et de distance.¹⁵³

Cet épisode enlevant aurait pu être le fruit d’un Jules Verne ou d’un Vigny et projette le lecteur dans un délire propulsif qui ne manque pas de rappeler les pages écrites par ces romanciers qui, au plus fort de la Révolution industrielle européenne, assimilèrent gaiement la puissance virile de l’homme à celle des machines nouvelles. Folie des grandeurs qui ne pouvait qu’empourprer l’ambition et le goût du colossal dont Gauvreau dénouera frénétiquement les ressources, jugeant constamment la mesure de l’homme à la lumière de son potentiel dépassement. Ainsi fait-il dire au Soldat Claude, double troublant du père idéalisé et inconnu :

Puisque je marche dans la boue vierge alors que les bourgeois protègent leur cul contre la lassitude, puisque je fais des pas où il n’y a jamais eu de pas, puisque je suis un brise-glace vociférant dans le gel, je ne suis pas semblable aux autres, je me classe derechef parmi les êtres exceptionnels. [...] L’homme voit défiler des pâtres pâtissiers qui sifflotent en norvégien, tout blanc tout blancs, blancs tout, dont les tibias frémissants semblent chuchoter : Tu es le meilleur¹⁵⁴.

¹⁵³ Claude Gauvreau, *Lettres à Paul-Émile Borduas* (édition critique par Gilles Lapointe), Montréal, 2002, p.122.

¹⁵⁴ Claude Gauvreau, *OCC*, p. 65.

Après un démarrage à fond de train, et malgré le fait que les textes constituant rétrospectivement « Les Entrailles » ait connu une diffusion que l'on peut sans médire qualifier de confidentielle, Gauvreau ne ménagera aucun moyen pour s'éjecter d'une imagerie trop étroite (selon laquelle le poète est condamné à demeurer foetus de son propre idéal) pour filer vers le reflet qu'il entrevoit à travers les tableaux dans lesquels il se mettra en scène, celui d'« un immense poète lyrique, mégalomane presbyte qui divulguerait au profane ce que les distances radieuses cachent aux foules malgré elles ignares. » Et si le poète est la dernière espèce de devin que le vingtième siècle renferme, il se fera poète, acrobate habile jonglant sur les soupirs de rêve, somnambule pourchassant les cornes de daims.

3.2.5. Pour devenir *Héros-limite* : écrire dangereusement.

Mais cette conquête de ce que Gauvreau appelle les distances radieuses ne pourra se faire, il le pressent trop bien, que par le biais d'un sabotage effectué sans retenue, étape antérieure et nécessaire à l'édification du mythe. « D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec des assoiffés d'un mieux-être, sans crainte de longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons

dans la joie notre sauvage besoin de libération¹⁵⁵ », écrit Borduas dans *Refus Global*.

Ce à quoi Gauvreau répond tant par certains gestes que par une poésie tissée dans la fibre de l'inélégance et pourtant plus forte et plus évocatrice, à mon avis, que tout ce qu'il a pu écrire après *Étal mixte*. Écrit entre 1950 et 1951, ce premier opus s'offre comme un concentré de violence et de désirs, les vertus de la tension et la volonté de confrontation y générant, grâce à l'acidité nerveuse de la jeunesse, un ensemble décapant et, avouons-le, parfois indigeste.

Déterminé à combattre la morosité ambiante par la promotion d'un art indiscutablement nouveau, Gauvreau doit en passer par une forme de purge. Purge de l'instruction bâtarde reçue chez les Jésuites, du corset dans lequel se débattent les jeunes artistes qui promeuvent un certain idéal avant-gardiste et finalement, purge d'une société qui préfère tourner en rond plutôt que de se propulser vers un avenir incertain, où la potentialité du ratage paralyse jusqu'aux esprits les plus avertis. Et ce processus, le jeune poète ne l'entreprend pas de main morte. En effet, celui qui écrivait, mettant en scène sa seconde expulsion du collègue, « on cherchait depuis longtemps à se débarrasser de moi » pressent qu'il devra en passer par un acte terriblement violent pour effectuer – et réussir – son évasion.

¹⁵⁵ Paul-Émile Borduas, *Refus global*, *op. cit.*, p 15.

À travers des poèmes tels « Aurore de minuit aux yeux crevés », « Ravage cicatrice », « Saint-Chrême durci au soleil » et « Enfance du Duché de Crottemare », Gauvreau se fait pyromane, mettant l'obscène et la fureur au service d'une fantasmagorique destruction de l'écologie littéraire ayant jusqu'alors calligraphié le paysage québécois.

Résolu à anéantir jusque dans ses fondements l'influence bien-pensante qui pèse sur les créateurs de l'époque, Gauvreau mord, peste, souille, insulte jusqu'à s'avilir, dans le but avoué de démembrer la petitesse atavique dans laquelle pourrit sa communauté et de générer un nouvel ordre social et culturel, fondé sur un principe d'indépendance et d'élection.

« Il n'y a rien comme la confrontation de deux masses apparemment disproportionnées pour donner aux nerfs et aux muscles le maximum de leur tension, pour donner à l'intelligence et à la conscience le maximum de l'unilatéralité¹⁵⁶ », écrit le poète au complice Borduas, procédant, à l'attention de ce dernier, au récit d'une sortie au cours de laquelle les Automatistes se promenèrent en hommes-sandwiches dans une exposition, brandissant des slogans parmi lesquels trônèrent : « En grève contre le jury de marde! À bas Cosgrove la putain! Déviergeons les jeunes vieillards!¹⁵⁷ »

¹⁵⁶ Claude Gauvreau, *Lettres à Paul-Émile Borduas*, op. cit., p. 96.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

« Le vieux marteau de Dada s'est réincarné imprévisiblement avec une touche d'acide sans précédent, poursuit Gauvreau. Rarement a-t-on vu un geste public plus empirique, plus instinctif... [...] les madames en robes longues et les beaux messieurs en tuxedos étaient en nombre énorme. [...] Pour passer, il fallait presque se frayer un chemin à la hache. [...] Nous étions véritablement dans un état de carnage [...] il a été décidé spontanément que l'Exposition des Rebelles devra avoir le même caractère d'intransigeance et de franchise.¹⁵⁸ »

Intransigeance et franchise : deux termes employés par Borduas pour galvaniser les troupes, que Gauvreau reprendra instinctivement à son compte, convaincu que l'authenticité, même vécue sur le mode primitif, n'est pas qu'une qualité latente, que quiconque y prétend doit se battre pour s'en accaparer, comme des distances radieuses qui feront le sel du grand poète lyrique dont il rêve tant pour les ignares que pour lui-même.

Et si cette conquête doit passer par une radicale confrontation avec l'autorité, s'il doit se salir les mains et la langue en traînant la poésie dans la merde un bon coup, Gauvreau ne s'y refuse pas, mû, dans *Étal Mixte*, par une nécessité intérieure qui domine toutes les autres : se dissocier du social et de la complaisance bourgeoise en la minant de l'intérieur, dynamitant tout ce qui est sa portée, pour ensuite, au dernier

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 98.

instant, s'expulser du giron putride en espérant le voir se consumer définitivement derrière lui. « Ode à l'ennemi » :

Pas de pitié

Les pauvres ouistitis pourriront dans leur jus

Pas de pitié!

Mourez

Vils carnivores

Mourez

Cochons de crosseurs de fréchets de cochons d'huiles

De cochons de caïmans de ronfleurs de calices de cochons de rhubarbe de ciboires d'hostie de bordels de putains de saints-sacrements d'hostie de bordels de putains de folles herbes de tabernacles de calices de putains de cochons.

[...]

La diarrhée des sédentaires

Pas de pitié

Mourez chiens de gueux

Mourez baveurs de lanternes

Crossez fumiers de bourgeois!

La lèpre oscille dans vos cheveux

Pourris

Crossez vos banalités sucez vos filles!

Pas de pitié

Mourez

Dans vos gueuse d'insignifiance
 Pétez
 Roulez
 Crossez
 Chiez
 Bandez
 Mourez
 Puez
 Vous êtes des incolores
 Pas de pitié¹⁵⁹!

Cette sentence, « Vous êtes des incolores », apparaît, à première vue, comme un corps étranger au cœur d'une indigestion dont la virulence n'a d'égal que le dégoût traduit par le poème ; et pourtant, elle porte peut-être la charge la plus violente de cet « Ode à l'ennemi ». En employant, en chute de poème, cette épithète inusitée, Gauvreau montre à nouveau¹⁶⁰ le crédit qu'il accorde à la couleur, et en cela, à la différence, de quelque forme qu'elle soit. Fervent admirateur des automatistes, le poète apprend ainsi à manier la palette avec une fureur qui n'a d'égal que celle de ses amis peintres, puisque toutes les ressources de la matière doivent être engagées au profit de la réécriture des codes culturels, depuis longtemps dépassés.

¹⁵⁹ Claude Gauvreau, *OCC*, p. 260-262.

¹⁶⁰ Revoir, à ce sujet, la page 176.

3.2.6. S'accaparer des distances infranchissables.

Pour Gauvreau, qui a choisi les pamplemousses parce qu'il a choisi la couleur des pamplemousses, pour qui le soleil qui s'élançe comme un crapaud pourpre est garant de tous les passages, et sur qui l'arc-en-ciel opère un pouvoir d'attraction sans cesse renouvelé, accuser d'incolore un homme constitue donc le pire des châtements et revient de facto à lui refuser toute valeur.

Et comme ses yeux sont ceux de celui qui a reçu la lumière des tableaux de Renoir telle une lettre directement envoyée par Orphée, que leur rétine a brûlé sous la prescience des dents d'ivoire de la lune, Gauvreau s'octroiera le privilège de juger qui est digne d'être considéré comme visionnaire et qui ne l'est pas.

Aussi, le 30 juillet 1953, fait-il à Borduas cet aveu pour le moins paradoxal : « J'ai appris, il y a une couple de jours, que le Cercle du Livre de France avait éliminé mon ouvrage *Beauté baroque*. Trois membres du jury (sur neuf) ont décidé que je n'avais pas de chance de gagner. Cette nouvelle ne m'affecte pas particulièrement. Je me sens libre et serein. Accessoirement, les membres du jury sont certainement des lâches. On les punira le mieux possible. »

Ici devient palpable l'une des contradictions qui fera le ciment de la mégalomanie gauvréenne : éperdument dépendant du regard qu'autrui pose sur son œuvre en même temps que violemment dégoûté par cette absurde – et inconsciente – demande de crédit à l'endroit des incolores qu'il méprise, le poète n'aura d'autre choix que de se retrancher dans une forme d'élection qu'il intégrera par défaut, faute de mieux.

Élection en creux, née d'une idylle impossible entre un lectorat frileux et une poésie qui se veut un brasier pour les fous, mais élection tout de même, un peu à la manière de Jean Genet qui dans *Journal du voleur* déclare et scelle, pour s'assurer l'édification de son propre mythe, ce qu'il nomme sans vergogne sa Sainteté. Or, ce que Sartre écrit à son propos dans son célèbre article « Saint Genet », pourrait tout aussi bien s'appliquer au fantasme narcissique dans lequel se mire un Gauvreau qui ne répugne pas à qualifier sa propre œuvre de « capitale¹⁶¹ » :

L'expérience du Mal est un cogito princier qui découvre à la conscience sa singularité en face de l'Être. Je veux être un monstre, un ouragan, tout ce qui est humain m'est étranger, je transgresse toutes les lois qu'ont établies les hommes, je foule aux pieds toutes les valeurs, rien de ce qui est ne peut me définir ou me limiter ; cependant j'existe, je serai le souffle glacé qui anéantira toute vie.¹⁶²

¹⁶¹ Claude Gauvreau, *OCC*, p. 15.

¹⁶² Jean-Paul Sartre, « Saint-Genet », cité dans Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1957], p. 130.

Projection de soi sous la forme du prophète qui montrera le chemin aux brebis égarées avant de finir de naître, qui avant de naître s'étendra dans l'infini et quitte à mourir, pourquoi ne pas le faire la tête haute, si haute dans le ciel que même les anges s'en trouveront bouleversés. Et quand le soldat Claude déclare qu'il est plongé « dans l'oster-monde et capte des fractions de rythmes sursautés des monstres poétiques¹⁶³ », la volonté d'incarner cet « immense poète lyrique qui divulguerait au profane ce que les distances radieuses cachent aux foules malgré elles ignares » devient de plus en plus palpable.

Puis quand il ajoute que « les géants de l'hérid-monde couchent avec lui et que les femmes des géants ont consacré leur vie à compter les poils de son sexe¹⁶⁴ », on ne saurait refuser au soldat l'attribut tant convoité de mégalomane presbyte, imperméable à l'impuissance parce que doté d'une longueur de vue généralement réservée aux Dieux.

Aussi y a-t-il projection dans les lettres que Gauvreau adresse à Jean-Claude Dussault en réponse aux siennes, dont le cadet dira :

Gauvreau fut pour moi un maître, un maître exigeant, intransigeant même. Il m'introduisit à un monde nouveau, m'y poussant parfois de force avec une certaine violence. Il ne pouvait s'agir de n'y apporter qu'une attention passive, comme à la lecture d'un livre, mais de participer activement, d'apprendre chaque semaine quelque chose d'absolument nouveau, d'imprévu pour moi, et de comprendre vite,

¹⁶³ OCC, p. 65.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

presque instantanément, car le maître se faisait chaque fois pressant¹⁶⁵.

Conscient de la lucidité juvénile de son interlocuteur ou seulement pressé d'en découdre avec l'élève pour retourner sans plus attendre presser le jus jaune du pamplemousse totémique et d'accéder au trône du *poète de race*, Gauvreau s'affiche, dès la sortie des *Entrailles*, comme un évadé en sursis que le sang bouscule dans le temps oublié. Et s'il se fond naturellement dans ce « je » aussi lyrique qu'autobiographique lorsqu'il avance « je suis un criminel imminent », toutes ses actions se trouvent empreintes de cette violence qui lui est devenue nécessaire et qui finira par *contaminer* chez lui toute forme d'expression.

Aussi ne saurons-nous jamais exactement quel crime doit payer cet homme évadé dans les quenouilles mais il nous est donné avec certitude que l'homme est un poursuivi, que son destin le contraint de négocier avec les bras qui le veulent, la chair de femmes dépecée, avec sa propre substance qui s'allonge et des têtes imaginaires pendues à ses petits doigts. Couvertes de sang, les têtes lui renvoient son propre reflet et le criminel imminent se trouve confondu, un moment pétrifié devant le poids de son serment : « J'ai juré de dégoûter les anges. »

¹⁶⁵ Gauvreau-Dussault, *Correspondance, 1949-1950*, Montréal, L'hexagone, coll. « Œuvres de Claude Gauvreau », 1993, p. 10-11.

Comme s'il ne pouvait concevoir la séduction qu'en l'inféodant à la répulsion, comme si pour lui devenir poète consistait à pactiser tant avec les démons d'un lyrisme périlleux qu'avec l'expression de la plus radicale réalité, Gauvreau nous lègue à mon sens l'un des programmes les plus clairs et exigeants qu'un jeune poète québécois n'ait osé formuler, ardent défenseur de cette prescription du *Refus Global*, qui devrait nous hanter plus que jamais puisqu'elle demeure, encore aujourd'hui, partie prenante d'un fantasme non encore advenu : « D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec des assoiffés d'un mieux-être, sans crainte de longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération.¹⁶⁶ »

Pour l'auteur des « Entrailles », la littérature ne saurait être envisagée autrement que dans une très intime association avec cette notion de sauvagerie évoquée par Borduas et qui deviendra l'une des postures cardinales dans l'œuvre de Gauvreau. Pour lui, en effet, écrire ne commence pas tant par le travail esthétique que par un nécessaire retour à une violence archaïque, à ce monde d'avant le monde qui fascinait les Grecs anciens et qui constitue, dans l'esprit de Gauvreau, la seule société qui soit authentiquement sympathique à la tâche du créateur.

¹⁶⁶ Paul-Émile Borduas, *Refus global*, op. cit., p. 15.

Primitive, cette société dont il rêve et dont il tente incessamment de cerner les contours, n'est pas étrangère à cet état naturel décrit par Rousseau et qui dépasse en tout point la nature qu'ont façonnée les hommes, ce monde du connu où la poésie pure n'a plus sa place, selon le poète. Aussi, à bout de souffle, en fin de carrière au début des années 1970, Gauvreau fera-t-il de ses « Jappements à la lune » un chant du cygne destiné aux visionnaires, ces rares *mégalomanes presbytes* qui, l'espère-t-il, viendront avec lui cerner ce que « les distances radieuses cachent aux foules malgré elles ignares » pour peupler un monde où le langage n'en est peut-être, après tout, qu'à ses premiers balbutiements.

Chapitre 4

Gestualité et corporalité : incarnation dans l'accession au poème

Il n'y a pas de grandeur pour qui veut grandir. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. Nous sommes tous sur le même rang. Rayons les autres.

Paul Éluard, *L'évidence poétique*

Dans son essai sur le mythe et la métamorphose, Pierre Brunel consacre un chapitre au mythe de la croissance. Citant en exemple la rencontre, dans *Alice au pays des merveilles*, entre la jeune fille et le Bombyx, à qui cette dernière pose une série de questions qui l'aideront à évoluer à travers la quête identitaire que constitue le roman, Brunel remarque que :

Son incertitude, son angoisse ne sauraient nous cacher son vœu secret, celui-là même que le Bombyx a compris et dont il lui permet la réalisation : *grandir*¹⁶⁷. C'est la seule façon, sans doute, d'échapper au cercle où elle se trouve prise : qu'à la circularité de Chronos succède, comme l'indique Gilles Deleuze, l'Aiôn qui s'étend en ligne droite, le cercle déroulé¹⁶⁸. La rencontre d'Alice et du Bombyx s'achève sur une invitation à continuer. Pour déchiffrer l'énigme, il faut l'épuiser¹⁶⁹ ...

En voulant ainsi augmenter sa taille, Alice participe au grand rêve qui meut la nature humaine ; de toute éternité, l'homme tenta de décupler ses forces et en cela, son emprise sur le monde. L'être qui

¹⁶⁷ Je souligne.

¹⁶⁸ Brunel cite ici Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 194.

¹⁶⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 94.

choisit de s'exprimer par le biais de la littérature est motivé par un désir semblable à celui de tous, à cette nuance près : il cherche aussi (et peut-être surtout) à croître intérieurement, puisque seule cette modification, il le sait, pourra le mener à une réelle connaissance de soi et, a fortiori, à la maîtrise du matériau poétique.

Dès lors, naître va bien au-delà de la simple inscription dans un processus qui les mènera, à plus ou moins long terme et à leur insu, à la mort ; l'arrivée à l'œuvre pave plutôt l'entrée dans un riche dédale jalonné d'obstacles qui constituent tous, aux yeux du poète, une chance de périr mais aussi d'évoluer.

Aussi le rapport que développent certains auteurs avec le langage s'initie dès leurs débuts sous le signe de cette double potentialité ; et s'ils choisissent de croire à la croissance plutôt qu'au péril, c'est qu'ils en ont jaugé tous les risques, et que l'impératif intérieur qui les fait vivre ne saurait les voir reculer devant rien. En choisissant l'écriture, ils élisent un mode de vie et de pensée qui restera défini par cette soif intarissable : comprendre, jusque dans ses derniers ressorts, la complexe architecture de la nature humaine.

Tandis que certains d'entre eux développeront un style poétique profondément ancré dans la pensée réflexive, nourrissant un réseau sémantique qui s'articule autour de ressources presque purement cérébrales et défendant une vision plus intellectuelle - voire savante - du

poème, d'autres emprunteront une voie que je qualifierai, non sans une certaine réserve¹⁷⁰, d'« organique », l'exploration du corps et de l'âme humains devenant le moyen d'accéder à un rapport qui soit aussi immédiat que se peut au langage.

C'est le cas de poètes tels Roland Giguère et Anne Hébert qui, chacun à sa manière, ont su développer, à travers l'expérience poétique, une connaissance de soi qui leur a permis, en partant du plus petit dénominateur commun, de rejoindre, par le biais d'une parole exigeante et authentique, l'universel.

Aussi ces poètes n'hésitent-ils pas à se livrer tout entiers au processus d'écriture, mettant à profit leur intériorité et leur vision intime du monde comme un chirurgien dissèquerait des parties de son propre organisme afin d'en saisir la complète identité. En fouillant les espaces les plus secrets de leur être, ils arrivent à capter un réseau de sensations et de visions inédites qu'ils s'appliquent à mettre en forme, à travers le travail poétique, pour leur donner une consistance qui dépasse le simple récit autobiographique.

C'est donc une poétique profondément ancrée dans la physiologie qu'alimentent, à tâtons, ces jeunes auteurs qui pressentent, depuis leurs débuts, que l'accès à une parole authentique doit émerger d'une

¹⁷⁰ Cette réserve vient du fait que ce terme est aujourd'hui employé trop couramment, et dans bien des cas de manière outrancièrement métaphorique. Pour ma part, je l'utilise en faisant référence à sa signification première, soit pour évoquer tout ce qui est directement lié au corps humain, à sa constitution.

exploration de telle nature. Ainsi, tout le répertoire du corps et de l'âme sera utilisé à des fins poétiques : le poète fait appel à cette corporalité afin de mieux exprimer, sur un mode métaphorique mineur ancré dans l'immanence¹⁷¹, les spasmes que provoquent en lui cette nouvelle appréhension de soi et du monde.

Dans *La littérature et le mal*, Bataille fait remarquer qu'« il y a dans les écrits de [Jean] Genet je ne sais quoi de frêle, de froid, de friable, qui n'arrête pas forcément l'admiration mais qui suspend l'accord.¹⁷² » Cette observation, je l'appliquerais sans hésiter aux premiers poèmes de Giguère et d'Hébert qui, forts d'une conscience précoce, surent, dès leurs premières publications, générer un réseau de sens évocateur en puisant dans les ressources que suggèrent les cinq sens, mais aussi une sensibilité accrue à l'effet que ces derniers provoquent chez l'homme qui observe attentivement battre la vie en lui.

La fragilité dont parle Bataille n'en est pas moins lisible chez ces deux poètes qui émergent, et leur arrivée au monde se fait aussi dans une certaine douleur, les vérités intérieures et extérieures auxquelles ils se trouvent confrontés les plaçant souvent dans un état d'extrême vulnérabilité, seuls et nus devant l'imposante sincérité qu'exige la naissance d'une œuvre.

¹⁷¹ Grâce à des images simples, puisées à même un registre langagier accessible et non moins évocateur, le poète crée des figures de style relativement élémentaires, en s'inspirant souvent du sens propre des mots pour mieux le détourner, ce qui confère aux poèmes une résonance originale. De nombreux exemples seront cités dans les deux études qui constituent ce chapitre.

¹⁷² Georges Bataille, *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 148.

C'est donc à cette force d'incarnation que nous convient Giguère et Hébert, mais aussi à l'indéniable friabilité du matériau poétique qui s'invente et en s'inventant, met en scène la vaste chorégraphie des mouvements intérieurs, et la puissance révélatrice des figures qui en résultent.

4.1. Figures et incarnation du visionnaire chez Roland Giguère

On a raison de dire que le poète est la dernière espèce de devin que le vingtième siècle renferme.

Claude Gauvreau

Dans la section de cette étude consacrée à Claude Gauvreau, je citais l'essentiel de ce que ce dernier écrivit à propos des premiers poèmes de Roland Giguère¹⁷³. Gauvreau, on le sait, a peu parlé des poètes qui furent ses contemporains. Peu, du moins, en regard du nombre significatif de textes critiques qu'il a consacrés aux peintres de son temps. Au sujet de cette retenue plus ou moins volontaire, il ne concèdera que quelques explications laconiques, se bornant le plus souvent à dire qu'au-delà des Miron, Giguère et de lui-même, rares sont les poètes dont l'œuvre constitue, au Québec, un jalon notoire de l'évolution littéraire.

¹⁷³ Je rappelle : « Comme le visionnaire qu'est tout poète de race, Giguère est la proie voluptueuse du sentiment de souveraineté ; il ne voit pas de bornes à sa force magique, il sait tout pouvoir, et pour lui un simple verre d'eau devient une mer bouleversée par nos destins ; il dit « verre d'eau », il pourrait dire l'océan Pacifique ou les mers de la planète Vénus. » Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *op. cit.*, p. 507.

Bien entendu, Gauvreau aimait provoquer, gouailler, mugir, et pratiquait avec une jouissance un peu perverse l'art de se peindre dans un coin. Ainsi, en éclipsant par omission la majeure partie de ses contemporains, il fondait une rhétorique bien personnelle et justifiait la nécessité vitale d'inventer et de recourir à un langage poétique qui permettrait ici à quelques élus de rejoindre le giron des avant-gardes, rejeton légitime mais non moins matricide de Modernité.

4.1.1. Sortir de la noirceur originelle.

Ne nous trompons pas, cependant, sur les motivations qui purent inciter le poète à concevoir un cénacle imaginaire aussi restreint. Nulle vanité, nulle enflure chez Gauvreau, sinon l'orgueil qui répondait au seul désir de voir un jour la poésie québécoise rejoindre le spectre diffusé en Europe par Breton, Tzara et Artaud.

Et s'il célèbre avec tant de foi le « prophétisme certifié » et la « présence vibrante » de Giguère dans ce qu'il appelle et endosse comme seul berceau fécond de la création « le milieu qui agit¹⁷⁴ », c'est qu'il respecte chez son vis-à-vis ce qu'il reconnaît comme une faculté rare et essentielle, maîtresse de toute démarche artistique authentique : le désir.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 507.

Désir de créer un monde qui se substituerait à l'univers ruiné dont a hérité l'homme moderne, puis désir de refaire le paysage avec les couleurs et les formes rêvées par le poète lui-même ; mais avant d'arriver au centre de la phase créatrice que l'on pourrait évoquer, à l'instar de Pierre Nepveu, comme une dé-fondation¹⁷⁵, besoin est de jeter sur l'ampleur du désastre une lumière tout à la fois crue et salutaire, celle qui « avait su me prendre / en plein délire » écrira Giguère dans « Vivre mieux », « les yeux droits dans les miroirs / les mains au cœur du torrent¹⁷⁶ ».

Désir de créer, donc, mais désir de *voir* avant toute chose, la vision présidant à la naissance de la lucidité comme de l'imagination, pont dressé pour l'homme entre la nuit noire et la lumière du jour afin qu'il puisse confondre son propre aveuglement en détournant, comme

¹⁷⁵ En conclusion de *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu propose de distinguer trois moments essentiels dans la constitution et dans l'éclatement de la littérature québécoise contemporaine (fin des années 1980). Ces trois moments correspondent selon lui à trois types de rapport au réel privilégiés par l'imaginaire et en constitueraient l'écologie en tant que système à la fois conflictuel et organisateur, dans la mesure, écrit Nepveu, où la littérature est toujours en définitive une manière de configurer le désordre, d'en assumer les déséquilibres, les anomalies, les terreurs ou les cocasseries, dans une visée symbolique unifiante. La première étape est appelée « L'esthétique de la fondation », et définie par l'essayiste en ces termes : « dans cette position qui renvoie principalement aux années soixante, la littérature donne le réel comme une exigence, un impératif originaire : commencer, naître, créer - mais elle ne parvient à le fonder qu'à travers une représentation du manque, de l'exil, de la folie. La fondation se découvre d'emblée, "toujours-déjà", comme dé-fondation, comme entrée dans le champ esthétique du paradoxe, du ratage, de l'aporie. » *L'écologie du réel*, Montréal, 1988, p. 211-212.

¹⁷⁶ Roland Giguère, *L'âge de la parole*, Montréal, Hexagone, 1965, p. 11.

le propose encore Giguère dans «Vivre mieux », « les palmes noires que l'on m'offrait¹⁷⁷ ».

Aussi la figure de l'aveugle s'imprime-t-elle rapidement sur la trame poétique giguérienne, le poète mettant en scène, dans de nombreux textes datant de ses débuts, l'absence de vision comme une tare collective, tare qui pourrait pourtant s'avérer féconde.

Que ce soit dans *Les Aveugles*, une pièce de théâtre demeurée inédite, écrite alors qu'il n'a pas encore 20 ans¹⁷⁸, dans *Faire naître*, premier recueil publié par ses propres soins en 1949, où il est dit que « sur la plage fragile / l'homme aveuglé par la rougeur de son front / son passé minuscule / confond le sable avec son origine¹⁷⁹ » ou dans le poème « La vie dévisagée », écrit en 1952, à l'intérieur duquel « les grands dévisagés s'avancent / dans un infernal et habituel nuage de cendre / tristes habitués des ténèbres / habitants des noirs cratères / où le feu n'a plus rien de sa magie / feu sans joie sans flamme et sans dieu¹⁸⁰ », Giguère se débat avec le spectre de la cécité, lui qui pressent déjà la distance à parcourir pour arriver à « d'autres routes plus larges / où mon sang confondrait le ciel¹⁸¹ ».

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Les textes inédits convoqués dans cette thèse pourront être consultés dans le fonds d'archives Roland Giguère, conservé à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

¹⁷⁹ Roland Giguère, *Faire naître*, Montréal, Erta, 1949, n.p. À l'avenir, les références à ce recueil seront indiquées par le sigle FN.

¹⁸⁰ Roland Giguère, *L'âge de la parole*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

La faculté de voir se doublerait donc, chez le poète digne de ce nom, de celle de transmettre le fruit de ses visions, réelles ou oniriques, porteuses, en tous les cas, d'une révélation certaine¹⁸². On sait l'attraction qu'ont pu exercer sur Giguère les figures du magicien et de l'alchimiste ; né de la même fibre, le devin est un être exceptionnel, hors du commun, un visionnaire qui, selon le *Petit Robert*, « prétend découvrir ce qui est caché, prédire l'avenir par des moyens qui ne relèvent pas d'une connaissance naturelle ou ordinaire. »

On pense ici à Artaud et à ses multiples sorts, jetés aux amis et aux connaissances par voie de correspondance, et qui ont fini par être intégrés au corpus de l'œuvre tant ils participèrent à l'édification poétique de celui pour qui le domaine du littéraire devint intimement lié avec un travail tout ancré dans la vision, lui-même doublé d'une responsabilité vécue comme cruciale : celle de l'annonce, de la révélation. Aussi Artaud écrit-il à André Breton, le 13 juillet 1937,

Mon cher ami,

Votre fille cet après-midi m'a donné l'impression d'une Apparition. Je l'ai vue venir comme un soleil vrai enfin, non imaginé, une incarnation du soleil sur la mer. Le soleil venait sur la mer. Je sais que vous êtes *du* Soleil et que votre femme est *de* la Mer mais je n'y ai pensé qu'après. C'est l'intensité de la vision qui m'a frappé. Au milieu de toute cette boue et de toute cette saleté j'ai eu une impression torrentielle de fraîcheur solaire, de vent éclairé, de lumière qui vient en

¹⁸² Cet extrait de la conférence donnée par Gauvreau et citée plus haut me semble s'appliquer parfaitement ici : « Un immense poète, dira encore Gauvreau, est toujours un mégalomane et ce mégalomane est un presbyte qui divulgue au profane ce que les distances radieuses cachent aux foules malgré elles ignares. »

tempête, une tempête de pureté. Dans une journée de vision véritable et de révélation comme celle que je viens de traverser où rien de ce que j'ai vu ne m'a trompé votre enfant m'est apparue comme un Être né du Destin et qui serait la représentation même du Destin, mais pour nous venger de ces sauvages¹⁸³.

Si Giguère n'a pas succombé au même délire visionnaire et paranoïaque qu'Artaud, il n'en percevait pas moins, et ce dès la conception de ses premiers poèmes, l'acte de voir et celui de transmettre ses visions comme une manière privilégiée d'agir sur soi-même mais aussi sur les autres, le pouvoir du visionnaire devenant peut-être la rançon du pauvre, puisque chacun, où qu'il soit né, peut, dans une certaine mesure, se venger du destin en empoignant la liberté d'écrire.

Or, pour le jeune homme tout juste émergé de ses origines ouvrières et bûchant nuits et jours à l'Institut des arts graphiques¹⁸⁴ pour apprendre le métier de typographe qui le sortira de la misère, la lecture des surréalistes français s'avère une révélation fondamentale : en lisant Breton, Aragon et Éluard, il comprend que le poète peut devenir le maître de sa propre condition d'homme, à condition de réinventer, à travers le geste poétique, les ressorts de cette dernière.

¹⁸³ Antonin, Artaud, « Lettres et sorts de 1937 », *Ceuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 808.

¹⁸⁴ Pour de plus amples informations à propos des années de formation de Giguère, vous pourrez consulter un essai que j'ai écrit à partir de mon mémoire de maîtrise, publié en 2006 aux Éditions Les heures bleues, sous le titre *L'atelier de L'Âge de la parole : Poétique de la rétrospective chez Roland Giguère*.

Le poème « Instantané », publié dans *Faire nôtre* à cette époque, marque bien la prise de conscience du poète quant aux pouvoirs potentiels accordés aux voyants.

entre deux pas contraires

la fumée dans mes yeux

me fit tourner la tête

et je plongeai jusqu'au coude

mon bras dans le soleil

même ceux qui n'avaient rien VU

SE mirent à mon service

la nuit écarte les rideaux

une gazelle nue

nage dans cette mer molle

de la nuit

VU

longs cheveux noirs

caressant des ombres

filant des ombres

ouvrant des ombres

le beau vaisseau de chair
 insaisissable
 vaisseau de lumière
 à mes fenêtres closes

disparaît

SI je m'éveille¹⁸⁵.

Dans ce poème, les ressources de la vision sont employées tantôt comme vecteur d'autorité (la vue permettait ainsi d'assujettir les non-voyants pour mieux les guider) tantôt comme médiatisation du rêve, le poète, digne héritier de la vague surréaliste, voyant ses pouvoirs de vision disparaître avec l'éveil.

Or, c'est bien dans cet espace, précisément en territoire onirique que Giguère posera ses assises comme poète mais aussi comme artiste, ses premiers recueils lui servant de zones d'exploration où reconquérir une à une les libertés que sa condition, d'abord précaire, lui avait rendues inaccessibles. Si chacun peut rêver, et ce faisant, explorer l'infini réservoir de visions que cet acte sous-tend, alors chaque homme porte en lui le germe du poète et lui, Roland Giguère, se fera voyant, rêveur et poète tout à fois.

¹⁸⁵ Roland Giguère, *FN*, n.p.

4.1.2. La vision entravée comme moteur d'une nécessaire plongée intérieure.

Très tôt, donc, Giguère pressentira que les ressources du poétique peuvent lui permettre de voir ce qui apparaît illisible au plus grand nombre. Pour y arriver, cependant, le jeune poète devra se dépouiller des mécanismes ataviques qui ont rendu aveugles le commun des mortels. Ce n'est qu'à travers ce difficile exercice sacrificiel qu'il arrivera à libérer peu à peu les chemins qui mènent à la plus grande connaissance qui soit : celle de soi-même. Dans un poème en prose inédit, daté du 26 mars 1949, retrouvé dans les notes du poète et intitulé « Tu vis à moitié », Giguère écrit :

Tu es visible à volonté. Je n'ai qu'à fermer les yeux pour voir ton petit bateau qui voyage d'un œil à l'autre en passant par le centre lourd du front. La nuit tu as peur, tu vois dans chaque lueur un indice de départ, un départ à pas lents comme un retour de saison. Il faudrait peut-être te peindre sur le blanc de mes yeux grandeur nature, avec toutes tes habitudes, tous les grands gestes que tu fais quand tu dors, tous les détails que je suis seul à connaître. Pour tout dire, il vaudrait mieux que tu ne sois pas visible seulement qu'aux aveugles. Mais tu vis, même si tu ne vis qu'à moitié¹⁸⁶.

La trajectoire qu'emprunte ici le regard est trouble, et le lecteur aura du mal à distinguer, dans le texte de Giguère comme dans les tableaux de

¹⁸⁶ Roland Giguère, fonds d'archives BAnQ.

Giorgio de Chirico, le motif principal du poème, tandis que vie et vision s'entremêlent pour former une représentation synthétique.

Dans ce rapport consubstantiel, l'acte de voir passe du registre de l'*ontos* à celui de la *praxis*, devenant par le fait même l'outil privilégié qui confondrait la mesure pour permettre à quiconque d'accéder enfin à son ratio d'envergure. En se faisant le miroir de l'autre, le poète délivre une connaissance *extraordinaire* de sa propre intimité, révélateur d'une aspiration jusqu'alors domestiquée.

Le visionnaire développe ainsi son aptitude à repérer dans les limbes de l'esprit quelque passage fortuit, d'anticiper des dépassements improbables. « On ne possède pas l'originalité, la force expressive, le talent extraordinaire d'un Giguère sans prendre tôt conscience fermement, même si cela se passe dans les ténèbres toutes-puissantes de l'inconscient, d'un appel précis¹⁸⁷ », écrit Gauvreau, avant de conclure :

Il parle de délire comme ceux qui savent que la poésie sage et contrôlée a donné sa mesure et n'exhibe plus que des limites, il parle de miroirs comme ceux qui ont pénétré la fascination inénarrable de cet accessoire indispensable du merveilleux, il parle d'ambition virile et son exclamation est toute de foi laïque, il bouscule l'humanité résignée et lui dit que sa bestialité peut devenir transparence et qu'il est urgent de vivre mieux¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *op.cit.*, p. 502.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 503.

Si l'on en croit les poèmes de jeunesse et les premiers recueils publiés par Giguère chez Erta, l'appel évoqué par Gauvreau se révèle teinté d'une rigueur lucide à laquelle le poète tentera de demeurer fidèle, écrire consistant d'emblée à embrasser l'ampleur des ravages terrestres dont l'homme serait le principal héritier. Ainsi peut-on lire, dans un poème inédit daté de 1949 et intitulé « Je vois l'écueil » :

longues prairies mortes
 absence totale de la nature
 dans un lieu qui n'a plus rien d'humain
 lieu désert
 désert de soi-même et désert de tous les autres
 regard désertique de quelques hommes
 parmi les pires parmi les meilleurs
 une petite lanterne et tout est sauvé
 une petite lanterne et nous évitons tout
 le banc de corail
 qui nous attend tapi dans la nuit noire
 banc de corail qui briserait l'acier du cœur
 corail assassin
 tapi dans notre propre nuit

Lecteur fraîchement initié à la poésie française, Giguère n'en possède pas moins une connaissance enviable de ses contemporains ; et s'il se reconnaît volontiers dans les inspirations humanistes d'un Éluard, il ne peut ignorer que les conditions qui pavent sa propre entrée en poésie n'ont rien à voir avec celles qui prévalurent à la consécration du poète français.

Si les surréalistes trouvèrent sans contredit en l'institution et les romanciers de l'après-guerre des ennemis à combattre, les monstres que se partagent le jeune Giguère et les rares artistes de l'avant-garde montréalaise n'ont évidemment rien à voir avec les Maurice Barrès et compagnie. Dans une communauté excentrée dont on ne parle à peu près jamais en Europe sinon pour gloser d'une vaste étendue vierge dont les paysages, sont, paraît-il, étonnants de verdure, la nature ne saurait constituer le moteur poétique privilégié des quelques poètes héritiers, un peu malgré eux, de Garneau et Grandbois. Car si elle n'est pas peuplée d'esprits vifs et allumés, cette nature est un bois mort, sans valeur, dont Giguère dénonce l'inhospitalité dans un texte en prose daté de 1953 :

Le village dormait, roulant dans ses draps une promesse de lendemains. Le silence, confortablement installé dans les maisons de bois, enveloppait tout dans son lourd nuage : la charrue et son soc, l'enclume et son marteau, la roue et son moyeu, l'homme et son épouse, l'enfant et son chien. Sur les tables, les lampes couvaient leur huile et, à côté, le pot de grès dont le lait allait cailler, le pain déjà dur et deux ou trois couteaux cernés par la rouille. Sur une chaise de paille jaune, un tricot inachevé laissait tomber quelques mailles comme si

la laine avait voulu reprendre le chemin du mouton. Des respirations lourdes, obsédantes comme un départ attendu qui ne vient jamais, remuaient seules le silence. L'Opaque, l'opaque feutré, ouaté, avec ses hautes bottes noires, s'emparait du village, posait sur les visages un masque de plomb et enlevait à toutes choses le moindre reflet vivant. C'était l'Opaque, l'opaque des momies et du granit noir, l'opaque de la cristallisation, des eaux courantes, l'opaque de roc et de bitume, l'opaque des sables mouvants, des marais de miel sombre et de l'enlissement. Le temps de l'Opaque était venu¹⁸⁹.

4.1.3. Sortir du giron mortifère.

Or, pour bâtir un monde nouveau, il importe de connaître les ruines sur lesquelles on reconstruit et en ce sens, la vision naît, d'une certaine manière, entravée, comme si l'on devait d'abord faire l'expérience du noir pour pressentir ce qui appartient au règne du lumineux. Et si passer du côté de la lumière peu paraître aisé à certains, Giguère entrevoit cette transcendance initiatique comme l'expérience même de la démesure, lui qui, tel qu'il l'évoque dans un poème écrit en 1951, doit d'abord passer « à l'ombre de sa vie » avant d'entrer pleinement en elle.

M'entends-tu?

entends-tu mes tempes battre la marche du temps

jours sans lumière où je palpe les apparences

de ta réalité de femme nue couchée dans l'ombre

de ma poitrine vide

¹⁸⁹ Roland Giguère, Fonds d'archives BAnQ.

oui je sais
 l'ombre n'est jamais si tenace que le regard
 la glace finit toujours par se rompre
 et viendra le jour où je m'engloutirai
 dans mes guirlandes de fleurs fanées
 je sais aussi que partout on meurt en silence
 pour un oiseau déchiré sans mot dire
 je sais que je ne sais plus parler d'autre chose
 que d'un avenir fait sur mesure
 de la grandeur d'une amande avec les armoiries de l'été
 mais que veux-tu?
 Si l'épée est enfoncée jusqu'à la garde
 Si les murs sont trop hauts et trop épais
 si les serrures sont rouillées
 si les miroirs ne reflètent plus l'image voulue
 l'image aimée l'image d'un rivage ensoleillé
 vous arrivez bien tard pour allumer la lampe
 les flammes ont capitulé depuis le jour
 où vous les avez froidement oubliées¹⁹⁰

Puis, plus loin dans le poème :

¹⁹⁰ *Ibid.*

mes yeux sont là-bas sur la rive comme des phares¹⁹¹

Voir. Au risque de mettre en péril l'idée que l'on se faisait de la vie, « sombre halo terni » évoqué plus loin dans le même poème par celui pour qui voir s'avère le seul projet valable, programme qu'il énoncera clairement en 1962, dans un texte en prose intitulé « Lieux » : « Je m'applique. Je poursuis. Je traque des visions. Je veux voir.¹⁹² »

Gauvreau a bien noté que « Giguère n'affirme pas être un homme qui évolue ou transmute, il affirme qu'il est un homme qui poursuit.¹⁹³ » Ainsi, au risque de perdre des lecteurs au fil d'un parcours qui n'a rien, en effet, de téléologique, le poète n'hésite pas à aller et revenir entre les sphères du connu et de l'inédit, provoquant le destin afin d'arriver à saisir, à travers la démarche poétique, une part de réalité qui aurait échappé à chacun. Pensons à cette épigraphe de *Yeux fixes*, par exemple, où Giguère affiche à dessein sa vocation de dynamiteur :

Je suis debout
accoude à la dernière barrière de l'être
l'œil rivé aux petites explosions
qui secouent les galeries
je me souviens avoir déposé des mines un peu partout
dans l'intérieur

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, Hexagone, 1978, p. 101.

¹⁹³ Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *op. cit.*, p. 508.

pour voir le sang mêlé à des corps étrangers
histoire de voir¹⁹⁴

Ici, on le voit bien, l'acte terroriste n'a rien de gratuit. Il répond entièrement au désir du poète, qui tente de formuler, à travers l'une de ses premières plaquettes, une sorte de grammaire du voyant, méthode appliquée pour survivre aux divers séismes qui risquent de propulser l'homme, pour reprendre une formule employée par Giguère dans un texte de *Forêt Vierge Folle* intitulé « Au-delà¹⁹⁵ », dans un cosmos échafaudé par sa propre angoisse.

Puisque voir, c'est aussi détenir le pouvoir de « viser encore plus loin que le prochain », et de devenir en ce sens le mégalomane que décrit Gauvreau lorsqu'il défend l'idée du « vrai poète de race », Giguère entreprend, dès ses premiers balbutiements, une immersion à même la discipline que Rimbaud plaçait au-dessus de toutes et qui n'est accessible qu'à ceux qui acceptent de mettre à mal, fidèle au legs nietzschéen, une conception moraliste et petite-bourgeoise du regard.

Comment ?, s'exclame l'auteur d'*Aurore* dans l'une de ses vignettes¹⁹⁶, L'essence de la moralité authentique consisterait à garder toujours en vue les conséquences prochaines et immédiates de nos actions pour les autres et à prendre nos décisions en conséquence? C'est là une morale étroite de

¹⁹⁴ Roland Giguère, *Yeux fixes*, Montréal, Éditions Erta, 1951 [1965], p. 1, repris dans *L'Âge de la parole*, op. cit., p. 87.

¹⁹⁵ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, op. cit., p. 19.

¹⁹⁶ Intitulée « Viser encore plus loin que le prochain ».

petit-bourgeois ; si même c'est une morale : mais c'est le fait, me semble-t-il, d'une pensée plus haute et plus libre de viser plus loin que ces conséquences prochaines pour les autres et de promouvoir des buts plus éloignés, fût-ce éventuellement au prix de la souffrance des autres – par exemple de promouvoir la connaissance, même en dépit de la certitude que notre liberté d'esprit jettera d'abord et immédiatement les autres dans le doute, le chagrin et pire encore¹⁹⁷.

À ce texte de Nietzsche pourrait bien faire écho « En pays perdu », un long poème en prose daté de 1952, ensuite publié dans le recueil *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*. Dans celui-ci, Giguère aborde, comme pierre de touche, la question du dépassement. Ici, il ne s'agit pas que de dépouiller les cendres à travers lesquelles l'homme tente de s'acheminer, tant bien que mal, mais d'atteindre une étape ultérieure, celle de l'accès à la lumière, d'envisager une possible transgression.

Bien que le texte ait probablement¹⁹⁸ été écrit avant le « Le temps de l'opaque » (qui demeure l'un des plus sombres de la première période), c'est un Giguère tourné vers l'avenir qui donne à lire, comme prémisse à un long développement plutôt optimiste :

¹⁹⁷ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹⁸ Je me fie aux datations établies par le poète, tant dans ses brouillons de poèmes que dans les textes publiés en recueil. Évidemment, ces derniers pourraient bien avoir connu plusieurs états antérieurs, qui ne se retrouvent pas dans le fonds d'archive de Giguère, la date inscrite dans les recueils ne constituant probablement pas le moment où les poèmes se virent achevés. Les analyses prenant en compte la temporalité de l'œuvre, publiée comme inédite, sont proposées comme pistes de lecture et ne peuvent par conséquent être considérées comme infaillibles.

À l'ouverture des rideaux, seul témoin, regarder froidement le spectacle d'un passé incendié n'appelle pas nécessairement la métamorphose en statue de sel. Ce qui est devant, qui vient, ou ce que j'imagine être devant a toujours eu sur moi la plus forte attraction ; mais maintenant le silence est tel, après cet éclatement de sifflets et de sirènes, que je pivote sur moi-même et mon regard glisse sur une mer désolée que j'ignorais là, derrière. Les zones d'ombre se succèdent, percées à intervalles de pics neigeux ; sous cette plaque noire, ondulante, je devine les mots reniés, les sentiers battus, les armes rouillées, les masques brisés, tout ce qui a dû être abandonné pour avoir le pied ferme en domaine inconnu¹⁹⁹.

Le programme du jeune Giguère se fait ici plus limpide, et le poème acquiert également une certaine clarté, tant dans la forme que dans les images qui y sont générées. Ce n'est plus un décor sombre, un climat incertain qui se déploient sous nos yeux ; mais plutôt un paysage où des figures, des éléments et une atmosphère se voient décrits avec une précision qui n'empêche en rien l'évocation d'accomplir son travail métaphorique.

Aussi, le champ sémantique du monde en ruines prend, à travers l'utilisation d'images faisant appel à un réseau de références à la fois concrètes et symbolistes (les mots reniés, les sentiers battus, les armes rouillées, les masques brisés) une consistance de plus en plus tangible, pour devenir un thème de prédilection dans l'œuvre de Giguère, qui semble l'avoir élu en raison de son fort potentiel évocatoire.

¹⁹⁹ Roland Giguère, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Montréal, Erta, 1957, p. 95 repris dans *L'Âge de la parole*, op. cit., p. 143.

En effet, les ruines sont fécondes en ce qu'elles portent une identité à la fois négative et positive. Elles sont lieu de solitude et de froideur, où l'homme se retrouve voué à errer sans référent ni interlocuteur ; mais elles sont aussi le lieu de tous les possibles, un contre-négatif, un envers du déluge, puisque le passé n'est pas, si l'on réussit à transcender son versant mortifère, que l'espace du deuil et de l'échec.

La ruine représenterait la destruction et la perte et donc, d'une manière ou d'une autre, une forme de tombeau ; mais ce tombeau constitue aussi, avec la chute qu'il tente de contenir, le lieu d'un possible advenir. Car sous les décombres, quelques vestiges d'humanité souvent se profilent (le défaut des ruines est bien, alors, d'avoir des habitants), initiant dès lors un renversement sémantique qui propulse le sujet d'« En pays perdu » dans l'ère performative du projet poétique, là où il est permis d'espérer que la solitude sera confondue par l'espoir d'une rencontre, et où inconnu rime avec promesse plutôt qu'avec craintes et danger.

Dans un essai traitant des ressorts poétiques et politiques de l'extériorité, Pierre Ouellet souligne que

[L]e mot *post-exotisme* s'est construit sur deux préfixes d'origine latine, l'« après » (*post*) et le « hors » (*ex*), qui s'appliquent tous deux au radical *khôra* ou *khôreô*, substantif et verbe grecs désignant l'« espace », le « lieu » ou la « place » envisagés sous l'angle du « changement » ou de la « mobilité », de l'action de « se déplacer » ou de l'état propre à « ce qui est déplacé – d'où le fait qu'en français le mot

exotique dénote un « changement de place ou de lieu », équivalent plus ou moins positif de *l'exil* ou de *l'exode*²⁰⁰.

Or, il m'apparaît clairement que dès ses premiers essais en poésie, le lieu de la ruine correspond à ce concept que développe Ouellet, et en cela, est bien un terme par lequel Giguère tente d'initier un exode, fuyant les ornières qui ont trop longtemps contraint la vision des poètes avant lui, pour fixer son regard sur « [c]e qui est devant, qui vient, ou ce que [qu'il] imagine être devant a toujours eu sur [lui] la plus forte attraction. »

Lieu d'exil et en cela espace transitoire, « tout ce qui a dû être abandonné pour avoir le pied ferme en domaine inconnu » fait appel à la souffrance, au deuil en même temps qu'à un possible affranchissement puisque le poète l'investit dans une volonté dynamique, ouverture vers une transcendance que permet d'espérer le principe approfondi par Ouellet.

La *khôra* n'est ni le *topos* ni *l'oikos*, qui renvoient au lieu comme espace fixe et délimité, poursuit-il, avec ses frontières et ses contours propres, sa clôture dans le temps et l'étendue ; elle dénote plutôt la possibilité d'un changement ou d'un déplacement constant, en tant que *puissance* propre à la spatialité, toujours apte à donner naissance à « autre chose » - autre chose que ce lieu-ci, cet endroit, ce *hic et nunc* -, à donner forme et vie à un « ailleurs », dans un processus d'altération perpétuelle du lieu actuel ou de l'espace en acte, dont l'identité se trouve alors fragilisée, remise en cause et en jeu selon des forces ou une énergie que le mot *puissance*

²⁰⁰ Pierre Ouellet, *Outland. Poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007, p. 115.

décrit avec justesse, n'excluant pas l'extrême violence du mouvement par lequel un tel changement ou déplacement peut s'opérer²⁰¹.

Les *khôras* érigées par Giguère constituent bien ces remparts contre le statisme, et la puissance qu'il retire du brassage énergétique mis en action par un tel décentrement des forces (d'immobilisation) jusqu'alors en marche lui permet d'acquérir le pouvoir nécessaire à cette essentielle plongée en soi, qui l'amènera à voir et à (d)écrire de plus en plus clairement le fruit de ses visions.

Se faire devin consistera dès lors à trahir la raison commune jusqu'alors en vigueur, corrompre les attentes que l'on entretenait à l'endroit du poète en se donnant accès à une étendue de vision qui n'avait pas été conçue comme accessible à l'homme québécois jusqu'alors.

Voilà, clairement exprimé, le leitmotiv de Giguère qui, dans *Yeux fixes*, ne répugne pas à déstabiliser le lecteur tant par la forme – on a ici affaire au premier récit automatiste québécois – que par le fantasme de transcendance qui irrigue l'entière trame du recueil. « J'essaie de me survoler afin d'envisager dans toute leur étendue les défauts de ma cuirasse et je vois que j'aurai du travail à étancher ces multiples cellules ouvertes aux intempéries.²⁰² » Conquête de soi dans un monde où

²⁰¹ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 115-116.

²⁰² Roland Giguère, *Yeux fixes*, *op. cit.*, p. 17.

l'obscurité gagne du terrain, mais exhortation à l'endroit des autres, aussi, à faire de même, « au cas où il y aurait chaos », écrit le poète, car « [u]n jour tout s'obscurcira et qu'alors tous, pas seulement quelques-uns, se chercheront²⁰³ ».

3.1.4. *Viser plus loin que le prochain.*

« Pour voir grand : rompre l'échelle humaine », consignera le poète dans son « Grimoire », lui qui déjà dans *Faire naître* annonçait ses couleurs : « entre deux pas contraires / la fumée dans mes yeux / me fit tourner la tête / et je plongeai jusqu'au coude / mon bras dans le soleil / même ceux qui n'avaient rien vu / se mirent à mon service. »

Faire naître : l'écrin initial, consignait une avancée précoce mais exigeante à même l'insaisissable, la foudre d'Éros, l'angoisse du réveil, l'appel de la démesure, la tentation du mutisme, la découverte de la force, l'adhésion cosmique à la femme, et partout, l'ombre du suicide, la noyade annoncée dans des vers limpides comme l'eau, présente ou évoquée dans chacun des poèmes.

Dans le désir de naître se profile constamment, comme brodé en filigrane, celui de mourir ; présentés avec une certaine récurrence, les deux mouvements semblent répondre au même désir d'incarnation qui

²⁰³ *Ibid.*, p. 16.

prend corps, dans les poèmes de Giguère, tant dans les figures qui initient l'arrivée de l'homme au monde que sa sortie. Pour naître, le poète se montre ainsi prêt à en passer par la mort, par toutes les morts que la poésie met à sa disposition, chacun des sacrifices perpétrés à travers l'acte d'écriture devenant le geste initial d'un dépouillement nécessaire, lui-même vecteur d'un potentiel engendrement.

On pourra s'étonner que Giguère ait laissé de côté « Vivre mieux » – comme quelques autres poèmes écrits durant la même période – quand vint le temps de ficeler son premier recueil, et qu'il ait attendu la publication de *L'âge de la parole*, presque 20 ans plus tard, pour l'intégrer à son propre corpus.

La lumière avait su me prendre
 en plein délire
 les yeux droits dans les miroirs
 les mains au cœur du torrent

je détournai de moi
 les palmes noires que l'on m'offrait
 je quittai pour toujours
 les routes jalonnées de feux morts
 pour d'autres routes plus larges
 où mon sang confondait le ciel

comme une flèche confond sa cible

je commençais à vivre mieux²⁰⁴.

Dans ce poème fondateur, le jeune auteur révèle deux réalités qui ont longtemps fait office de tabous dans le giron de la poésie québécoise : la question du don ainsi que celle du repli sur soi – longtemps interprété, à tort, comme un retrait social, un renoncement à la collectivité.

En annonçant – avec l'appui du plus-que-parfait – l'emprise de la lumière sur son être réflexif, le poète fait rétrospectivement l'aveu d'un don en quelque sorte inavouable parce qu'accordé à quelques-uns, un don magistral qui lui insufflera la force d'initier une démarche poétique qu'il souhaite poursuivre en solitaire.

Bien que le « on » employé dans la deuxième strophe constitue une balise plus ou moins concrète à l'intérieur du poème, nous pouvons imaginer à quels interlocuteurs le poète fait ici référence, annonçant un désir fort – sinon une nécessité vitale – de trahir, plus ou moins consciemment, une communauté archaïque, voire une société fossile (« à qui peuvent bien appartenir ces palmes noires? ») pour tenter de rejoindre le corps d'une œuvre qui ne saurait négocier sa naissance avec les êtres peuplant cette route jalonnée de feux morts.

²⁰⁴ Roland Giguère, *L'âge de la parole, op. cit.*, p. 11.

En somme, c'est au Giguère dépouillé de la larve que nous avons ici affaire et voilà peut-être la raison précise pour laquelle le jeune poète aura attendu si longtemps avant de publier un tel aveu, non encore prêt à assumer un avènement – d'abord vécu sous le signe de l'intuition – et devant lequel il deviendrait impossible de reculer.

Et comme Gauvreau, Giguère allait dès lors entrevoir les possibilités offertes à celui qui, ouvert à de nouvelles dimensions perceptives, entrevoit que le monde peut s'agrandir et acquérir des formes jusqu'alors inespérées à travers le poème. « L'homme démesuré », un long poème en prose publié dans *Faire naître*, montre bien les distances radieuses que lui permet d'envisager le jeune poète désormais tout occupé à plonger en lui-même pour voir les ressources qu'il pourrait y puiser.

Tout ce qu'il pensait, tout ce qu'il disait venait du fond incalculable de lui-même, et lorsqu'il partit avec tous ses animaux, personne ne s'en rendit compte.

Il traversa les campagnes, les villes, les forêts, les plaines, les montagnes, les déserts, sans regarder autour de lui. Sa soif lui perlait dans les cheveux jusqu'au bout des doigts qu'il tenait dans la mer pour se rafraîchir, mais la nuit s'accrocha à lui de toutes ses forces et il n'y put rien, même en la fixant de ses yeux ronds comme la terre. Il marchait sur nulle trace, nul sentier, nulle route. Rien ne pouvait le contenir. Son corps changeait avec les saisons ; il était tour à tour de verdure et de neige, d'ombre et de lumière.

Il tourna en rond pendant des siècles, caressant de sa course la chevelure des oiseaux, toujours les mêmes. Un jour il tint un colloque avec l'étoile la plus proche à propos d'un introuvable infini.

Ils se parlèrent longtemps sans dire un mot car ils savaient parler, puis il repartit avec des yeux un peu plus grands ; il écrivit le mot infini sur chaque feuille d'arbre, chaque goutte de rosée, et souffla au vent les feuilles et les gouttes de rosée. Alors il fit un grand feu dont les flammes lui servaient d'abris. Il brûla tous ses animaux un à un excepté un oiseau parce que lui, pouvait regarder le ciel face à face sans rougir et, dans sa nuit, l'homme se mit à tracer le périmètre du globe. À mi-chemin entre l'air et son corps, il vit un soleil dans un corps de femme, et une femme à sa taille, à son niveau. La rencontre eut lieu sur un pont de velours vert ils se regardèrent longtemps, d'un regard doux et silencieux, puis ce fut une caresse interminable et la femme-soleil se fondit dans la chaleur de l'étreinte.

L'homme sentit des milliers de mouches à feu courir sur sa peau translucide.

C'était la fin de la patience.

D'un énorme coup de cœur, il trancha en deux le manteau de la nuit qui tomba à ses pieds.

C'était la fin de l'obscurité.

L'homme prit racine dans la terre.

Alors il n'eut plus rien à dire, plus rien à dire, plus rien à faire que mourir.

Et nous avons fleuri²⁰⁵

Tel le démiurge qui règle l'invention du monde sur sa propre édification, le poète s'attribuera *de facto* une souveraineté essentielle à la réalisation d'une œuvre singulière, entièrement vouée à « débusquer l'inimaginable », « obéissant sciemment, selon Gauvreau, à l'étrangeté indissociable du monde intérieur. »

²⁰⁵ Roland Giguère, *FN*, n.p.

Pour laisser des traces de nous-mêmes, écrivait Giguère dans « Au futur », il nous a fallu nous dépouiller de ce que nous avons de plus pur. Nous avons renié nos propres ombres, nous nous sommes appliqués à donner une transparence totale aux ruines les plus abjectes ; un simple verre d'eau devenait une mer bouleversée par nos destins. Nous allions, la nuit, pieds nus, chercher les causes d'un désastre que nous pressentions à l'allure que prenait l'homme devant ses propres paroles. Pour ouvrir une seule fenêtre, il nous fallait enfoncer un nombre incalculable de murs. Plusieurs fois, au terme du poème, nous sommes allés traverser un fleuve, les yeux fermés, dans le seul désir de créer d'autres rives ; en plein ciel, nous avons façonné des îles par centaines pour pouvoir un jour les inonder. Chaque mot dit par un homme vivant devenait un immense flambeau dans nos mains réunies. Tout s'additionnait, et, penchés sur nos calculs, les vaisseaux du cœur ouverts, nous attendions le total²⁰⁶.

Dans ces quelques lignes réside peut-être l'essentiel de la posture giguérienne. Trop longtemps confinée à son aura surréaliste et lue comme le fruit d'un rêveur errant sans assise dans le monde qui nous est réel, celle-ci verra sa dimension performative occultée, dans les premiers écrits du moins, auxquels Gauvreau confèrera ses premières lettres de noblesse, définissant avec justesse la manière d'un poète qu'il décrivait, de façon presque prophétique en annonçant la formidable carrière d'artiste qui attendait Giguère, comme un « figuratif de l'imagination ».

²⁰⁶ Roland Giguère, *La main au feu*, Montréal, Hexagone, 1973, p. 9.

4.2. Corps à corps identitaire dans les premiers poèmes d'Anne Hébert

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme - jusqu'ici abominable, - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? - Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons.

Rimbaud, *Lettre du voyant*.

Dans son introduction à l'édition originale du *Tombeau des rois*, le poète Pierre Emmanuel souligne l'austérité et la sécheresse du verbe qui s'y déploie, décrivant les poèmes d'Anne Hébert « comme tracés dans l'os par la pointe d'un poignard.²⁰⁷ » Faisant fi des tabous religieux et idéologiques d'un Québec qui ne laisse encore qu'une infime part de liberté expressive aux femmes, la jeune poète qui écrit, dans « Éveil au seuil d'une fontaine », « Et je sens dans mes doigts / À la racine de mon poignet / Dans tout le bras / Jusqu'à l'attache de l'épaule / Sourdre un geste / Qui se crée / Et dont j'ignore encore / L'enchantement profond²⁰⁸ » tente non seulement de mettre au monde son être subjectif mais aussi, dans un mouvement de rupture qui n'exclut pas un certain

²⁰⁷ Anne Hébert, *Le tombeau des rois*, Montréal, édité à compte d'auteur, 1953, p. 7. À l'avenir, les références à ce recueil seront indiquées par le sigle TR.

²⁰⁸ TR, p. 11.

désir d'unification, de donner à la poésie québécoise un corps qui, prenant en charge ses défaillances comme ses mouvements fondateurs, n'aurait plus à douter de son identité propre.

Recueil transitoire marquant une nette progression entre le prosaïsme parfois exsangue des *Songes en équilibre* et l'ample ferveur de *Mystères de la parole*, *Le tombeau des rois* marquerait donc une étape cruciale dans le parcours poétique de la jeune écrivaine, celle-ci y décelant un terreau fertile pour éprouver sa voix, à travers un processus créateur ostensiblement marqué par la métamorphose qui s'effectue chez la jeune femme qu'elle devient.

À travers l'étude de quelques poèmes tirés des deux premiers recueils d'Hébert, je propose donc de mettre en lumière les phénomènes d'incarnation de la voix féminine ainsi que la matérialisation d'un pouvoir nouveau qui me semble être à la source de toute la poésie des femmes écrite au Québec après 1950, elle-même prenant assise sur un équilibre précaire à bâtir entre révolte et épanouissement.

4.2.1. Poétique de l'émergence dans *Les songes en équilibre*

L'étude de quelques-uns des poèmes fondateurs de l'œuvre hébertienne nous mènera tout naturellement sur une piste féconde, la corrélation

entre corporalité et création apparaissant de manière prégnante chez la jeune poète, dont la plupart des textes écrits durant les décennies 1940 et 1950 portent la marque d'une sensibilité poétique incessamment tournée vers les dimensions physique et charnelle de l'existence.

Est-ce que la santé chancelante et les nombreux malaises qui affectèrent la jeune écrivaine (ainsi que toute sa famille) dès l'enfance ont pu jouer un rôle déterminant dans le choix des thèmes de ses premiers poèmes? Bien que je demeure méfiante à l'égard de toute (sur)interprétation biographique de l'œuvre, l'abondante correspondance qui lia Hébert à ses tantes dès la fin des années 1930 porte à le croire, plusieurs lettres donnant à entendre une jeune femme angoissée et fragile, à peine éclosée et déjà fatiguée d'avoir dû si souvent garder le lit²⁰⁹. Aussi, quand dans le poème « Les petites villes », Hébert écrit :

J'écoute, l'oreille contre les portes

J'approche une à une toutes les portes

De mon oreille

Les maisons ressemblent à des coquillages muets

Qui ne gardent dans leurs spirales glacées

Aucune rumeur de vent

²⁰⁹ Une vaste partie de cette correspondance m'a été rendue disponible par le prêt d'un collectionneur privé, et devrait être accessible au public prochainement.

Aucune rumeur d'eau.

[...]

Comprends-tu bien le présent redoutable²¹⁰ ?

elle met explicitement en scène une claustration forcée, qu'elle semble vouloir contrarier avec les seuls outils sur lesquels elle posséderait l'entière autorité : son propre imaginaire. Aussi l'intériorité prend-elle presque systématiquement une forme corporelle, physique dans ces poèmes de jeunesse, comme si un besoin aigu d'incarnation trouvait sa résolution dans un travail esthétique fortement influencé par la découverte d'une féminité jusqu'alors traitée de manière archétypale et désincarnée dans la poésie québécoise.

Parmi les outils qui aideront à cerner les mouvements sous-jacents à la métamorphose et à l'incarnation poétiques chez Hébert, le concept du larvaire m'apparaît, ici, particulièrement agissant. En m'accaparant ce terme, je m'intéresse particulièrement aux premiers écrits de la poète, ceux-ci portant, pour la plupart, les marques d'une mutation nécessaire mais entravée : impulsion fondatrice de transcender ce que Jean-Michel Rey appelle les promesses de l'œuvre pour naître à la poésie tout en s'incarnant dans une esthétique qui voudrait synthétiser la prégnance indélébile des modèles aux pulsions visionnaires du poète moderne.

²¹⁰ TR, p. 24-25.

Comme nous l'avons vu précédemment, le travail de la larve serait garant d'une volonté de transcendance qui s'élabore dans une dissimulation savamment entretenue par le sujet en formation, comme si le masque du potentiel ratage permettait de dissimuler au plus grand nombre la transformation intérieure qui est en train de s'accomplir, et dont le poète souhaite demeurer le seul spectateur, pour un temps du moins.

Aussi ce dernier croit-il pouvoir détrousser les muses extérieures – influences littéraires et culturelles, notamment – de l'autorité qu'elles exerçaient sur lui, et s'y subsister comme immanence créatrice, prisme et vecteur d'un changement inféodé à l'appropriation d'une parole qui soit originale.

Convoquant la « Complainte du fœtus du poète » écrite par Laforgue vers 1885, et le jeu sur l'analogie entre fœtus et chrysalide qu'il met en exposition, Pierre Brunel ne manque pas de souligner que tout en constituant « une image du développement fœtal, la chrysalide peut être tout aussi bien l'image du développement postérieur à la naissance.²¹¹ » Aussi la parole apparaît-elle déjà, chez les pré-romantiques français, comme mode d'émergence privilégié, puisqu'elle permet l'alliage de deux forces révélatrices consubstantielles : la métamorphose et la création identitaire.

²¹¹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 92.

4.2.2. La lecture intérieure : un mode de révélation périlleux

Lectrice de Rimbaud, Anne Hébert n'a pu ignorer la prescription de ce dernier qui, dans la « Lettre du voyant », avance que « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel²¹² ». À travers cet appel sous forme d'exhortation, le poète fournit en quelque sorte une licence à ceux qui entendent emboîter le pas à la modernité, soulignant l'existence d'un lien intrinsèque entre vision (voyance) et souffrance, ou dérèglement.

Ce n'est donc qu'en éprouvant sa conscience et en investiguant son imaginaire (tout embryonnaire soit-il) que le poète trouvera, selon Rimbaud, une manière inédite, sa manière, d'émerger. Pour se faire, il devra se concéder une certaine maladresse – s'exposant parfois sous le mode de la défaillance, puisqu'il s'agit d'abord et avant tout de se faire voir, de se donner en spectacle dans une arène où le texte est visiblement assumé comme prétexte. Pensons, par exemple, au poème « Sous la pluie », écrit en 1939, dans lequel Hébert, alors âgée de 23 ans, établit un rapprochement entre le climat nébuleux de l'atmosphère qui l'entoure et le flou intérieur à travers lequel elle tente d'évoluer :

²¹² Arthur Rimbaud, *Ceuvres créatrices complètes*, op. cit., p. 251.

Qu'est devenue
L'enfant,
Belle inconnue
Qu'on venait à peine
De pressentir, blottie
A côté de soi ?

Elle m'a frôlé la main ;
J'ai hésité à la suivre.
Hélas ! je n'avais que juste le temps !
Et le vide de son absence
M'a révélé la forme
De cette sœur en voyage,
Perdue sous la pluie,
Perdue sous la brume.

Même si elle s'y trouvait encore,
Endormie
Sous la pluie,
Comment la reconnaîtrais-je ?
Puisque je ne me reconnais plus,
Pas bien sûre de m'être jamais connue,
Aveugle, errante,

Perdue sous la pluie,
Perdue sous la brume²¹³.

Dans ce poème, la jeune écrivaine donne à voir une femme dont les traits semblent s'être effacés avant même d'avoir atteint leur pleine maturité, comme si leur première incarnation n'eût été que partielle, liée à une existence provisoire dans laquelle la jeune fille cheminait à tâtons, sans avoir pris possession de sa propre voie/x. De plus, l'ambiguïté énonciative (l'emploi du « elle » et du « je » ainsi que la juxtaposition des termes enfant, inconnue, sœur et soi instaurant une confusion identitaire délibérée) est ici éprouvée par la poète comme mécanisme générateur d'une incertitude dynamique entre clarté et obscurité.

Et comme, chez Hébert, l'idée de la conscience passe nécessairement par le trope du regard, la figure de l'aveugle porte ici une valeur paradoxale, mettant en relief deux temps de la genèse personnelle, celui de l'avant et celui de l'après (re)connaissance de soi. À l'issue de ce processus identitaire complexe, la femme pourra espérer sortir de la brume, trouver son propre regard puis l'endosser, afin de se dissocier définitivement de l'enfant qu'elle était et de s'inventer une voix qu'elle reconnaîtra enfin comme sienne. À ce sujet, Jean-Michel Rey reconnaît « Chez tous, à l'évidence, la conscience très aiguë de l'extrême

²¹³ Anne Hébert, *Les songes en équilibre*, Montréal, Les éditions de l'arbre, 1942, p. 24-25.

À l'avenir, les références à ce recueil seront indiquées par le sigle SE.

difficulté qu'il y a à frayer un chemin pour mener à bien un travail qui va bien au-delà des formes de critique connues, et qui s'engage dans les voies de la plus extrême étrangeté.²¹⁴ »

Nombreux sont ces advenirs entravés dans les premiers poèmes d'Hébert, où l'univers d'abord béni de l'enfance sera souvent décrit comme un berceau potentiellement mortifère puisque trop longtemps investi par le sujet en développement. Pour la jeune fille tentant de devenir femme, les murs de sa chambre d'enfant menacent, après avoir enveloppé ses rêves et ses aspirations, de devenir les stigmates d'une certaine contention.

Nous sommes encore bien loin ici de cette chambre à soi qu'évoquait Virginia Woolf dans le « pamphlet romanesque » du même nom comme d'un endroit nécessaire au plein épanouissement littéraire d'une femme. Encore faut-il, pour se retirer (dans ses quartiers), avoir élu domicile. La jeune poète n'écrit-elle pas à Albert Béguin, répondant au vibrant hommage que lui adressait ce dernier, en 1953, à l'émission « La revue des arts et des lettres » :

Comme vous le remarquez, la solitude des êtres, ici, est notre commune et quotidienne réalité, à chacun de nous. Nous manquons de liens avec le monde le plus proche comme le plus éloigné. Le loisir intérieur nous épouvante. Nous ne pouvons nous arracher à ces lourdes, vagues rêveries qui coulent dans nos veines, comme notre sang. Un instant d'immobilité, ou de silence, suffit à faire se renouer en nous le fil ininterrompu d'un songe immuable, devant le feu, dans la

²¹⁴ Jean-Michel Rey, *op. cit.* p. 16.

petite maison de bois qui craque et se lamente, au cours d'hivers interminables, dans la solitude des arbres et de la neige.

Mettant à sa main un thème qui lui deviendra cher, Hébert consigne, dans « Jardin de fièvre », « J'étouffe dans un jardin ; / Des bouquets / Lâchement faits / Et noués de rubans / M'écœurent et m'enfièvent.²¹⁵ » Le jardin qu'évoque ici la jeune poète n'est pas celui qui peuplera ses textes subséquents, une fois qu'il aura acquis son plein pouvoir d'enchantement. Pour l'heure, il constitue plutôt un espace clos, contraignant, symbole de la claustration qui confine la jeune femme entre les murs d'une enfance qui s'éternise. « Jardin clos, [poursuit-elle] / Sans vrai ciel, ni horizon ; / Ciel de papier, / Mur de papier. / O fleurs des rideaux / Et de la tapisserie, / Laissez-moi donc dormir !²¹⁶ »

Comme souvent dans l'œuvre poétique d'Hébert, le sommeil véhicule une certaine ambivalence, représentant à la fois le sol fécond sur lequel se déploient les songes – eux-mêmes territoire de la projection d'une individualité inédite – et le seuil possible d'une mort ophélique. L'enjeu du poème concerne toutefois l'idée de suffocation, la jeune fille se trouvant, au sein de la maison paternelle, forcée de négocier avec ses propres impulsions orphelines. Dans ce « jardin de fièvre », les formes et les figures que revêt l'enfermement (bouquets

²¹⁵ Anne Hébert, *SE*, p. 69.

²¹⁶ *Ibidem*.

noués de rubans, jardin clos, ciel et mur de papier, rideaux, cauchemar) se multiplient pour donner un faciès à l'ennui duquel la jeune poète tente de s'extirper, après en avoir patiemment éprouvé les contours.

4.2.3. Le lyrisme à l'œuvre : incarnation et figuration dans les premiers recueils

Enveloppe protectrice, donc, à l'intérieur de laquelle l'être en formation trouve – en contrepartie des limitations qui lui sont imposées – le loisir et l'espace pour faire, sous le mode de l'essai-erreur, l'expérience de sa propre voix. Aussi l'étape initiale de la genèse poétique s'incarnerait-elle dans ce que l'être réalise en son futur antérieur, cet espace où le lyrisme tente de se déployer en vue d'une existence textuelle qui joindrait l'identité narrative à l'expérience littéraire.

Réagissant aux diverses lectures qui furent faites, à l'époque de leur publication, des deuxième et troisième recueils d'Hébert (*Le tombeau des rois* et *Mystère de la parole*), Nathalie Watteyne a bien montré la nature réductrice de la majeure partie du discours critique entourant la poétique hébertienne naissante. Se plaçant d'emblée dans le sillage de Karlheinz Steirle et convoquant les relations sémiotiques à l'œuvre dans le texte lui-même, Watteyne affirme que « [q]ui veut comprendre l'énoncé lyrique doit se pencher sur différentes modalités qui ne

réfèrent pas tant au vécu du poète qu'aux positions très variables d'un sujet qui s'isole²¹⁷ ».

De là, elle invite le lecteur à demeurer à l'affût des formes ambiguës de soi et de l'autre, ainsi que des relations selon elle variables qu'entretient le sujet avec son objet dans le texte. Or, si son examen des écueils interprétatifs révèle certaines failles dans la réception critique des deux recueils (chez Gilles Marcotte, notamment, qui peine à saisir le complexe enchevêtrement des voix s'y déployant), Watteyne me semble viser juste en incitant le lecteur à considérer les thèmes et les formes du poème hébertien dans la tradition du poème lyrique, qui, par nature, présente le discours d'un sujet isolé et précaire, plutôt que sous l'angle exclusif de la personnalité de l'auteure.

Cette importante distinction ouvre la porte à une lecture plus mûre, lecture qui tiendrait enfin compte, outre son imposante et précoce connaissance de la poésie, de la conscience aiguë de la jeune Hébert quand vint le temps de mettre au monde une poétique inédite, indissociable d'une expérience intérieure où prime entre tous vecteurs le déploiement d'une conscience et d'une lucidité jusqu'alors attribuées aux hommes, au Québec du moins.

²¹⁷ Nathalie Watteyne, « Regards offensés et voix captives : lectures du *Tombeau des rois* et de *Mystère de la parole* d'Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, n° 5, 2004, p. 49.

Or, dans cette autogenèse vécue sur le mode réflexif, la question du genre ne saurait demeurer secondaire, Anne Hébert affirmant avec une clarté grandissante, des *Songes en équilibre* au *Tombeau des rois*, son rapport au masculin et au féminin, et en cela à l'autorité même que vient incarner, dans son architecture mentale, l'acte d'écrire.

Robert Harvey a pertinemment explicité l'ambiguïté que recèlent les premiers poèmes d'Anne Hébert, l'irruption du temps dans l'univers atemporel de l'enfant et la figure du désenchantement jouant selon lui un rôle déterminant dans l'expérience de la profondeur²¹⁸, à travers laquelle la jeune poète ne pourra faire l'économie de sa nostalgie à l'endroit d'une époque où l'identité sexuelle n'était pas encore vécue sous le mode de l'angoisse, sinon de la douleur. Pensons, par exemple, au poème « Éternité », dans lequel, faute d'être clairement balisée, la temporalité de la découverte de soi se dévoile selon des paramètres qui constituent, à mon sens, les pôles entre lesquels se déploie *Les songes en équilibre*.

Si ce poème me semble emblématique de la transcendance qui permet à la jeune auteure de passer de l'état larvaire à une forme d'apparition, c'est qu'il s'articule autour de questions qui sous-tendent tout l'équilibre du recueil, soit celles du don, de l'incarnation et de la perte. En effet, le poème donne à voir une jeune femme qui prend

²¹⁸ Robert Harvey, *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse suivi de Lecture du Tombeau des rois*, Québec, L'instant même, 2000, p. 29-30.

forme en vertu d'une métonymie synthétique récurrente, les mains, les cheveux, la bouche et les yeux devenant, au-delà des attributs traditionnels de la féminité, les signes de l'incarnation problématique du sujet dans le poème.

Tandis que le monde semble, dans un premier temps, lui être donné (dans un déterminisme aléatoire qui gratifie certains et en pénalise d'autres) par l'entremise d'une corporalité avantageuse et d'une grâce naturelle mais également par le contexte favorable dans lesquels de tels attributs se déploient librement (« Ces mains , ces cheveux, / Cette bouche, ces yeux, / Mêlés aux étoiles, / Rafraîchis au vent, / Bercés aux sources²¹⁹ »), le sujet du poème tente de s'incarner à travers une panoplie de gestes (main cherchant l'autre main, doigts s'assemblant, cheveux rapprochés, unis puis tenus par les deux mains, bouche se formant par le sourire, yeux mus par le désir de voir) qui, en dépit de leur variété, ont tous en commun de survenir « avant le monde », dans cet interstice temporel à l'intérieur duquel la jeune femme tente de prendre – littéralement et littérairement – vie.

Survient alors l'heure fugace du rassemblement qui, comme souvent dans les premiers poèmes d'Hébert, est tout à la fois porteuse de joie et d'une déception prématurée, la rencontre amoureuse s'avérant aussi fulgurante qu'éphémère (« Nous passerons vite, / Et

²¹⁹ Anne Hébert, *SE*, p. 38.

peut-être / Qu'on ne pourra pas / Etre ensemble du tout...²²⁰ » Fatale, la chute qui s'en suit laisse la femme meurtrie, avec ses « [...] pauvres mains, / Ces tristes cheveux, / Cette bouche séchée / Et ces yeux cernés ! / Tous ces lambeaux incolores, / A la dérive²²¹ ».

Ironiquement, celle qui a mis un temps fou à préparer son incarnation se verra acculée à la brièveté outrancière de cette dernière, inféodée au « présent regard d'homme » qui seul permet au corps de la femme de s'unifier autrement que par fantasme ou par anticipation, dans un temps réel qui semble condamné à ne durer qu'un instant. Ce qui informe sur la perte succédant au don puis à l'incarnation, c'est cet « après-monde » dans lequel la femme est condamnée à errer aussitôt la réunion passée, ses attributs devenant « inutiles, perdus, retournés au chaos », voués à retrouver leur forme initiale, « Tels qu'avant le monde !... »

Moins d'un demi-siècle plus tard, Marie Uguay élaborera, comme pour faire écho à la désillusion d'Hébert tout en lui proposant un contre jour plus lumineux, ce concept qui donnera son nom au dernier recueil de la poète, morte prématurément en 1981.

L'outre-vie c'est quand on n'est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer. On n'est pas morte mais déjà presque vivante, presque née, en train de naître peut-être dans ce passage hors frontière et hors temps qui caractérise le désir. Désir de l'autre, désir du monde. Que la

²²⁰ Anne Hébert, *SE*, p. 41.

²²¹ *Ibid*, p. 42.

vie jaillisse comme dans une outre gonflée. Et l'on est encore loin. L'outre-vie comme l'outre-mer ou l'outre-tombe. Il faut traverser la rigidité des évidences, des préjugés, des peurs, des habitudes, traverser le réel obtus pour entrer dans une réalité à la fois plus douloureuse et plus plaisante, dans l'inconnu, le secret, le contradictoire, ouvrir ses sens et connaître. Traverser l'opacité du silence et inventer nos existences, nos amours, là où il n'y a plus de fatalité d'aucune sorte²²².

Ainsi, le sujet du poème « Éternité » serait voué à s'éprouver longuement à travers sa propre expérience du langage, et ce qu'Hébert nomme avant et après mondes ne sont peut-être en fait que les paramètres selon lesquels elle tente de concevoir, à l'issue d'une plongée au cœur des éthos féminin et masculin que nous portons tous de manière plus ou moins consciente en nous, sa propre voix.

À travers la perte des illusions amoureuses, thème essentiel chez la jeune écrivaine, c'est l'appropriation autonome de ses propres facultés qu'il lui est donné de conquérir, sous un mode dysphorique, certes, qui n'exclut toutefois pas un certain pouvoir transcendantal. Car, en s'affranchissant de l'ascendant à la fois générateur et réducteur de l'homme sur son propre développement, le sujet écrivain se fraye un accès direct à son propre empire et négocie les termes selon lesquels son œuvre arrivera à porter une autonomie – symbolique et concrète – jusqu'alors interdite, sinon inavouable, aux femmes poètes. Et c'est bien

²²² Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, p. 104-105.

de cette aventure déconcertante dont témoigne un poème comme
« Deux mains », dans lequel Hébert donne à voir :

Cette main d'enfant,
Cette main de femme.
Et parfois cette main travailleuse,
Simple comme une main d'homme.

Cela fait donc trois !
Et je découvre un nombre infini
En moi
De mains qui se tendent
Vers moi,
Comme des étrangères
Dont on a peur²²³.

Aussi m'apparaît-il évident que nous pouvons appliquer à l'expérience hébertienne ce que Grossman écrit à propos de la défiguration d'Artaud²²⁴. Car si *Les songes en équilibre libère*

²²³ Anne Hébert, *SE*, p. 15-16.

²²⁴ Voir pp. 67 et 68.

indéniablement une certaine pulsion mortifère, cette dernière pourrait ne pas avoir été saisie dans son aspiration profonde.

S'il y a bien mort chez le sujet émergeant – et plusieurs morts même –, ces morts pourraient n'être que les masques successifs de moi(s) inaboutis, laissés derrière au pas de chaque page telles des mues qui, au-delà d'une incarnation en creux des choix (esthétiques, formels, voire philosophiques) faits par la jeune auteure, témoignent plus de l'incarnation que de la disparition du sujet, nous informant en substance sur la genèse de l'œuvre à venir et non, comme plusieurs l'ont cru, de son possible avortement.

Aussi la figure de la fontaine apparaîtra-t-elle avec précocité dans la poétique hébertienne, constamment chargée d'ambiguïté, à la fois source de vie et de mort, et jouera dans l'avènement de l'œuvre un rôle privilégié, protagoniste d'un drame en suspens, renvoyant tant à l'extase qu'à l'angoisse pétrifiante du doute :

O ! spacieux loisir
 Fontaine intacte
 Devant moi déroulée
 A l'heure
 Où quittant le sommeil
 La pénétrante nuit
 Dense forêt

Des songes inattendus
Je reprends mes yeux ouverts et lucides
Mes actes coutumiers et sans surprises
Premiers reflets en l'eau vierge du matin.

La nuit a tout effacé mes anciennes traces.
Sur l'eau égale
S'étend
La surface plane
Pure à perte de vue
D'une eau inconnue.

Et je sens dans mes doigts
À la racine de mon poignet
Dans tout le bras
Jusqu'à l'attache de l'épaule
Sourdre un geste
Qui se crée
Et dont j'ignore encore
L'enchantement profond²²⁵.

²²⁵ Anne Hébert, *TR*, p. 11.

Ce poème, « Éveil au seuil d'une fontaine », en annonce un autre, à peine plus tardif, avec lequel il initie un leitmotiv paradoxal qui animera toute l'œuvre poétique et romanesque d'Hébert : le pouvoir mortifère de la source de vie.

N'allons pas au bois [lit-on dans « Les grandes fontaines »]
 A cause des grandes fontaines
 Qui dorment au fond
 [...]
 L'eau de ces bois sombres
 Est si pure et si uniquement fluide
 Et consacrée en cet écoulement de source
 Vocation marine où je me mire.
 O larmes à l'intérieur de moi
 Au creux de cet espace grave
 Où veillent les droits piliers
 De ma patience ancienne
 Pour vous garder
 Solitude éternelle solitude de l'eau²²⁶.

Partout, donc, la présence duelle de cette eau solitaire ; dans « Sous la pluie » comme dans « Les pêcheurs d'eau », dans « Petit désespoir » et encore dans « Nuit » (où la jeune Hébert écrit : « Je repose

²²⁶ Anne Hébert, *TR*, p. 13.

au fond de l'eau muette et glauque. / J'entends mon cœur / Qui s'illumine et s'éteint / Comme un phare²²⁷ »), l'affrontement entre la force créatrice et son propre pouvoir défiguratif se donnant à lire comme les deux faces d'un même visage, participant alternativement à l'ensemencement et à la destruction de la figure poétique.

4.2.4. Mécanismes et ressorts de la transcendance

Or, si plusieurs des critiques qui se sont intéressés aux premiers écrits d'Hébert ont soulevé la puissance mortifère immanente dans les poèmes de jeunesse, leur interprétation me semble, dans la plupart des cas, s'engager sur de fausses pistes, aveuglés par leur étonnement devant une appropriation aussi précoce d'un thème dont ne devraient se saisir, comprend-on, que les garants d'une certaine sagesse.

Bien que, comme le note Watteyne, la violence et la mort doivent être « ressaisis dans leur opposition aux forces de la vie, comme des manifestations de l'identité problématique du poème lyrique²²⁸ », il importe à mon sens de relire ces poèmes à travers le prisme de la transcendance intérieure, la mort évoquée par la jeune poète correspondant peut-être à l'un des états précurseurs de l'émergence féminine.

²²⁷ Anne Hébert, *TR*, p. 22.

²²⁸ Nathalie Watteyne, *op. cit.*, p. 61.

Mort de l'un des faciès que portait la jeune poète faute de mieux, en attendant d'avoir suffisamment éprouvé sa voix pour pouvoir se délester enfin des restes de la chrysalide. Mort de soi, donc, mais mort aussi de l'autre en soi, tantôt représenté par l'amoureux qui s'avère source de déception, tantôt par le canon poétique à l'œuvre dans l'esprit de l'écrivaine qui se forme, qu'elle en ait ou non conscience, dans le côtoiement et sous l'autorité symbolique de plumes masculines.

Rejoignant la prescription qu'avait transmise Rimbaud dans l'extrait de la lettre citée en exergue de ce chapitre, Hébert s'emploiera donc, à travers l'écriture de ses premiers poèmes, à une tâche colossale : à peine sortie de la matrice familiale, elle entreprendra de lire clairement en elle-même et d'y puiser la force nécessaire pour transcender une inconscience où les images réelles risquaient à tout moment de laisser place à des fées devenues chimères, lorsque trop longtemps convoquées par un sujet qui n'entrevoit désormais son salut qu'à travers une projection salutaire. Avait-elle lu T.S. Eliot et croyait-elle, comme lui, que la poésie peut être transmise avant même d'être comprise ?

Ce qui apparaît clairement, dans un poème comme « Image dans un miroir », c'est la distance accomplie entre l'écriture des *Songes en équilibre* et celle du *Tombeau des rois*. Alors qu'elle écrit « Une image me regarde. / Quelle est cette femme / Que je regarde / Et qui me regarde ? / Quelle est cette image / Que je regarde / Comme une chose

chère / Qui va m'être ravie ?²²⁹ », la jeune poète se pose comme troisième instance de regard, assistant avec un recul qui lui était jusqu'alors inaccessible à un étrange face-à-face au cours duquel se dévisagent « la partie qui pense en [elle] » et « cette autre qui est image ». Celle qu'elle nomme « cette partie qui est immortelle en moi » est assimilée à la pensée du sujet écrivain et tente péniblement de s'unir à cette autre en elle, image périssable, engramme du moi réel voué à se faner, puis à disparaître.

Déjà, et de manière beaucoup moins distincte qu'elle ne le fera dans certains poèmes du *Tombeau des rois*, émerge à la conscience de la poète un conflit intérieur auquel est confrontée toute femme choisissant d'écrire, et peut-être à plus forte raison, de la poésie : choisir de dire les choses dans un souci d'authenticité ou faire semblant, préférer l'inscription à la muette et insignifiante disparition de l'être, rendre compte de l'expérience complexe – parce que consubstantielle – qui lie chez la femme l'acte de créer du langage et de générer la vie ou écrire comme on exécuterait un calque, engoncée dans des modèles le plus souvent masculins, et donc nécessairement de manière déphasée, voire travestie ou même factice.

Au risque de céder, à l'instar de Saint-Denys-Garneau, à une mélancolie qui agit pratiquement comme tissu interstitiel dans *Les songes en équilibre*, Hébert aura fait le choix de la lucidité ; et si la

²²⁹ Anne Hébert, *SE*, p. 78.

rencontre de la conscience et de l'image génère son lot de tristesse dans « Image dans un miroir », elle n'en demeure pas moins un tremplin chargé de dynamisme.

Lieu de passage duquel elle pourra se propulser vers une expression plus claire, assumant une volonté d'affirmation qui, bien qu'elle s'exprime parfois par le biais d'une certaine révolte à l'endroit d'autrui, donnera surtout naissance, à travers *Le tombeau des rois*, à la vision plus limpide d'une poète enfin débarrassée du regard embrouillé de la larve. Regardez-là qui retire son masque, évite la tentation toute narcissique du miroir, jette un regard en arrière et dit : voilà mes peaux, mes rognures et mes doutes, je suis passée du côté de la lumière.

Conclusion

*L'origine n'est pas là d'où l'on part, mais vers
quoi on va.*

Henri Meschonnic

« Mais pourquoi, encore et toujours, recourir, retourner à l'Antiquité ? » se (et nous) demande Georges Didi-Huberman. « Pour nommer la mémoire et la longue durée des événements de l'air, écrit-il dans *Gestes d'air et de pierre*. Pour les *temporaliser* depuis ce qui précède inconsciemment toute invention et toute volonté d'oublier.²³⁰ »

« Le souffle serait-il donc alors un véhicule de survivance » ?, se questionne encore l'analyste, avant de citer Rilke, selon qui le geste est ce qui sait, mieux que tout, « remonter depuis la profondeur du temps²³¹ ». « Nous l'éprouvons chaque fois que nous réagissons corporellement à une situation cruciale de désir ou d'effroi, de deuil ou de désespoir : dans ces moments, nos gestes ont une antiquité que nous ne pouvons, nous-mêmes, qu'ignorer.²³² »

Le geste poétique, lui, en autant qu'il existe et c'est bien ce que j'ai tenté de montrer sous plusieurs formes dans cette thèse, semble répondre à une mécanique semblable, bien qu'il fasse appel à une

²³⁰ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, op. cit., p. 39.

²³¹ R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, 1956 [1929], p. 69-70. Cité dans *Ibid.*, p. 39.

²³² *Ibidem*.

logique conduite non exclusivement par les sens. Intégrant tout l'appareil réflexif que l'auteur met au service de l'œuvre à faire, il s'accapare et renouvelle le souffle pour en faire un dispositif modelable, voué à survivre à tous les bouleversements auxquels il sera soumis.

Aussi les ressources que fournit ce retour à l'Antiquité peuvent nous aider à mettre en lumière, dans une visée plus large que celle que pourvoit souvent l'histoire contemporaine, les apories qui marquent la plupart des grandes avancées littéraires.

Entre autres difficultés que génère le moderne, au tournant du XX^e siècle, est cette exigence qui « condamne » l'auteur à se *réinventer seul*. Après des siècles investis par une humanité qui tenta, par tous les moyens, de faire de la littérature un art social, ouvert sur le monde, puis héritier des désillusions tracées par le romantisme et la mise à mal du concept d'art lyrique, le moderne isole le poète qui voit son statut sérieusement mis en péril, le « rôle » de l'écrivain n'ayant probablement jamais connu telle crise du sens.

Paradoxalement, si cette situation génère bon nombre de crises et remet en question la pérennité d'une communauté symbolique, certes, mais non moins agissante sur l'esprit des créateurs, elle assure aussi la survie du souffle, qui se trouve redynamisé par cet assaut soudain. Confronté à une marginalisation qui tient plus à sa différence profonde qu'à son exclusion à proprement parler du giron culturel, le poète se

retrouve *seul* face à l'œuvre et non à l'égard des autres, et c'est bien, dès lors, à la solitude du génie et non de l'exclu à laquelle nous devons faire référence, pour comprendre les conditions particulières dans lesquelles l'auteur est voué à se réinventer.

L'époque, écrit Henri Meschonnic dans *Modernité modernité*, à la fois adversaire et adversité du sujet, fait aussi la condition historique de ce retrait, qui a été lu, généralement, de manière banale, comme un individualisme, ou un subjectivisme. Mais une *lectio difficilior*, plus féconde, y restitue l'éthique du sujet, que Baudelaire dit avec ses mots : « Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom, doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est lui et non un autre. » C'est précisément l'époque moderne – celle qui lui est contemporaine – qui pousse Baudelaire à une conception aristocratique du sujet²³³.

Or, cette conception aristocratique du sujet, évoquée par Meschonnic à l'instar de Baudelaire, ne saurait trouver le même rayonnement et recevoir, indistinctement, un accueil de nature semblable dans toutes les sociétés, de par le monde. Fortement influencées par leur passé colonial et la posture de dominés dans laquelle ils furent contraints d'évoluer à tâtons, constamment en reste à l'endroit de leurs aspirations et leur désir d'épanouissement, les sociétés comme le Québec entretiennent un rapport beaucoup plus complexe – et douloureux – que les pays au passé conquérant avec la réussite, et la distinction.

²³³ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2000 [1988], p. 110.

Alors qu'une société comme la France encourage ses sujets à s'illustrer par le biais d'innovations exemplaires et reconnaît le fait de se distinguer comme une condition essentielle à l'évolution et à la santé de la collectivité, le Québec, comme toutes les anciennes colonies d'ailleurs, accusent un retard certain sur le plan culturel, qu'il tente par tous les moyens d'occulter.

Sans cesse occupés à patauger dans une logique de rattrapage, les êtres voyant le jour dans une telle société comprennent vite que l'intérêt du nombre prime sur celui du particulier. Aussi, le jeune poète qui désire ici, à la suite de ses contemporains européens, joindre sa voix au concert inédit que donne à entendre la littérature depuis la fin du XIX^e siècle, se trouve face à un dilemme insoluble : trahir ou non l'idée de communauté qui prime ici, et qui voit comme une hérésie le projet de s'inventer en dehors d'autrui, de la collectivité.

Pourtant, le désir de certains êtres est plus fort que la peur, et quelques rares poètes tenteront, à l'exemple d'Alain Grandbois, de croire à un destin plus vaste que l'espace embryonnaire que leur offre la matrice québécoise, et dans laquelle ils refusent, encore hantés par le fantôme de Saint-Denys Garneau, de s'asphyxier. Comme il ne peut se tourner vers les circonstances et les maigres ressources que lui prodigue la collectivité, le jeune poète cherchera ses assises ailleurs que sur ce sol trop friable, miné par les projections misérabilistes qui lui ont servi de toile de fond depuis sa sortie du berceau.

En proie à une inspiration qui rejoint le grand souffle universel qui avait inspiré à Hésiode sa *Théogonie*, le poète doit se tourner vers des modèles qui lui sont sauvagement antérieurs, et dans cette antériorité déceler les marques qu'il pourra suivre pour inventer, à travers une expérience intime du langage, sa propre gestualité.

C'est ainsi que chacun des poètes étudiés dans cette thèse ont tenté, à leur manière, un dépassement hors du convenu, la rupture d'avec autrui leur permettant d'accéder à des espaces intérieurs auxquels ils n'auraient pu prétendre sans prendre le risque de la transgression. Ils ont tous essayé de rompre avec certaines traditions séculaires, parmi lesquelles cette idée atavique qui confinait le créateur dans une position de petitesse que tous, à leur manière, ils récusèrent.

« Pourquoi, alors, recourir à l'Antiquité » ? demande encore Didi-Huberman, comme en écho au questionnement du poète lui-même. « Parce que l'Antiquité – païenne, juive, chrétienne – a inventé des gestes dont nous sommes encore, souvent à notre insu, les acteurs. Et ces gestes ne sont pas mieux figurés que dans la pierre des tombeaux, pas mieux décrits que dans le texte des tragédies et des épopées.²³⁴ »

En recourant à cette gestualité légendaire, le poète accepte de faire face au chaos qui, avant le monde des hommes, occupait l'espace pour l'ensemencer. Ce n'est que dans cette position d'extrême

²³⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 41.

vulnérabilité (mais délié des entraves qui l'empêchaient de se projeter dans l'exception génératrice) qu'il pourra enfin envisager plus clairement l'œuvre à faire, celle qui se présente à lui se déroband sans cesse, crise qu'il doit apprendre à domestiquer pour se déposer en elle, avant de la rendre lisible. Apprendre à respirer avant d'apprendre à écrire, et apprendre à écrire pour mieux respirer.

En accomplissant cette transcendance, c'est à un art nouveau que se frotera le poète : celui d'aller voir, après avoir appris à cheminer, *ailleurs*, « plus loin que le loin », le regard non plus tourné vers son enfance ni celle de l'art « mais vers quoi on va », la présence de l'œuvre suffisant désormais à l'auteur qui a déjà traversé d'innombrables espaces de solitude.

Tout en continuant sporadiquement son parcours en poésie, Miron se tournera presque définitivement vers l'écriture de la prose et l'action politique, qu'il conçoit comme partie prenante de son corpus personnel. Lefrançois, lui, se tourne vers le poème (ludique, puis contemplatif), avant d'aborder la traduction et le silence, dernier rempart de son aspiration et jalon à part entière de sa démarche poétique, *geste* en soi, puisqu'en laissant libre l'air de se déplacer sans les mots, il rend hommage, à sa manière, à leur disparition.

Le langage poétique développé par Gauvreau devient, vers la fin des années 1960, radicalement tourné vers l'expérimentation, le poète

abandonnant irrémédiablement la lisibilité au profit d'une passion devenue dévorante : repousser les limites du connu, l'œuvre se voyant livrée au prix même de la vie de l'artiste.

Giguère, quant à lui, délaissera presque entièrement l'exercice littéraire après la parution de la rétrospective *L'âge de la parole* (1965), pour se tourner presque exclusivement vers la pratique des arts et de la production du livre, alors qu'Anne Hébert quitte, elle aussi, la pratique de la poésie, pour élire celle du roman, qui lui vaudra une renommée certaine.

On pourra être tenté de voir dans ces retournements médiatiques une défection à l'endroit du pouvoir lyrique. C'est la posture qu'ont adopté plusieurs historiens, à grands renforts de théories postmodernes et d'exigence critique. Pourtant, il m'apparaît que si certains poètes, et à plus forte raison ceux dont l'œuvre a fait l'objet d'une étude dans le cadre de cette thèse, sont passés de l'autre côté du poème, c'est peut-être plutôt parce qu'en lui, dans la patiente démarche qui l'a vu naître, s'est résolue la crise même qui l'avait engendrée.

Forts d'être tant tombés et en plus aux yeux de tous, chacun de ces poètes nous laisse en héritage une œuvre marquée tant par ses épiphanies que par ses ratés, nous rappelant que nulle part, dans aucune société, la vitalité de la langue ne devrait être prise pour acquise.

Aucun helléniste ne peut avancer avec certitude qu'Hésiode écrivit lui-même sa *Théogonie*. En effet, à l'époque où le poète accomplit son grand œuvre, l'écriture avait eu le temps de disparaître de la Grèce et commençait très lentement à y ressurgir. Seuls quelques scribes s'étaient alors réapproprié les outils didactiques nécessaires à la rédaction d'un tel écrit, et il se pourrait bien que le poète ait dicté son texte à l'un d'entre eux.

Peut-être faut-il avoir connu perte semblable pour s'emparer de l'immense privilège que constitue, à quelque époque que ce soit, la possession d'une force aussi vive que celle de l'écriture, et du pouvoir que cette dernière porte en elle et jusqu'à nous. Peut-être faut-il avoir avancé dans la nuit noire d'Érébos pour apprécier à leur juste valeur les rares rayons qu'Éther diffusera, à quelques moments donnés, sur nos vies et sur l'œuvre de ceux qui s'en saisissent, presque par miracle.

Les poètes auxquels s'est intéressée cette thèse ont tous en commun d'avoir su investir le moment précis où ils durent combattre tous les avatars de l'impouvoir pour entrer en poésie. Mais leur plus grand talent, ce qui fait d'eux les êtres d'exception dont parle Baudelaire pour décrire l'artiste moderne par excellence, est probablement celui qui les a poussé à sortir du poème, ne le délaissant que pour mieux le voir vivre, à leur insu, rendant tout pouvoir à cette gestualité sans âge qu'évoque Didi-Huberman alors qu'il nous intime :

Ne parlons donc pas de l'air comme d'un *thème* qui caractériserait, par exemple, la modernité depuis Marx et Baudelaire. Parlons-en, au contraire, comme du matériau par excellence – mais *fluide*, volatile – où se modèle la *respiration du temps*, c'est-à-dire l'échange incessant de la « vie du passé » et de la « vie à venir », de la survivance et du *désir qui en naît*. C'est exactement ce qu'énonce Walter Benjamin lorsqu'il demande à l'historien de « sentir » le passé comme on respire un parfum, cet « indice intime » (*heimlich Index*) qui passe sur les choses comme un « souffle de l'air (*ein Hauch der Luft*) dans lequel vivaient les hommes d'hier.²³⁵ »²³⁶

En envisageant les œuvres dans leur totalité, en nous intéressant à leurs éclairs de génie comme à leurs défaillances, c'est à cette pratique, « sentir le passé », que nous nous adonnons. Et ce faisant, nous arriverons peut-être à cerner dans toute leur ampleur les mécanismes à l'œuvre chez le poète qui tente d'émerger, s'accordant le plus souvent péniblement, à travers d'incalculables efforts, au souffle qui lie les hommes d'aujourd'hui à ceux d'hier, participant, au terme d'un processus d'auto-élection qui vient contrecarrer de plain-pied le destin qu'on leur réservait, à la cosmogonie dont se porte toujours garant, tant bien que mal, le poète.

Annexe

²³⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Ceuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 428 (traduction modifiée). Dans Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 40.

²³⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 40.

Souffle²³⁷

– *Ne respirez plus!*
Je n'étais pas chez le photographe. J'étais dans le service de radiologie de Reykjavik. C'est le mot de toute société à ses citoyens : « Ne respirez plus. »
 Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*.

Je me demande comment nous avons arrêté de respirer. Geste si simple pourtant – primordial, n'est-ce pas ? –, que l'idée même en effraie aujourd'hui les poètes, ceux-là qu'on imaginerait répondre intuitivement d'une mécanique, pour ne pas dire d'une *hygiène*, toute naturelle : Aspirer l'air dans ses poumons, puis l'en rejeter. Est-ce parce qu'il porte en lui la lointaine mémoire d'un terme qui, au début du XIII^e siècle, signifiait « revenir à la vie », que le poète répugne si souvent désormais à *laisser passer l'air* ? Comme si le fait d'inspirer – le plaçant devant la terrifiante éventualité d'*être* inspiré – le condamnait à la pure passion, le confrontant ainsi à un irrépressible désir de sentir et de vivre plutôt qu'à cette disposition stérile et fort prisée dans certains cercles médusés par le risque de l'abus et de la démesure, que Marguerite Yourcenar nommait « danger de sèche élégance »²³⁸.

La plus juste parole, croit Georges Didi-Huberman, n'est surtout pas celle qui prétend « dire toujours la vérité ». Aussi ne s'agirait-il même pas de la « mi-dire », cette vérité, en se réglant théoriquement sur

²³⁷ Texte publié dans la revue *Liberté*, Montréal, n° 280, vol. 50, n° 2, avril 2008.

²³⁸ Marguerite Yourcenar, *Feux*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007 [1957].

le manque structurel dont les mots, par la force des choses, sont marqués. Il faudrait, selon lui, toujours *l'accentuer*. L'éclairer – fugitivement, lacunairement – par instants de risque, décisions sur fond d'indécisions. Lui donner de *l'air* et du *geste*. Puis, laisser sa place nécessaire à l'ombre qui se referme, au fond qui se retourne, à l'indécision qui est encore une décision de *l'air*. Écrire serait donc une question, une pratique de rythme : souffle, geste, musicalité. Serait donc une respiration. « Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement. »²³⁹

« Sous sa forme simple, naturelle, primitive, avance un Bachelard trop vite relégué aux oubliettes, loin de toute ambition esthétique et de toute métaphysique, la poésie serait une joie du souffle, l'évident bonheur de respirer. Le *souffle poétique* avant d'être une métaphore, est une réalité qu'on pourrait trouver dans la vie du poème si l'on voulait suivre les leçons de *l'imagination matérielle aérienne*. Et si l'on donnait plus d'attention à *l'exubérance poétique*, à toutes les formes du bonheur de parler, doucement, rapidement, en criant, en murmurant, en psalmodiant... on découvrirait une incroyable pluralité des souffles poétiques. »²⁴⁰

Est-ce parce qu'il est mouvement de *l'air* que l'on produit en expirant *avec une certaine force* que le souffle est devenu une menace raillée par certains pour masquer leur inquiétude, hantise de ceux qui

²³⁹ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

²⁴⁰ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1985 [1943].

cherchent encore, un siècle après les balbutiements du Cercle linguistique de Moscou, à récolter les maigres fruits de cette économie sceptique tirant les bourses d'un prosaïsme à peine dissimulé sous le bel argument de la sobriété ? Ou est-ce simplement parce qu'expirer consiste aussi, et peut-être avant tout, à donner, livrer une part inaliénable de soi ; celle qui s'articule un peu à notre insu, dont on ne contrôle pas tout à fait l'élan et encore moins l'ivresse générée par celui-ci, propulsant le poète dans un univers où la voix se module au gré de spasmes, de troubles, d'abandons, dans ces palais où nous conviait en 1952 un Roland Giguère encore enivré par un lyrisme flamboyant dont il fit son royaume, soif essentielle que nous devrions revisiter dans une intention cavalièrement (*plénièrement*, dirait Gracq) contemporaine : « Le temps est venu de passer par le feu / Doubler la flamme à l'instant fatal / Pour n'avoir des châteaux que l'essentiel // Des châteaux de cartes la cendre / D'une main les lignes / D'un doigt l'anneau / De la vie le souffle // Et un peu de chaleur au front / Une fièvre pour tout ranimer. »²⁴¹

Catherine Morency

²⁴¹ Roland Giguère, « Nos châteaux livrés au feu », *L'âge de la parole*, Montréal, L'Hexagone, 1965.

Bibliographie

Œuvres du corpus

HÉBERT, Anne, *Les songes en équilibre*, Montréal, Les éditions de l'Arbre, 1942.

_____, *Le tombeau des rois*, Québec, édité à compte d'auteur, 1953.

_____, Fonds d'archive privé.

GAUVREAU, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3 (décembre), 1972, p. 507- 512.

_____, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977.

_____, et DUSSAULT, Jean-Claude, *Correspondance, 1949-1950*, Montréal, L'hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau », 1993.

- GIGUÈRE, Roland, *Faire nâître*, Montréal, Erta, 1949.

_____, *Yeux fixes*, Montréal, Erta, 1951.

_____, *L'âge de la parole*, Montréal, L'Hexagone, 1965.

_____, *Forêt vierge folle*, Montréal, L'Hexagone, 1973.

_____, *La main au feu*, Montréal, L'Hexagone, 1978.

_____, Fonds d'archives de l'auteur, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

MIRON, Gaston, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989.

_____, *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 1994.

_____, *Poèmes épars*, Montréal, l'Hexagone, 2003.

_____, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, Montréal, l'Hexagone, 2004.

STEENHOUT, Ivan, *La geste*, Montréal, L'Estérel, 1967.

_____, (sous le pseudonyme de Alexis LEFRANÇOIS), *Comme tournant la page I et II*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984.

Ouvrages théoriques et critiques

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1978].

_____, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité qui vient*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1990.

_____, *La fin du poème*, Paris, Circé, 2002, [1996].

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1957].

BEAULIEU, Michel, "Alexis Lefrançois tel qu'en lui-même...", *Lettres québécoises*, Montréal, n° 37, printemps 1985, p. 41-45.

BEAUPRÉ, Viateur, "La geste", *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol.4, Montréal, Fides, 1984, p. 373.

BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002 [1973].

BERNIER, Marc-André (dir.), *Archive et poétique de l'invention*, Québec, Éditions Nota bene, 2003.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1959].

BORDUAS, Paul-Émile et al., *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mitre, 1948.

BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, coll. « Points », 2001 [1982].

BRAULT, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, Éditions de la Presse, coll. « Échanges », 1975.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2004.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 [1990].

DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003.

DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988.

DETIENNE, Marcel Detienne, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

_____, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreint, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997.

FILTEAU, Claude, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994.

FINLEY, Moses. I., *Les premiers temps de la Grèce*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1980.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, coll. « Folio essais », 2003 [1933].

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Livre de poche, coll. « Références », 1999 [1956].

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

_____, *La mythologie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

GROSSMAN, Évelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

HAREL, Simon, *L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ, 1994.

_____, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1999.

HARVEY, Robert, *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse suivi de Lecture du Tombeau des rois*, Québec, L'instant même, 2000.

HAY, Louis, *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994.

LAFORGUE, Jules, *Poésies complètes*, Paris, coll. « Le livre de poche », no 2109, 1970.

LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1996 [1975].

_____, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998.

LYOTARD, Jean-François, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1991.

MESCHONNIC, Henri, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980 [1975].

_____, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1988].

MOISAN, Clément, « Rémanences », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 6, 1994.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].

_____, « Qu'est-ce que la transculture ? », *Paragraphes*, n° 2, 1989, p. 15-31.

_____, « Poussières de mots. Notes inédites de Gaston Miron », *Cahiers Contre-jour*, n° 5, 2004, p. 11-28.

NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [1970].

NOGEZ, Dominique, « poète en souffrance », *Gaston Miron, un poète dans la cité*, *Études françaises*, vol. 35, no 2-3, 1999.

OUELLET, Pierre, *Outland. Poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007.

PAZ, Octavio, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais CXIX », 1987.

_____, *L'autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1992.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *L'amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986.

POPOVIC, Pierre, *la contradiction du poème*, Québec, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992.

REY, Jean-Michel, *La part de l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

_____, *Le temps du crédit*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

_____, *Les promesses de l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

STAROBINSKI, Jean, « Stendhal pseudonyme », *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

_____, « Les masques du pécheur et les pseudonymes du chrétien », *Revue de Théologie et de Philosophie*, n° 4, Lausanne, 1963, 334-346.

_____, « Kierkegaard et les masques I », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, avril 1965, p. 607-622.

_____, « Kierkegaard et les masques II », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, mai 1965, p. 809-825.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972.

YERGEAU, Robert, « The Void at the Centre », *Ellipse*, n° 46, 1991, p. 53-65.

WATTEYNE, Nathalie, « Regards offensés et voix captives : lectures du Tombeau des rois et de *Mystère de la parole* d'Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, no 5, 49-65, 2004.

Autres ouvrages littéraires

ARTAUD, Antonin, *L'ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, [1954].

_____, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2000.

ÉLUARD, Paul, *Donner à voir*, Gallimard, coll. « Poésie », 1987 [1939].

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005 .

VALÉRY, Paul, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1936 pour *Variété III*, 1938 pour *Variété IV* et 1944 pour *Variété V*].