LE MANQUE EN PARTAGE

CONFIGURATIONS DU POLITIQUE CHEZ MICHEL BEAULIEU ET GILBERT LANGEVIN

par

Frédéric Rondeau

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de Ph. D.
en langue et littérature françaises

juillet 2010

© Frédéric Rondeau 2010

Résumé

Cette thèse de doctorat se consacre à l'étude des formes de communauté et d'appartenance dans l'œuvre de Michel Beaulieu (1941-1985) et de Gilbert Langevin (1938-1995). Nous y démontrons que, dans la foulée de la « poétique du pays » et parallèlement à la « nouvelle écriture » et à la « contre-culture » des années soixante-dix, les deux poètes québécois ont fait preuve de méfiance envers les régimes traditionnels du commun (Peuple, Nation, tout regroupement fondé sur une conception unitaire). Figures importantes du milieu littéraire à partir des années soixante, ils ont côtoyé de près les acteurs des diverses mouvances esthétiques de cette époque tout en demeurant résolument fidèles à la poursuite d'une écriture personnelle. Cette thèse vise à mettre au jour le rapport à la communauté qui s'exerce dans leurs écrits et qui se situe hors d'oppositions telles que la reconnaissance de l'héritage et la rupture tapageuse, la désapprobation ouverte et l'adhésion étroite. L'hypothèse guidant ce projet est plutôt que ces œuvres cherchent à exprimer une communauté « en creux ». En effet, l'association à un projet collectif tendant vers un but déterminé — politique ou poétique —, est improbable pour Beaulieu et Langevin dont l'écriture privilégie davantage la perte que l'union, la dispersion que l'attroupement, et dont les vers sonnent le glas du rassemblement. Pour ces poètes, la véritable filiation ne s'établit pas depuis ce que les hommes partagent mais bien par ce qui leur manque. Ainsi, l'appartenance qu'ils mettent en œuvre s'articule à l'événement intime (un souvenir, une rencontre, un moment fugace de solidarité, etc.) et se définit par l'acquiescement à une « condition » plutôt qu'à un rapport de dépendance ou

d'allégeance à un groupe ou une idéologie. Cette thèse analyse ces deux œuvres peu commentées par la critique tout en les resituant dans le champ littéraire de cette période. De plus, elle cherche à révéler une véritable « politique de l'écriture » (J. Rancière), à décrire une configuration de la communauté qui s'élabore dans la syntaxe même des auteurs à l'étude et qui serait propre à leur poétique.

Summary

This doctoral thesis is dedicated to the study of the forms of community and filiations in the works of Michel Beaulieu (1941-1985) and Gilbert Langevin (1938-1995). Immediately after the "*poétique du pays*" and at the same time as the "new writing" and "counter culture" movements, these two Quebec poets were wary of traditional forms of community (People, Nation, any grouping based on a unitarian conception). Important figures of the literary environment since the sixties, with ties to many different poetic movements, Beaulieu and Langevin remain determinedly faithful in their pursuit of a personal writing. This thesis aims at bringing to light the conception of community peculiar to their poetics, which is situated outside oppositions such as respect for tradition vs. a break/rupture with the past or open disapproval vs. narrow-minded adherence. The hypothesis guiding this project is that these works try to express a "hollow" community. Indeed, the association to a collective project aiming towards a definite purpose — political or poetic —, is improbable for them and their writings demonstrate more loss than union, more dispersal than assemblage ; their verses sound the knell of groupings, gatherings, assemblies. For these poets, the real filiation is based not on what people share but rather on what they lack. Thus the common world in their poetry is linked to a personal event (a memory, an encounter, a fleeting moment of solidarity, etc.) and is based on a "social condition" and not on a common project or allegiance to a group or ideology. This thesis situates Beaulieu and Langevin, who have been neglected by criticism, in the literary context of the period and seeks to reveal and describe a "politics of writing" (J. Rancière) and to

delineate the configurations of community inscribed in the very syntax of their work and elaborated in their poetics.

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de recherche, Michel Biron, pour ses conseils éclairés, son ouverture d'esprit remarquable et son écoute attentive. Il n'a cessé, malgré la distance géographique, de se montrer disponible et de m'apporter une aide essentielle.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Marie-Joëlle St-Louis Savoie, interlocutrice indispensable et égérie du quotidien, pour ses lectures patientes, méticuleuses ainsi que pour la pertinence de ses remarques. Ma reconnaissance va aussi à Ginette Robillard et à Guy Rondeau pour leurs encouragements soutenus et leur appui indéfectible.

Je dois beaucoup aux amis grâce auxquels ces années d'études furent placées sous le signe du partage intellectuel : Karine Cellard, Maxime Daigle, Martine-Emmanuelle Lapointe, Karim Larose, Trevor Merrill, Filippo Palumbo, Patrick Poirier, Sylvain Schryburt.

Je suis très obligé envers Daniel Beaulieu, Gaétan Dostie et Jeannine Thomas d'avoir eu la générosité de me donner accès aux archives privées dont ils disposent.

Je souhaite finalement remercier le Département de langue et littérature françaises, la Faculté des arts de l'Université McGill ainsi que le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) de leur soutien financier.

Table des matières

LISTE DES ABREVIATIONS 9

INTRODUCTION

UN SENTIMENT DE CONTEMPORANEITE 14

MICHEL BEAULIEU, VERS LE DESASTRE INTIME DES SENS

A) L'ENFANCE DE L'ART 48

B) GEOGRAPHIES DU POEME : UN VOYAGE EN AMERIQUE 80

C) UN PORTRAIT POETIQUE 101

D) UN AMOUR QUELCONQUE 150

GILBERT LANGEVIN, LE PIEDESTAL ECLATE DE NOS REVES

A) NAITRE A LA DORE 177

B) REQUISITOIRE D'UNE SINGULIERE SOLIDARITE 227

C) LA VOIX AFFRANCHIE 274

CONCLUSION

L'INTIMITE IMPERSONNELLE 325

ANNEXE 1 343

ANNEXE 2 345

ANNEXE 3 351

BIBLIOGRAPHIE 353

Liste des abréviations

MICHEL BEAULIEU

CA *Pour chanter dans les chaînes*, Montréal, Éditions la Québécoise, 1964, [s.p.].

X *X*, Montréal, Chez l'Obscène Nyctalope, 1968, [s.p.].

TO *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1969, 179 p.

CH *Charmes de la fureur*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du jour », 1970, 75 p.

PA *Paysage* précédé d'*Adn*, Montréal, Les Éditions du jour, coll. « Les Poètes du Jour », 1971, 100 p.

RE *La Représentation*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1972, 198 p.

PU *Pulsions*, Montréal, l'Hexagone, 1973, 58 p.

VA *Variables*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1973, 110 p.

FM *FM. Lettres des saisons III*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975, [s.p.].

FLY *Le Flying Dutchman*, Montréal, Éditions Cul Q, coll. «Mium-mium», n° 9, 1976, [s.p.].

A *Anecdotes*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1977, 63 p.

IND *Indicatif présent*, Montréal, Éditions Estérel, 1977, 48 p.

CE *Le Cercle de justice*, Montréal, l'Hexagone, 1977, 95 p.

OC *L'Octobre* suivi de *Dérives*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1977, 78 p.

OP *Oratorio pour un prophète*, Montréal, Éditions l'Estérel, 1978.

OO *Oracle des ombres*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1979, [s.p.].

DES *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1980, 246 p.

PV *P.V. Beaulieu*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, coll. « Signatures »,

1981, 106 p.

VI *Visages*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981, 134 p.

KA *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984, 149 p.

VU *Vu*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît ; Pantin (France), Castor astral, 1989, 121 p.

IND2 *Indicatif présent et autres poèmes*, Montréal, Le Noroît, coll. « Ovale », 1993, 120 p.

FU *Fuseaux*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 1996, 116 p.

TR *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, 114 p.

GILBERT LANGEVIN

PO *Poèmes à l'effigie de Larouche, Larsen, Miron, Carrier, Châtillon, Caron, Marguère et moi*, Montréal, Éditions Atys, 1960, [s.p.].

OM *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise,* Montréal, Éditions Estérel, 1966, 83 p.

ST *Stress,* Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du Jour », 1971, 47 p.

FEU *Ouvrir le feu,* Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du Jour », 1971,
60 p.

O *Origines 1959-1967,* Montréal, Éditions du Jour, 1971, 275 p.

EZL *Les Écrits de Zéro Legel, première série,* Montréal, Éditions du Jour, coll. « Prose du
Jour », 1972, 156 p.

CH1 *Chansons et poèmes,* Montréal, Éditions Vert blanc rouge / Éditions Québécoises,
coll. « Poésie », n° 4,1973, 78 p.

N *Novembre* suivi de *La vue du sang,* Montréal, Éditions du Jour, coll. « Poètes du
Jour », 1973, 84 p.

DS *La Douche ou la seringue* [*Les écrits de Zéro Legel, deuxième série*], Montréal, Éditions du Jour, coll. « Prose du Jour », 1973, 115 p.

CH2 *Chansons et poèmes 2,* Montréal, Éditions Vert blanc rouge/Éditions Québécoises,
1974, 76 p.

G *Griefs, poégrammes*, Montréal, l'Hexagone, 1975, 69 p.

AVI *L'Avion rose. Écrits de Zéro Legel, troisième série,* Montréal, Éditions La Presse, 1976, 102 p.

VOL *Mon refuge est un volcan,* Montréal, l'Hexagone, 1977, 93 p.

FOU *Le Fou solidaire,* Montréal, l'Hexagone, 1980, 71 p.

I *Issue de secours,* Montréal, l'Hexagone, 1981, 76 p.

MA *Les Mains libres,* Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles », nº 62, 1983, 86 p.

IN *Entre l'inerte et les clameurs,* Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », nº 15, 1985, 51 p.

LEX *Comme un lexique des abîmes,* Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », nº 19, 1986, 70 p.

PL *Au Plaisir,* Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », nº 25, 1987, 61 p.

SH *La Saison hantée,* Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », nº 32, 1988, 79 p.

U *Ultimacolor* suivi de *Espace appelle écho,* Jonquière, Éditions Sagamie/Québec, 1988, 92 p.

NA *Né en avril,* Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », nº 37, 1989, 62 p.

HR *Haut risque,* Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », nº 50, 1990, 59 p.

V *Les Vulnérables,* Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1990, 61 p. (Écrit en collaboration avec Jean Hallal.)

DE *Le Dernier Nom de la terre,* Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1992, 87 p.

CONF *Confidences aux gens de l'archipel, quatrième série des écrits de Zéro Legel,* Montréal, Éditions Triptyque, 1993, 85 p.

CO *Le Cercle ouvert* suivi de *Hors les murs, Chemin fragile* et *L'eau souterraine*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1993, 175 p.

PO *PoéVie. Poésie, chansons, prose et aphorismes,* choix de textes et présentation par Normand Baillargeon, Montréal, Éditions Typo, 1997, 260 p.

VO *La Voix que j'ai,* chansons choisies, édition préparée par André Gervais, Montréal, VLB éditeur, coll. « Chansons et monologues », 1997, 273 p.

Introduction

Un sentiment de contemporanéité

et le devenir se fractionne
multiple et dérisoire
dans la fraternité de la douleur
où l'instant s'amenuise

Michel Beaulieu
(*OO,* « vous en êtes là »)

Je pagine l'indéchiffrable
j'espère antre meilleur

à travers nos racines
je demeure
dans l'ombre et le doute
affamé de futur

Gilbert Langevin
(*G*, 39)

Plus jeunes que les poètes de l'Hexagone comme Gaston Miron (né en 1928), Fernand Ouellette et Roland Giguère (tous deux nés en 1929), plus âgés que les poètes associés aux avant-gardes tels que François Charron (né en 1952) ou encore Roger Des Roches (né en 1950), Gilbert Langevin et Michel Beaulieu — respectivement nés en 1938 et 1941 — s'inscrivent dans un moment transitoire, un entre-deux du mouvement des générations. Influencés par la poésie du pays, comme en témoignent leurs premiers recueils, ils emprunteront aussi aux divers courants littéraires des années 1970 — qu'il s'agisse de la nouvelle écriture ou de la contre-culture — sans toutefois se réclamer à part entière d'un groupe ou d'une esthétique. Claude Beausoleil considère par exemple que Beaulieu « appartient à cette petite catégorie de poètes qui entre les aînés de l'Hexagone et

les tenants de la nouvelle écriture écrivent une œuvre poétique singulière et personnelle[1] ». Dans le même sens, Pierre Nepveu fait remarquer que Gilbert Langevin n'a jamais fait partie d'« un groupe identifiable, il n'a jamais été un poète du pays, ni un poète de l'amour, ni […] de l'avant-garde[2] ». Difficilement classables, Beaulieu et Langevin se sont astreints à une démarche et à une recherche poétique résolument individuelles, les rendant peu enclins à faire des concessions sur le plan esthétique. Leur engagement envers la littérature les mènera d'ailleurs tous les deux à fonder leur propre maison d'édition : Atys pour Langevin en 1958 et l'Estérel pour Beaulieu en 1965. C'est là qu'ils feront paraître leurs premiers recueils tout en rassemblant autour d'eux de jeunes écrivains n'ayant pas encore publié chez des éditeurs bien établis.

S'il est devenu courant de parler de « génération » pour désigner les poètes de l'Hexagone — bien que les modes littéraires, les divergences et les polémiques se soient multipliées dans la deuxième partie des années 1960 et au cours des années 1970 —, nous pouvons aussi parler de génération pour rassembler des écrivains tels que Roger Des Roches et François Charron, évoqués ci-dessus, ou encore Philippe Haeck (1946), Jean-Yves Collette (1946), Claude Beausoleil (1948), Yolande Villemaire (1949) et Normand de Bellefeuille (1949). Comme le rappelle Raoul Girardet dans une étude consacrée à la notion de génération, celle-ci a « surtout servi à mettre en valeur les facteurs d'opposition et de rupture[3] ». En

[1] Claude Beausoleil, « Michel Beaulieu. *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave* », *Vice Versa*, vol. II, nº 4, juin-juillet 1985, p. 19.
[2] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *Livres et auteurs québécois 1973*, 1974, p. 312.
[3] Raoul Girardet, « Du concept de génération à la notion de contemporanéité », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nº 30, 1983, p. 261.

effet, les auteurs gravitant autour des revues *La Nouvelle Barre du Jour*, *Les Herbes rouges* et *Chroniques* ont généralement édifié leurs différents projets sur une mise à l'écart des poètes du pays. Avec eux, comme l'écrit Laurent Mailhot, « [l]a poétique de la "fondation" [a] été déconstruite, l'origine rendue "inhabitable[4]" ». Ce type de rapport oppositionnel est cependant rarement à l'œuvre chez Beaulieu et Langevin. Ces derniers se réclament de la poésie du pays tout en s'enthousiasmant pour certains écrivains en émergence au tournant des années 1970. En plus de participer à la revue contre-culturelle *Hobo-Québec*, une partie du travail littéraire de Langevin remet en cause les genres traditionnels. Il suffit de rappeler les quatre tomes des écrits de Zéro Legel[5] — naviguant entre les fragments aphoristiques, les anecdotes biographiques, la prose et la poésie —, mais aussi toute la valeur que le poète aura accordée aux prestations poétiques et à la chanson notamment. Michel Beaulieu, quant à lui, sera de la fondation de *La Barre du jour* (il quittera toutefois la revue en 1972[6]) et participera au premier numéro des *Herbes rouges* (1968). L'influence de la contre-culture chez Beaulieu s'observe surtout dans son récit érotique *X* (1968), dans l'éphémère revue *Quoi* qu'il fonde en 1967[7] et dans son volume intitulé *Le Flying Dutchman* (1976), publié dans la collection « mium-mium » des Éditions Cul-Q qui se consacre essentiellement à la « poésie concrète ». Dans ses romans, nous relèverons

[4] Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, 1997, p. 190.
[5] *Les écrits de Zéro Legel*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Prose du Jour », 1972, 156 p. ; *La douche ou la seringue*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Prose du Jour », 1973, 115 p. ; *L'avion rose*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, 102 p. ; *Confidences aux gens de l'archipel*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, 85 p.
[6] Beaulieu participe au premier numéro de *La barre du jour* (1965). Il se joint au comité de la revue au huitième numéro (oct-nov., 1966). Son nom n'y figure cependant plus dans le suivant. Il réapparaît au numéro 22-23 (novembre-février, 1970) pour le quitter de nouveau, et définitivement, au numéro 30 (1972).
[7] Deux numéros paraîtront : *Quoi*, vol. 1, nº 1, janvier-février 1967, 63 p. et vol. 1, nº 2, printemps-été 1967, 63 p.

l'empreinte de la revue parisienne *Tel Quel*, dont la fascination s'exerce particulièrement dans *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* (1969) et *La représentation* (1972).

Les deux poètes n'interviendront jamais en polémistes dans le champ littéraire. S'ils ont bien eu quelques altercations avec la revue *Stratégie*, *Les Herbes rouges* ou encore avec Normand de Bellefeuille, Philippe Haeck[8] ou François Charron[9], celles-ci sont ponctuelles et ne s'inscrivent pas réellement dans une logique de rupture. Robert Melançon a lui aussi constaté cette difficulté de positionner l'œuvre de l'auteur de *Kaléidoscope* parmi les corpus foisonnants de cette époque : « Tout, presque tout reste à dire de la poésie de Michel Beaulieu, comme si on n'avait pas perçu ce qui la rend singulière, la confondant avec d'autres, ne sachant trop où la situer dans ce fourre-tout qu'est une génération de jeunes écrivains, quelque part entre l'Hexagone et les Herbes rouges, parmi les "nouvelles écritures" des années soixante et soixante-dix[10]. » Un rapprochement peut sans doute être fait avec des poètes français tels Michel Deguy, Jacques Réda, Jacques Roubaud et encore Bernard Noël qui, bien qu'étant tous nés au début des années 1930, « n'appartiennent pas à une même école, ni même à un courant, [mais sont] réunis dans une tendance "indéfinissable[11]" ». Dans un article qu'il consacre à

[8] Nous nous y intéresserons plus longuement dans la partie « Réquisitoire d'une singulière solidarité » du chapitre consacré à Langevin.
[9] Beaulieu l'écorche au passage dans un texte qu'il signe dans *Hobo-Québec* : « Quand je lis les récents poèmes de Pierre Morency, publiés à l'Hexagone sous le titre *Lieu de Naissance*, il y a des choses qui me font absolument jouir. Quand je lis François Charron, aux mêmes éditions, ça suinte l'ennui. », « À bout portant », *Hobo-Québec*, nº 8, septembre 1973, p. 3.
[10] Robert Melançon, « Ordonner le chaos/The Regulation of Chaos », *Ellipse*, nº 36, 1986, p. 64.
[11] Jude Stefan, « La vraie poésie n'a rien à voir dans la poésie », *Magazine littéraire*, dossier « 68-78, Dix ans de poésie », nº 140, septembre 1978, p. 17.

Jacques Brault — dans lequel on retrouve une forte dimension autoréflexive —, Beaulieu remarquait que le poète à l'étude, tout comme Gilbert Langevin, ne faisait partie d'aucun cénacle et qu'il appartenait plutôt à une « génération transitoire[12] », sans nom assigné. Cette « génération », éclipsée par celle dont elle n'est pour certains que le reflet affaibli, se définit précisément par l'absence de sens ou de projet communs. Si Beaulieu fait expressément référence à la liaison, au point de rencontre dans l'extrait suivant, c'est afin de mieux souligner à quel point Langevin est enclavé entre deux cohortes et contraint à la solitude dans sa position d'intermédiaire :

> Voilà pourtant une voix articulée, une véritable charnière. Son seul tort, semble-t-il, est d'écrire dans l'ombre de la grande génération de l'Hexagone dont Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe, Gaston Miron et Fernand Ouellette sont les principaux ténors. C'est d'ailleurs le tort de toute génération qui suit immédiatement celle-ci, génération qui a le défaut d'être éparpillée, de n'avoir pas de lieu[13].

Cette idée de « charnière », de transition, est bien plus fréquente que celle de rupture chez Beaulieu. Comme on peut le lire dans cet extrait, la « voix » du poète est « articulée ». En affirmant cela, il insiste sur le style, sur l'importance d'une recherche pesée, raisonnée, cohérente de la langue, mais aussi sur le fait qu'une filiation se déploie dans l'exercice de la poésie elle-même. Cette « configuration

---

[12] Beaulieu écrit : « Appartenant à une génération transitoire, trop jeune pour appartenir aux aînés de l'Hexagone, plus âgé que les jeunes poètes nés dans les années '60, Jacques Brault, comme Gilbert Langevin, appartient à deux générations et participe en quelque sorte à chacune. », « La transgression chez Jacques Brault », *Presqu'Amérique*, vol. 1, nº 3, décembre 1971-janvier 1972, p. 26.

[13] Michel Beaulieu, « Poète visionnaire, il invente le présent », *Le livre d'ici*, vol. VI, nº 18, 4 février 1981, [s.p.].

sensible d'un monde commun[14] », pour employer les mots du philosophe Jacques Rancière, sera vécue par ces deux poètes dans « l'éparpillement » et le sentiment poignant de « n'avoir pas de lieu », d'être destinés à demeurer dans « l'ombre de la grande génération de l'Hexagone ».

La notion souple et délocalisée de contemporanéité — que Raoul Girardet préférait d'ailleurs à celle de génération — permet d'aborder conjointement l'œuvre de Beaulieu et de Langevin. Cette notion renvoie davantage à un esprit que le concept de génération, fondé sur des déterminismes historiques, obéissant à des critères tels que l'année de naissance. Parler de la génération de l'entre-deux guerres, de la « génération lyrique[15] », des « baby boomers » ou de la génération de mai 68 suppose de regrouper une série de traits définissant les individus appartenant à ces différentes périodes. Le « sentiment de contemporanéité[16] » laisse quant à lui entendre un décalage entre le sujet et son monde immédiat au sens où il ne s'agit pas tellement d'*être de son temps*, mais plutôt de poser sur celui-ci un regard oblique, sans chercher à y adhérer entièrement. Giorgio Agamben commente à son tour cette notion :

> la contemporanéité est […] une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très

[14] Jacques Rancière écrit, plus précisément : « Il s'agit de dire que la littérature n'est pas seulement le moyen par lequel des écrivains proposent des engagements politiques, représentent des structures ou des conflits politiques, mais que la littérature a une forme de politique à elle. Cela suppose que politique ne signifie pas simplement la pratique du pouvoir ou la lutte pour le pouvoir, mais la configuration sensible d'un monde commun, des sujets qui la peuplent, de leurs capacités. », « La littérature a une forme de politique bien à elle », *L'Humanité* [En ligne], 5 avril 2007, http://www.humanite.fr/2007-04-05_Cultures_-La-litterature-a-une-forme-de-politique-bien-a-elle. Consulté le 11 mai 2010.

[15] François Ricard, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, 282 p.

[16] Raoul Girardet, « Du concept de génération à la notion de contemporanéité », *op.cit.*, p. 265.

> précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle[17].

Pour Agamben, le véritable poète ne se laisse pas aveugler pas les lueurs de son temps, mais y débusque plutôt les spectres et « parvient à saisir en elles la part de l'ombre[18] ». C'est, d'une même façon, la nature « volcanique » de la poésie de Beaulieu et de Langevin qui frappe le lecteur puisque tous deux se sont montrés attentifs à ce qui grondait en dessous, aux forces sourdes, refoulées par la société. Cette vigilance toute particulière devant la « sombre intimité[19] » se manifeste dans la résurgence des souvenirs, des pensées inconscientes et des événements minuscules rythmant le quotidien dans la poétique de Beaulieu. En ce qui concerne Langevin, sa poésie séditieuse vient s'opposer à la parole monolithique du pouvoir et de l'« *Westablishment*[20] », en offrant une expression alternative, nouvelle et fraternelle. Ne pas être ébloui « par les lumières du siècle[21] » consiste par conséquent à maintenir une certaine distance face à l'actualité mais aussi avec la poésie d'hier ou de jadis. Dès lors, ces auteurs ne tenteront pas nécessairement de valoriser le passé mais demeureront sensibles, entre autres, à ses résurgences dans le temps présent. Raoul Duguay reconnaît par exemple « un côté médiéval » à la poésie de Langevin qui emprunte à la philosophie de Duns Scot et de Saint-

---

[17] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, 2008, p. 11. Agamben souligne.
[18] *Ibid*, p. 21.
[19] *Ibid*, p. 11.
[20] Gilbert Langevin, « Vaincrons-nous ? Continuons le combat », *Maintenant*, n° 137-138, juin-septembre 1974, p. 34.
[21] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 21.

Augustin[22]. Claude Filteau, quant à lui, relève l'influence du XVI^e^ siècle dans *Variables* de Michel Beaulieu[23], recueil exigeant et obscur selon les dires du poète, où la référence à Maurice de Scève et à l'ancienne tradition lyrique lui permet de réduire l'écart entre le maniérisme moderne et celui de la Renaissance. Ce faisant, Michel Beaulieu pose sur son époque un regard à la Janus, c'est-à-dire bénéficiant d'une vive conscience du passé pour envisager le présent. Robert Melançon écrivait, peu après la mort du poète, que celui-ci était « indifférent aux modes littéraires, trop cultivé, trop grand lecteur pour croire que la poésie allait cesser d'être en quelques années ce qu'elle est depuis, disons, Catulle ou Li Po pour citer de ses derniers enthousiasmes[24] ». Il est vrai que, pour Langevin et Beaulieu, la poésie s'inscrit dans un autre temps que celui strictement délimité par la génération. Pour eux, il ne s'agit plus de s'affirmer de manière controversée ou négative par rapport à ceux qui les ont précédés mais d'instituer un régime relationnel paradoxal où le proche est déjà lointain et où le lointain se rapproche. Dès lors, la communauté de ces écrivains ne repose plus tellement sur un partage de caractéristiques sociologiques ou sur une « fusion identificatoire[25] » mais sur un état d'esprit, un « sentiment » diffus, fondé sur des filiations et des voisinages multiples, tantôt actuels, tantôt anciens, voire « "anachronique[s]"[26] ».

---

[22] Raoul Duguay, « Gilbert Langevin. Poète maudit », *Parti pris,* vol. IV, n° 1, septembre-octobre 1966, p. 97.
[23] Claude Filteau, « Michel Beaulieu. Le lyrisme et après ? », *Voix et Images*, n° 98, 2008, p. 37-55.
[24] Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *Estuaire*, n° 38, 1986, p. 141-154.
[25] Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, « Incises », 1993, p. 38.
[26] À propos de la génération, Derrida affirmait, dans un entretien paru dans *Le Monde* le 19 août 2004 : « Ce mot, je m'en sers ici de façon un peu lâche. On peut être le contemporain "anachronique" d'une "génération" passée ou à venir. Être fidèle à ceux qu'on associe à ma "génération", se faire le gardien d'un héritage différencié mais commun, cela veut dire […] : d'abord, tenir, éventuellement contre tout et contre tous, à des exigences partagées », repris dans Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2005, p. 27.

Langevin et Beaulieu ont été discrets au sujet des liens unissant poétique et politique qui seront au cœur de notre argumentation. Les deux poètes ont, en effet, laissé peu de commentaires ou d'exégèses de leurs propres œuvres. Dans les rares textes où ils s'expliquent ou s'expriment sur cette question (le plus souvent des entretiens), leur attention est indéniablement tournée vers *le* politique. Selon Jacques Rancière, « [p]arler du politique et non de la politique, c'est indiquer qu'on parle des principes de la loi, du pouvoir et de la communauté et non de la cuisine gouvernementale. [...] *Le* politique, lui, se donne comme objet d'instance de la vie commune[27]. » Michel Beaulieu a opéré cette distinction en des termes quasi identiques dans un texte paru à la revue *Hobo-Québec* : « la poésie, tension et mouvement, a aussi un rôle politique à jouer. Je ne parle pas de "la" politique, mais du politique. Et la poésie la plus évidemment "politique" n'est pas nécessairement celle qui joue le mieux son rôle[28] ». Dans le numéro suivant de la même revue, Langevin soutiendra une position analogue : « libérer le territoire et libérer l'habitant, ce sont deux choses. Le travail que j'ai fait depuis une quinzaine d'années a toujours porté sur […] l'individu. La politique pour moi c'est une relation entre les hommes[29] ». La question du politique, telle que nous l'entendrons au cours des prochaines pages, a ainsi bien plus à voir avec les rapports de pouvoir et la configuration de la communauté qu'avec les idéologies ou les partis. Les débats intellectuels n'auront en outre jamais été le moteur de

---

[27] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [1998], p. 13. Rancière souligne.
[28] Michel Beaulieu, « Maman, qu'est-ce que la poésie », *Hobo-Québec*, n° 4, avril-mai 1973, p. 3.
[29] « Interview: Gilbert Langevin », par François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *Hobo-Québec,* nos 5-7, juin-août 1973, p. 26-27.

l'écriture de Langevin et de Beaulieu. Ce dernier écrivait d'ailleurs en 1978 : « Je n'appartiens à aucune école et les rapports interpersonnels me semblent aussi riches de significations que la lutte des classes[30] ». Par cette déclaration, le poète confirmait ce que tous ses lecteurs savaient déjà, c'est-à-dire que son œuvre, dépourvue de véritable allégeance clanique, s'intéresse davantage aux relations individuelles qu'aux grands ensembles ou aux confréries. Il ne faudrait toutefois pas négliger la charge politique de certains de ses poèmes. Si, indubitablement, la critique s'est moins penchée sur cette dimension de l'œuvre de Beaulieu (elle est plus explicite chez Langevin), celle-ci aura néanmoins occupé une part importante de toute sa poésie et non pas, comme nous le verrons, uniquement de ses écrits de jeunesse. On pense en particulier au *Cercle de justice*, « journal du 15 novembre 1976 » et au recueil inédit *Je réclame un pays*[31].

Bien qu'ayant été un militant plus actif que Beaulieu[32], Langevin jugeait tout de même — d'une façon semblable à Hubert Aquin qui se méfiait de la « profession » d'écrivain et de la récupération politique de l'artiste en général — que la littérature se devait d'être aux aguets de tout ce qui pourrait l'instrumentaliser : « Les artistes ou travailleurs culturels sont de plus en plus engagés, pour ne pas dire enragés. Dans une société aussi permissive que la nôtre, ils risquent cependant de n'être qu'une soupape de défoulement parmi tant

[30] Michel Beaulieu, « Guy Lafleur pense et compte », *La Nouvelle Barre du jour*, nº 62, janvier 1978, p. 32.
[31] Ce recueil inédit se trouve dans les archives privées de Daniel Beaulieu.
[32] Au cours des années soixante, Langevin fut assez près des mouvements de gauche. Il mentionne avoir participé à l'Université ouvrière et évoque la grande influence politique qu'eurent sur lui Gilles Leclerc et Patrick Straram. Il occupa aussi les fonctions de directeur-adjoint aux éditions *Parti pris*.

d'autres et cela avec la bénédiction des gouvernements eux-mêmes[33] ». Beaulieu critiquera à son tour le désir de certains écrivains — parmi lesquels se démarquait Louis Caron — d'une littérature « proprement québécoise », mais dont les écrits relevaient souvent, en définitive, d'un « régionalisme plat ». Selon le poète, le modèle à suivre de ce point de vue se trouve plutôt du côté de Réjean Ducharme qui est parvenu à écrire « un livre profondément québécois — nul non-québécois n'aurait pu le faire — tout en inventant, tout en se prolongeant à l'extérieur du pays[34] ». Dans cet extrait, Beaulieu déplace la question de l'appartenance hors des frontières nationales. Sans récuser la légitimité d'un engagement par la littérature, le poète ne se fera jamais porte-parole. En effet, le politique s'inscrit chez lui dans un rapport plus intime au monde, se révélant dans la particularité, la personnalité de la voix. Pierre Nepveu observait déjà cela pour les poètes du pays[35], mais l'échec s'exprime avec davantage de désespoir chez Langevin et Beaulieu :

il a crié réveil
pour la révolte utile
d'un peuple enfant

l'espoir bridé
que lui reste-t-il maintenant

vie taverneuse
et terne temps (*N*, 10)

Dans la foulée des transformations politiques, sociales et culturelles qui s'opèrent au Québec, en France et aux États-Unis autour de 1968, du mouvement hippie

---

[33] Gilbert Langevin, « Vaincrons-nous? Continuons le combat », *Maintenant*, nos 137-138, juin-septembre 1974, p. 34.
[34] Michel Beaulieu, « Le Quoi de Quoi », *Quoi*, Montréal, vol.1, no 1, janvier-février 1967, p. 5.
[35] Pierre Nepveu, *Les Mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, 2002, 360 p.

jusqu'à la contestation de la guerre du Viêt-Nam, la poésie québécoise s'éloigne de la « poétique du pays » pour se réclamer de préoccupations plus internationales. Une multitude d'appels à la « révolution » sont alors logés par des écrivains en ces années, que ce soit la « révolution permanente » de Michèle Lalonde[36], la « révolution démocratique » de Gérald Godin, la « révolution intérieure » de Raoul Duguay ou la « révolution globale[37] » de Nicole Brossard. Deux mouvements littéraires incarneront cet esprit de renouveau au Québec : la nouvelle écriture et la contre-culture qui veulent rompre avec la génération précédente tout en empruntant à la culture française et américaine. Plutôt qu'un cahier de revendications révolutionnaires, ce qui unit ces deux courants est un même rejet de la tradition littéraire. L'époque est en effet à la méfiance envers la bourgeoisie et les conventions. Écrire, plus que jamais, équivaut à proscrire la littérature « déjà en place, nationale, rationnelle, [la] poésie lyrique, [le] roman réaliste[38] ». Contestant l'autorité des écrivains plus âgés, les tenants de la nouvelle écriture et la contre-culture s'attaqueront aussi à l'institution littéraire (son enseignement, ses critiques). Cherchant de nouvelles figures à qui s'identifier, les écrivains de *la Nouvelle Barre du Jour* et des *Herbes rouges* s'intéresseront entre autres à Philippe Sollers, à Roland Barthes, à Julia Kristeva et à Hélène Cixous. Une suspicion face à l'écrit se généralise, manifestée par la répudiation des genres établis ainsi que par la recherche d'un « art mixte » (convocation de médiums artistiques issus des arts dits « mineurs » comme la chanson, la bande dessinée,

---

[36] Lalonde fait référence au concept rendu célèbre par Léon Trotsky. *La Révolution permanente (1928-1931)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1964, 377 p.
[37] François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises », nº 32, 1993, p. 175, 184, 193.
[38] *Ibid.*, p. 168.

etc.). Certains écrivains éviteront d'utiliser le terme « littérature » pour le remplacer par « écriture » ou « pratique textuelle ». Les romanciers, quant à eux, critiquent la tradition romanesque en empruntant à l'épopée, à la poésie et à la composition cinématographique. Finalement, le soupçon littéraire s'étendra au livre lui-même. Les poètes intègreront alors des coupures de journaux, des photographies et s'orienteront vers la « poésie visuelle » et le poème-affiche. Si Langevin fait aussi preuve de scepticisme envers l'institution littéraire, sa révolte demeurera toujours circonspecte à ce sujet, modérée : il ne renoncera jamais au texte imprimé par exemple. On retrouve néanmoins une forme de décentrement de la littérature dans son parcours comme en témoignent les nombreux récitals de poésie qu'il a animés au Perchoir d'Haïti et au Bar des arts, mais surtout les chansons qu'il a écrites. Visant certes, comme la contre-culture et la nouvelle écriture, une forme d'« expression totale » (*EZL*, 15), Langevin se distinguera toutefois de ces mouvements. Il cherchera davantage à rapprocher la poésie de la vie — à mener une « poévie[39] » selon un néologisme de son invention — en intégrant un contenu biographique à son art et en vouant son existence à l'écriture (« Ô VIE poème des poèmes / fontaine de la parole humaine » (*DE*, 67)). Une telle idée paraît totalement dépassée pour de nombreux auteurs de l'époque honnissant l'expression personnelle qu'ils considèrent narcissique et individualiste. Beaulieu refuse quant à lui de rompre avec la tradition lyrique et rapproche l'écriture de l'existence au risque de passer pour rétrograde. Cette distance revendiquée par rapport aux avant-gardes s'appuie explicitement sur l'exemple de

[39] « Tangible. Vibrationnelle. / De fait, renvoyant dos à dos novation, caducité. / Poévie ! Poésie risqueuse… au bord de s'égarer / dans la forêt de chaque amour » (*LEX*, 58).

Langevin, dont il admire l'écriture profondément humaine : « J'aurai sans doute toute la revue *Stratégie*, les *Herbes rouges* peut-être même sur le dos en utilisant de tels termes, mais je crois à l'homme qui a des tripes en plus du cerveau, du sang dans les veines au lieu du plomb, et dont les poignets peuvent à l'occasion éclater. La grandeur de Langevin, c'est sans doute simplement d'être un homme, avec ses contradictions et ses grands relents de tendresse[40]. » En introduction aux poèmes de son ami, l'éditeur Paul Bélanger écrira effectivement :

> Michel m'aura appris que la quête la plus exigeante du poète est celle de la liberté et de la connaissance de soi : le poète est son seul maître, il ne dispose que de sa voix seule pour se risquer dans l'univers poétique ; chez lui « vie et poésie » se confondent, parce qu'écrire de la poésie est une manière d'être en même temps qu'une projection de la vie dans une forme, bien davantage qu'une carrière[41].

La « poévie » de Langevin et de Beaulieu constitue une véritable politique, un singulier rapport à autrui. L'une des caractéristiques les plus déterminantes de leur poésie est qu'elle ne présente aucune hésitation entre l'action militante et la littérature, l'existence et l'art contrairement aux déchirements d'un Gaston Miron par exemple. « Vivre *et* écrire, quel hiatus ![42] » s'exclamait Jacques Brault. L'éloignement entre ces deux verbes n'est plus aussi marqué chez les auteurs étudiés qui verront plutôt entre eux une continuité. Tous deux puiseront ainsi au matériau de l'expérience personnelle afin de composer des œuvres très différentes par la forme et les thèmes, mais qui témoignent d'un même sentiment d'isolement,

---

[40] Michel Beaulieu, « Treize ans de malentendu autour de Gilbert Langevin », *Presqu'Amérique*, vol. I, nº 7, mai-juin 1972, p. 35.
[41] Paul Bélanger, « En guise de présentation », dans Michel Beaulieu, *Vu*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît ; Pantin (France), Castor astral, 1989, p. VII.
[42] Jacques Brault, *Chemin faisant,* Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1995, p. 191. Cité par André Gervais, « Six notes à propos de l'onomastique langevinienne », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 450.

d'une même impression que l'appartenance s'établit dans l'intimité des « rapports interpersonnels[43] ».

Michel Beaulieu (1941-1985) aura emprunté à plusieurs mouvements, puisé à diverses modes littéraires dans les quarante recueils[44], les trois romans[45], la pièce de théâtre[46] et la quinzaine de pièces radiophoniques[47] qu'il a composés, en plus des traductions et des nombreux compte rendus qu'il a rédigés sur la poésie québécoise et étrangère[48]. Dans ses premiers recueils, *Pour chanter dans les chaînes* (1964), *Le pain quotidien* (1965) ou encore *Érosions* (1967) — qui ont été rassemblés sous le titre *Desseins* en 1980 dans la collection « Rétrospectives » de l'Hexagone —, « l'amour du pays aliéné » (*DE*, 67) et l'amérindianité rêvée (« sentier de guerre et la pointe acérée lacère / je parle de mort de mon pays de sa nuit » (*DE*, 14), renvoient à une thématique identitaire typique des années soixante. Comme le rappelle Pierre Nepveu, « Québec (ou Kébek) est le nom même du primitif retrouvé » permettant de croire à « la possibilité d'une régénérescence de l'humain[49]. » Outre ces ressemblances avec la poésie du pays et avec une certaine violence révolutionnaire associée à *Parti pris* (« le nœud gordien des jours

---

[43] Michel Beaulieu, « Guy Lafleur pense et compte », *op. cit.*, p. 32.
[44] Certains sont toutefois très courts, notamment *Oratorio pour un prophète* qui ne compte qu'un seul feuillet. Ce nombre tient aussi compte des deux rétrospectives parues (*Desseins, Poèmes, 1961-1966* et *Indicatif présent et autres poèmes*), d'une anthologie de poèmes (*Fuseaux. Poèmes choisis*) et des livres d'artiste.
[45] *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1969, 179 p. ; *La Représentation*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1972, 198 p. ; *Sylvie Stone*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1974, 177 p.
[46] *Jeudi soir en pleine face*, 1975. Coproduite avec le théâtre de la Manufacture et créée par le théâtre de Quat'sous du 29 janvier au 21 février 1976.
[47] Celles-ci sont diffusées à Radio-Canada entre le 21 novembre 1974 et le 16 juin 1978.
[48] Pour la bibliographie complète de ses écrits on peut consulter : Lise-Anne Beaulieu, *Bio-bibliographie de Michel Beaulieu, écrivain (1941-1985)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1987, 378 p.
[49] Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999, p. 20.

tranchés » (*DE*, 12)), les premiers poèmes de Beaulieu contiennent déjà tout un lexique lié au corps et à l'effacement — « sang », « os », « ombre », « cendres » — sur lequel s'élaborera sa poétique. Les espaces fêlés, brisés, tordus des poèmes de *Desseins* se retrouveront dans toute son œuvre, que ce soit dans l'univers d'après la catastrophe d'*Oracle des ombres* (1979) ou encore dans les bribes de souvenirs de *Kaléidoscope* (1984), de *Vu* (1989) et de *Trivialités* (2001). Il y a sans contredit une unité à la matière poétique de Beaulieu. Si elle se module et se nuance au cours des années — des poèmes de *Desseins* jusqu'à ceux des derniers recueils —, elle repose néanmoins sur la nécessité de saisir les expériences quotidiennes, d'appréhender les signes du réel par la poésie : « si fort le désir de vivre de durer de survivre / le désir venu des mains / de tout saisir au creux des paumes » (*DE*, 15). Le questionnement grandissant relatif à la forme dans les années soixante-dix participe de ce même désir de capter l'existence grâce à la littérature. Les trois romans qu'il publie alors usent d'une prose volontiers digressive, la narration étant en outre constamment interrompue par les souvenirs les plus divers, les sentiments personnels et les détails en apparence inutiles. Dans ces « longues phrases qui n'en finissent plus de tourner en rond » (*RE*, 38), souvent dépourvues de ponctuation, Beaulieu insère d'abondantes descriptions et ornementations. Du côté de la poésie, c'est dans des recueils comme *Paysage* (1971) et *Adn* (1971) qu'on perçoit le plus fortement l'influence du formalisme. À l'inverse de la prolixité des romans, *Adn* se présente sous la forme de vers courts et vifs surgissant comme d'ultimes signes présageant la disparition. L'érosion, qu'annonçait dès 1967 le titre de son recueil (*Érosions*), semble être parvenue à terme. Le temps efface et balaie les pierres, comme dans ce poème épuré : « foc et roc débités / point de lumière

vélique / l'eau polit ses pointes » (*PA*, 13). Toute la poésie de Beaulieu est habitée d'une conscience subjective attentive aux « signes [de l']âme » (*CE*, 49), au « sentiment d'effritement intérieur[50] », à la détresse « d'habiter en exil dans [s]a propre demeure » (*IN*, 17). Son œuvre se concentre en grande partie autour d'un travail sur la mémoire, saisissant les expériences et les émotions passagères.

Le prix *Études françaises* attribué à *Variables* en 1973 récompense un recueil ayant marqué une étape capitale dans l'évolution de Beaulieu. On y sent à la fois un aboutissement de ses travaux antérieurs et l'annonce d'une mythologie plus personnelle qui se déploie dans ces « cercles », ces « visages », ces « minéraux » et les allusions au corps. La thématique corporelle y est d'ailleurs abordée d'une façon semblable à ce que l'on retrouve dans *Adn* : le sujet est dépossédé de lui-même, sans entité, n'offrant que des fragments et de vagues réminiscences d'une unité fantasmée. Cette question de la saisie du furtif et de la reconstitution par la mémoire sera déterminante dans la suite de son œuvre. *Oracle des ombres* opère un autre tournant. Le style de Beaulieu se fixe davantage à partir de là et les recueils qui suivront lui permettront d'en approfondir les inflexions : *Visages* (1981) (pour lequel il reçoit le prix du Gouverneur général), *Kaléidoscope* (1984), *Vu* (1989) et *Trivialités* (2001) expriment tous un sentiment de disparition et un renoncement à une part de soi-même.

Ces quatre derniers recueils révèlent un véritable travail sur la circonstance et les

[50] Pierre Nepveu, « La poésie I. De l' "importance" de la littérature », *Lettres québécoises*, nº 19, automne 1980, p. 31.

« matières du réel[51] ». Dans des vers souvent près de la prose, Beaulieu rassemble des fragments de journal intime, des morceaux épars d'une existence reconstruite et réinventée autour de détails et de souvenirs précis. Qu'il s'agisse de l'évocation d'un rendez-vous amoureux ou d'un repas partagé, ces épisodes ne renvoient pas tant à la biographie d'un individu qu'à des expériences ordinaires, à une vie impersonnelle en quelque sorte. Le poète évoque de cette façon une réalité intime se confondant avec celle de chacun et la petite histoire vient ici s'opposer au grand récit. En privilégiant la vie privée, il présente une perspective selon laquelle le politique se dévoilerait d'abord par l'affectif, la plongée en soi-même et les « rapports interpersonnels[52] ». Bien qu'elle puisse sembler éminemment originale, l'anecdote est en fait un vecteur d'identification pour Beaulieu. Les trivialités et les faits coutumiers créent des lieux de partage puisque ces moments vécus par un seul individu sont susceptibles d'être et d'avoir été expérimentés par plusieurs. Un exemple serait ces photos d'enfance à la plage, que nombre d'entre nous possédons, qui sont chaque fois différentes mais tellement semblables. Introduits dans le poème, tous ces moments uniques deviennent des scènes impersonnelles, offertes et vécues par chacun. La relation aux autres que l'on retrouve dans les recueils de Beaulieu instaure un climat de familiarité alors qu'il n'est question que d'absence, d'éloignement et de vide. Par sa capacité à porter « l'intimité des choses » (*VU*, 36) tout en se détachant du soi, le poème devient ce refuge où l'expérience singulière s'accorde à celle du plus grand nombre, comme le soutient à juste titre Robert Melançon pour qui « le lieu logique du poème de Beaulieu,

[51] Pierre Nepveu, « Les matières du réel », *Spirale*, nº 53, juin 1985, p. 6.
[52] Michel Beaulieu, « Guy Lafleur pense et compte », *op. cit.*, p. 32.

c'est l'indécidable[53] ». Sa poésie nous invite ainsi à considérer une autre forme d'appartenance où le plus intime devient le « lieu commun », où le plus personnel devient un espace impersonnel où le poète s'avance « en s'oubliant soi-même un instant » (*OO*, « Fuseau »).

Il est plus ardu d'identifier des périodes distinctes dans l'œuvre de Gilbert Langevin (1938-1994) que dans celle de Michel Beaulieu. Du recueil *À la Gueule du jour* (1959) au *Cercle ouvert* (1993) en passant par *Le fou solidaire* en 1980, Langevin est demeuré fidèle à un style caractéristique, reconnaissable dès les premiers vers, et à une écriture sondant inlassablement les blessures et les traumatismes. Né dans le village de la Doré au Lac St-Jean, Gilbert Langevin déménage à Montréal en 1959 et y demeurera jusqu'à sa mort. Il publie 32 recueils (incluant une anthologie et cinq livres d'artiste), dont les plus reconnus sont sans doute *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise* (1966, Prix Du Maurier), *Origines 1959-1967* (1971), *Mon refuge est un volcan* (1977, Prix du Gouverneur général du Canada), *Entre l'inerte et les clameurs* (1985), *Comme un lexique des abîmes* (1986), *Le Dernier Nom de la terre* (1992) et *Le Cercle ouvert* (1993). Langevin fait également paraître quatre tomes d'une série en prose intitulée *Les Écrits de Zéro Legel* et compose plus de deux cents chansons[54] dont certaines connaîtront un véritable succès populaire.

Les poèmes de Langevin, le plus souvent très brefs, s'opposent aux ordres transcendants tels que la Religion, l'État ou le Capital. Ces textes relatent le

---

[53] Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *op. cit.*, p. 153.
[54] Gilbert Langevin, *La voix que j'ai,* Montréal, VLB éditeur, coll. « Chansons et monologues », 1997, 273 p.

combat livré à ces ensembles d'anonymes, la lutte menée contre le processus d'aplanissement des différences et le conformisme généralisé. Toute une communauté peuple ses poèmes. Les marginaux, les laissés-pour-compte, les désœuvrés se côtoyant dans son œuvre apparaissent comme autant d'allocutaires fictifs. Il y a indiscutablement un parti pris anarchique chez le poète que la critique a déjà signalé[55]. Celui-ci n'a cependant rien à voir avec le désordre ou le chaos mais plutôt avec une valorisation de l'individu, du minoritaire doublée d'une loyauté à l'insoumission. Les « personnages » mis en scène dans cette œuvre s'unissent dans la dépossession, dans une filiation façonnée à la douleur. Langevin ira jusqu'à écrire : « Je me tiens garant d'une civilisation mourante » (*O*, 94). On ne retrouve cependant pas les « Louis Riel du dimanche » ou « les martyrs du café du coin[56] » des cantouques de Gérald Godin et de l'esprit Ti-pop. Les fantômes et les ombres qui hantent ses poèmes témoignent de tribulations plus anciennes.

Dans cette œuvre, la relation à la communauté est le plus souvent placée sous le signe de l'échec ou du malentendu. Ses poèmes s'inscrivent dans un temps où les amitiés et les solidarités sont mises en péril. De ce point de vue, André G. Bourassa écrivait à propos de la poésie de Langevin : « Tel est sans doute le message invariable, et toujours réinventé, du poète : tout semble perdu, mais le

---

[55] Citons quelques exemples : « Gilbert Langevin, l'anarchiste obstiné », dans Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, 1997, p. 195 ; « […] revendique bruyamment son idéologie anarchiste », Michel Biron, « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 461 ; « l'anarcho-lyrisme », Normand Baillargeon, « Le continent Langevin », dans Gilbert Langevin, *Poévie*, Montréal, éditions Typo, coll. « Poésie », 1997, p. 13.

[56] Gérald Godin, *Ils ne demandaient qu'à brûler : poèmes, 1960-1993*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2001, p. 186.

recommencement reste possible[57]. » Le poète demeurera en effet toujours attentif à ces moments fébriles de renaissance, à ces « lamelle[s] de lumière sur l'espérance estropiée » (*OM*, 27). La possibilité d'une nouvelle forme de communion (néanmoins rassemblée inéluctablement autour d'un sentiment de perte) ressort de cette expectative. Langevin adopte souvent un ton impersonnel qui ne manque pas de rappeler la voix désenchantée de Beaulieu, parlant de tous sans désigner quelqu'un en particulier. On retrouve ainsi l'expression d'une curieuse solidarité où la multitude d'opprimés des poèmes partage non pas une *identité* mais plutôt une *condition commune*. Celle-ci se définit sans trop de vigueur et de netteté chez Langevin pour qui un mal obscur porte préjudice à l'homme. Le sujet poétique se situe volontairement en retrait de cette communauté, endossant à la fois un rôle de témoin et de semblable. La thématique de la vulnérabilité — Langevin coécrit justement avec Jean Hallal un recueil intitulé *Les Vulnérables* (1990) — se combine à un style impétueux, avare de développement (tout à l'inverse de Beaulieu), allant sans détour à l'essentiel. Décrivant cet univers de malheureux, le poète laisse constamment sous-entendre la présence d'un pouvoir et d'une force nuisibles. De plus, la pauvreté entraîne la marginalité et la persécution : « Yeux de biais ventre à terre / que font ceux-là / bien affalés dans la soumission » (*N*, 50), écrivait-il. L'indigence matérielle est indissociable d'une perte de liberté et d'une aliénation collective et individuelle. C'est ainsi que, outre les sans-papiers, les clochards et les marginaux, le poème de Langevin s'adresse d'abord aux sans-voix, à tous ceux qui sont en attente et qui « stagne[nt] au plus bas de l'escalier » (*OM*, 79).

---

[57] André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions de l'Étincelle, 1977, p. 100.

L'œuvre de Michel Beaulieu et celle de Gilbert Langevin présentent toutes deux des sujets poétiques constamment divisés, s'effaçant jusqu'à ne laisser que des traces de présences fugitives, d'identités creuses, d'états sans appartenance. Les rapports entre les hommes semblent en effet se définir par leur fragilité même, voire leur absence, comme si l'intervalle entre les êtres les rassemblait, constituait un espace de partage. Cette thèse se propose d'étudier la façon dont se met en place, dans les deux corpus, une filiation se définissant bien davantage par la perte que par l'union, une communauté se situant hors des oppositions telles l'imitation et la rupture, l'opposition et l'adhésion. Le sentiment d'appartenir à une communauté est fortement ébranlé chez ces poètes. Cela est particulièrement notable dans le fractionnement du monde décrit par Beaulieu autour de l'anecdote ou encore par l'expérience d'une pauvreté originelle, propre à la condition humaine selon Langevin. Insaisissable, l'appartenance se dérobe sans cesse et ne s'articule qu'à l'événement ancien (un souvenir, une rencontre passée, un moment fugace de solidarité, etc.) et aux « instants porteurs de fougue » (*LEX*, 41).

Cette « fraternité de la douleur » (*OO*, « vous en êtes là »), coincée « entre l'ombre et le doute » (*G*, 39), s'apparente à la *«* communauté de ceux qui n'ont pas de communauté » dont parlait Maurice Blanchot[58] ou encore à la « communauté de

[58] Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 45.

la déliaison sociale[59] » dont faisait état Jacques Derrida dans *Politiques de l'amitié*. La relation aux autres passe moins par la proximité ou l'identification à une origine commune qu'à ce qui se trouve *entre* les éléments de l'ensemble. La communauté « pleine de vide » (*LEX*, 51) à laquelle se réfère Langevin est au cœur de sa poétique comme de celle de Beaulieu.

Bien que certaines des notions auxquelles nous aurons recours (génération, filiation, communauté) appartiennent entre autres au domaine de la sociologie, nous convoquerons davantage des écrits de philosophes et de critiques littéraires afin d'éclairer la lecture des textes à l'étude. Selon le philosophe Roberto Esposito, les différentes conceptions de la communauté s'appuient généralement sur l'idée qu'elle « est une "propriété" des sujets qu'elle réunit[60] ». Il ajoute que les personnes qui la composent sont les « sujets d'une entité plus large que la simple identité individuelle, supérieure à elle ou même meilleure[61] ». C'est ce que l'on retrouve notamment chez Thomas Hobbes pour qui, comme le rappelle Louis Althusser, la « communauté possède tous les attributs d'un individu naturel, mais transposées dans l' "élément" de l'union : il s'agit ici non d'un individu réel (tel homme, ou telle assemblée qui est le Prince), mais d'une totalité morale, de la personne morale constituée par l'aliénation de tous les individus[62]. »

---

[59] Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié* suivi de *L'oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1994, p. 54.
[60] Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000, p. 14.
[61] *Ibid*.
[62] Louis Althusser, *Sur le Contrat social*, Paris, Éditions Manucius, coll. « Le Marteau sans maître », Houilles (France), 2009, p. 68.

Esposito propose pour sa part une seconde définition après avoir examiné l'étymologie latine du terme communauté. Il ressort de son analyse que « la *communitas* est l'ensemble de personnes unies non pas par une "propriété", mais très exactement par un devoir ou par une dette ; non pas par un "plus", mais par un "moins", par un manque[63] ». Les sujets qui y vivent se tiennent à distance les uns des autres, reconnaissent en chacun une part d'étrangeté et ont pour particularité une « extranéité qui les constitue comme manquant à eux-mêmes[64] ». C'est ainsi, comme l'explique le philosophe dans l'extrait suivant, qu'il n'y a de communauté que lorsqu'on en ressent l'absence :

> *Non*-sujets. Ou sujets de leur propre manque, de leur manque de « propre ». Sujets d'une im-propriété radicale coïncidant avec une contingence absolue — ou qui simplement « coïncide » : tombent ensemble. Sujets finis — coupés, traversés par une limite qui ne peut être intériorisée parce qu'elle constitue précisément leur « dehors », parce qu'elle est l'extériorité sur laquelle ils débouchent et qui les pénètre dans leur non-appartenance commune. C'est pourquoi la communauté ne peut être pensée comme un corps, comme une corporation dans laquelle les individus se fondraient en un individu plus grand. […] Elle ne doit pas être entendue comme un lien collectif qui viendrait, à un certain point, relier des individus auparavant séparés. […] Elle est un vertige, une syncope, un spasme dans la continuité du sujet. La « rose » commune du fait de n'être « aucun sujet » […] — ou mieux encore « rose de personne », comme l'a dit de la communauté le plus grand poète contemporain[65].

Dans son ouvrage *L'Absence du maître, Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*[66], Michel Biron a aussi recours à l'idée de *communitas*. Sa conception de la notion, qu'il

---

[63] Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, *op.cit.*, p. 19.
[64] *Ibid.*, p. 20.
[65] *Ibid.*, p. 21. Le philosophe fait ici référence à Paul Celan et, plus spécifiquement, à son recueil *La Rose de personne* (*Die Niemandsrose*, 1963).
[66] Michel Biron, *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, 320 p.

emprunte à l'anthropologue Victor W. Turner[67], n'est pas si différente de celle élaborée dans cette thèse. La *communitas* selon Turner renvoie aussi à une communauté qui se définit par la « liminarité » dans la mesure où « la structure institutionnelle et le sens de la hiérarchie y sont délaissés au profit d'un compagnonnage[68] ». Biron nous signale en outre que « [l]a littérature ne s'offre pas à Garneau, Ferron ou Ducharme comme une tradition contre laquelle ils doivent écrire s'ils désirent se singulariser, mais comme un terrain vague, un univers sans maître où rien n'est vraiment interdit, où rien n'est vraiment permis non plus[69]. » On ne retrouve pas un tel rapport au littéraire chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin. Ces derniers se reconnaissent de nombreuses filiations (le plus souvent anciennes toutefois) et ne se situent pas « dans les interstices de l'institution[70] ». Ils en font partie au contraire et y occupent même une position enviable (participation à plusieurs événements, prix, critiques positives). Leur « expérience de la liminarité » ne se vérifie pas dans l'absence de structure (la « structure n'est pas[71] »), mais dans le fait qu'ils ne se sentent pas y appartenir, qu'ils demeurent coincés dans une posture minoritaire : malgré leur admiration commune pour la figure mironienne du poète (« je suis sur la place publique avec les miens / et mon poème a pris le mors obscurs de nos combats[72] »), ils ne s'identifient à aucun « nous ». Seule émerge cette communauté de la « liminarité »

---

[67] Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, 206 p.
[68] Michel Biron, « L'écrivain littéraire », *Littératures mineures en langue majeure*, dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang ; Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 58.
[69] Michel Biron, *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 15.
[70] *Ibid.*, p. 11.
[71] Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 124. Cité par Michel Biron.
[72] Gaston Miron, « Sur la place publique », *L'Homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 84.

reposant sur une expérience de la perte ou sur l'impression d'arriver en retard, comme si le monde s'était brisé entre Miron et eux.

Cette forme d'appartenance est manifeste chez les deux auteurs étudiés et constitue une manière d'envisager le commun et le « sujet poétique » dans un rapport à la fois interpersonnel et impersonnel. Cette idée se retrouve chez Gilbert Simondon pour qui le « transindividuel » désigne « une zone impersonnelle des sujets qui est simultanément une dimension moléculaire ou intime du collectif[73] ». Une telle perspective permet d'éclairer leurs poétiques qui situent le collectif ailleurs que dans un « nous », c'est-à-dire au point de jonction ou dans les zones limitrophes entre l'intime et l'impersonnel. Cette thèse examinera ainsi certaines configurations de ce « vertige », de cette « syncope » et de ce « spasme dans la continuité du sujet[74] » à l'œuvre dans la poésie de Beaulieu et de Langevin dont l'analyse nous permettra d'entrevoir parmi les amitiés lointaines, les solidarités distantes et les amours perdues une forme d'appartenance.

À l'exception de quelques comptes rendus, la bibliographie critique se résume, dans le cas de Michel Beaulieu, à deux thèses de doctorat soutenues récemment par Thierry Bissonnette et par Isabelle Miron[75] ainsi qu'à un dossier paru dans la

---

[73] Muriel Combes, *Simondon, individu et collectivité : pour une philosophie du transindividuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1999, p. 87.
[74] Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, *op.cit*., p. 21.
[75] Thierry Bissonnette, *Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département d'études littéraires, 2005, 353 p. ; Isabelle Miron, *La quête de sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2004, 255 p.

revue *Voix et images* en 2008[76]. Les études substantielles sur l'œuvre de Gilbert Langevin se limitent à celles colligées dans le numéro de *Voix et Images* (1997) et à quelques articles scientifiques de Pierre Nepveu. Aucun travail jusqu'à maintenant n'a cherché de manière systématique à cerner la poétique de ces deux auteurs en s'appuyant sur toute leur production. La thèse d'Isabelle Miron, intitulée *La quête de sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia*, traite essentiellement des recueils *Variables* et *Kaléidoscope*. Thierry Bissonnette, dans son étude consacrée aux *Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes. Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault*, s'applique à décrire la composition formelle de ces œuvres.

Notre thèse quant à elle propose une lecture plus globale de ces deux poètes en les rapprochant l'un de l'autre sous l'angle des configurations de la communauté et, plus généralement, d'un certain rapport du poème vis-à-vis du politique. Si une telle thématique a maintes fois été abordée pour parler de la poésie du pays, elle ne l'est guère dès lors que l'on s'intéresse à la poésie *d'après* la Révolution tranquille. Or, à bien des égards, Michel Beaulieu et Gilbert Langevin sont ceux qui manifestent le plus fortement leur fidélité à des poétiques fondatrices comme celle de Miron. Cette filiation s'oublie toutefois tant l'époque change brusquement, tant la forme même du poème se fragmente et tant l'enchantement de l'aube a cédé la place à une conscience crépusculaire.

Pour étudier ces configurations de la communauté, cette thèse portera non

[76] Michel Biron et Frédéric Rondeau (dir.), « Michel Beaulieu », *Voix et images*, nº 98, hiver 2008, 187 p.

seulement sur l'ensemble de leurs œuvres, mais aussi sur un certain nombre d'inédits. Nous avons déjà fait paraître en 2008 un essai de Beaulieu intitulé *Le nombril d'autrui et celui de moi-même* dans le numéro de *Voix et images* qui lui fut consacré. D'une grande valeur, cet essai est le seul où le poète commente aussi longuement sa poétique. Il provient d'un fonds d'archives privées appartenant à Daniel Beaulieu, le frère de l'auteur. Nous y avons aussi découvert quantité de notes, de poèmes non publiés et de différentes versions de recueils (particulièrement de *Kaléidoscope*) permettant de faire des observations d'ordre génétique. Signalons de surcroît que le fonds d'archives « Michel-Beaulieu[77] » de la Bibliothèque nationale du Québec a été consulté. Il existe aussi un fonds « Gilbert-Langevin[78] », mais c'est surtout dans des archives privées[79] que se trouvent les documents les plus précieux. On y compte en effet un grand nombre de poèmes inédits (voire de recueils), de chansons, de notes et de documents variés comme un long texte en prose lu à l'émission de radio « Un écrivain et son pays » que nous commenterons. Finalement, cette étude recourt à de nombreux entretiens diffusés à la radio de Radio-Canada et accessibles depuis 2008 par l'intermédiaire du Centre d'archives Gaston-Miron[80].

Le chapitre consacré à Michel Beaulieu sera divisé en quatre sections. La première, « L'enfance de l'art », porte sur cette politique du poème dont nous venons d'esquisser les contours. Nous verrons que, pendant ces années où la littérature a souvent été mise au service de la cause nationale ou des avant-gardes,

[77] Fonds Michel-Beaulieu, MSS261, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
[78] Fonds Gilbert-Langevin, MSS44, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
[79] Médiathèque Gaétan-Dostie.
[80] http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/

la dimension politique de son œuvre est demeurée obstinément orientée vers la recherche d'un langage poétique qui ne serait pas récupérable au nom d'une cause. Il se dégage de ce travail une immense confiance placée dans l'infime, le dérisoire et l'anecdote afin de dévoiler des expériences transcendant le soi. Il en ressort un « irrémédiable dépaysement[81] » que l'on est à même de ressentir dans toutes les dimensions de sa poésie. Nous verrons en effet que c'est par les traits du confidentiel que se dévoile une présence nouvelle au monde et que le commun se révèle dans une forme de « non-identité à soi ».

Dans la deuxième section — « Géographies du poème. Un voyage en Amérique » —, nous tenterons de démontrer comment, pour Beaulieu, l'exploration du soi — par un travail sur la mémoire — est indissociable de celle d'un territoire. Dans la série de poèmes intitulée « entre autres villes » et publiée dans le recueil *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*, les lieux visités ont une réelle incidence sur le poétique lui-même. En effet, dans ce recueil qui nous conduit d'une ville nord-américaine à une autre, les vers empruntent à une certaine tradition anglo-saxonne de la poésie près de la narrativité et de la description de la « matérialité » du monde.

La troisième partie de ce chapitre sera consacrée au motif du « visage ». Malgré toutes les allusions au biographique dans l'œuvre de Beaulieu, le poème est un lieu impersonnel où « nul n'a plus de visage n'a plus de nom » (*KA*, 10). Le portrait,

[81] Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », Montréal, *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 17.

immanquablement abstrait, est exploité tant dans ses poèmes que dans sa prose à travers quelques réminiscences ou par le souvenir d'émotions furtives. On retrouve en effet, dans ses archives, une note dans laquelle l'auteur mentionne, à propos d'un roman inachevé intitulé *L'Ange-gardien* : « [c]elle que j'avais choisie pour modèle de personnage féminin, je ne la croisais plus sur ma route. Nos brèves rencontres me donnaient cependant suffisamment de matière pour bâtir un roman autour de son visage[82]. » Le visage, tel un masque du soi, est l'espace exemplaire où se tisse le lien entre singularité et communauté chez Beaulieu.

Dans un dernier temps, nous étudierons certaines caractéristiques de la thématique amoureuse telle qu'on la retrouve dans ses recueils. Si la question du corps et de l'érotisme chez Beaulieu a été commentée par Isabelle Miron[83] (2004

---

[82] Notes [non datées] tirées d'un calepin. Ce texte semble destiné à un journal ou à une revue.
« À l'origine, un titre s'imposait à moi (vers juin 1969, je crois) : "La chasse". Il s'agissait d'abord de l'histoire d'un séducteur. Très vite, cependant, ce thème perdit tout intérêt au profit de l'échec d'une aventure. Et de nouveau j'abandonnai le projet. Tout en supputant les divers épisodes possibles, je travaillais à *La Représentation* puis à *Sylvie Stone*.

Celle que j'avais choisie pour modèle de personnage féminin, je ne la croisais plus sur ma route. Nos brèves rencontres me donnaient cependant suffisamment de matière pour bâtir un roman autour de son visage.

La connaissance de la maladie mortelle de mon père, qui advint au tout début de septembre, m'empêcha de persister dans mon projet mais une nouvelle rencontre de la jeune femme, vers la mi-octobre, m'y replongea. Je ne puis qu'y réfléchir, la mort de papa étant survenue le 1er novembre.

Il me semble d'abord que l'intérêt du roman résidait dans un jeu : le chasseur deviendrait à son tour chassé. Dans la conjoncture actuelle au Québec, il ne pouvait s'agir que d'un terroriste qui, tout en étant poursuivi par la police, poursuivait la jeune femme qui l'obsédait.

Or, ici le risque était de tomber dans le roman psychologique, ce que jusqu'à un point je voulais éviter ; d'autre part je ne désirais aucunement porter de jugement moral. En accentuant la répression policière, je portais implicitement un tel jugement qui fut en outre contraire à mes croyances politiques (expliquer en quoi).

Finalement, j'ai décidé de conserver mon personnage terroriste et de simplement décanter les rencontres telles je le ai vécues avec la jeune femme.

Dès lors, il s'agissait d'un amour double, mais à sens unique dans chaque cas : l'amour du pays et l'amour d'une femme qui devenait par sa simple présence l'ange-gardien, le garant en quelque sorte de toute action politique. » Archives privées.

[83] Isabelle Miron, « Les dernières traces de Michel Beaulieu », *Voix et Images*, no 98, hiver 2008, p. 57-67.

et 2008) et par Pascal Caron[84] (2006), celle de l'amour reste à approfondir et nous permettra de mettre en évidence les rapports essentiels qui se nouent entre le corps, le sentiment de la perte et l'écriture. Le titre de cette partie — « Un amour quelconque » —, inspiré du roman *La Représentation*[85], évoque une certaine torpeur et une indolence suggérant un jeu autour de la drague. Dans la poésie de Beaulieu, l'amour est un désir étranger à la plénitude et ne peut se déclarer qu'à voix basse (si on décide de l'exprimer), dans la séparation, la perte, le manque, l'insatisfaction (« tu ne m'appartiens jamais / que dans la distance » (*VU*, 56)) et résume ainsi la manière dont se déploie tout rapport à autrui dans son œuvre.

Intitulée « Naître à la Doré », la première partie du chapitre consacré à l'œuvre de Gilbert Langevin portera sur la question de l'origine. Le sujet dans les poèmes semble perpétuellement condamné à porter les conséquences d'un échec ancestral. « [F]ac-similé de soi-même » (*ST*, 18) ou encore « zombi génétique » (*DE*, 73), le sentiment d'une profonde division se manifeste dans toute son œuvre. L'étude d'un long texte en prose, jusqu'ici inédit, dans lequel Langevin relate son enfance, nous permettra de démontrer que tout le travail sur le conflit et les oppositions, si capital chez lui, ne constitue pas simplement une « technique » de composition, mais une dichotomie primordiale sur laquelle s'érige son œuvre. Dans ces poèmes où « le jour pactise avec l'opaque et les ordures » (*VOL*, 41), une

---

[84] Pascal Caron, « L'obsession du corps et la poésie québécoise. Une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », *Études littéraires*, vol. XXXVIII, nº 1, automne 2006, p. 91-106.

[85] « [U]ne aventure quelconque avec une fille quelconque », Michel Beaulieu, *La Représentation*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1972, p. 173.

filiation se dégage de l'exil et l'errance, coincée entre l'« oubli des commencements » et « l'humiliation des racines » (*MA*, 75).

La section « Réquisitoire d'une singulière solidarité » s'intéressera à la mise en place d'un rapport particulier aux autres dans son œuvre, entièrement fait d'un mélange d'éloignement et de proximité : une forme d'adhésion dans la distance. Celle-ci est particulièrement explicite dans la communauté des « désastreux magnifiques » (*G*, 13) qui hante son œuvre. Nous trouvons en effet toute une galerie de personnages qui adressent griefs, plaintes ou réquisitoires à un pouvoir diffus (amalgame de religion, de gouvernement et d'organes de la finance). Si une forme d'union se développe entre les victimes de cette trinité de l'ordre, c'est toutefois dans une solidarité lointaine, une appartenance élaborée autour d'une fidélité à la singularité.

Dans la dernière section du chapitre sur Langevin — « La voix affranchie » —, nous tenterons de faire ressortir à quel point la critique sociale est indissociable d'une esthétique franche, souvent méfiante vis-à-vis de la métaphore et faisant surgir l'image, l'émotion par un matériau à priori éloigné du poétique chez Langevin. Celui-ci tend le plus souvent vers le « moins », vers le « forum de contresens » (*MA*, 71), livrant le poème à une lutte interne, le retournant contre lui-même en saccageant volontairement certains vers. On reconnaîtra dans cette manière de saboter sa poésie une fidélité à un esprit de pauvreté, une volonté de composer une œuvre à la frontière d'une langue poétique et de sa disparition possible. Le combat de la poésie de Langevin se situe bien souvent dans la

nécessité d'abolir la voix personnelle afin d'accéder à une Parole juste et pleine : « la Parole est aux esclaves qui affranchissent la Parole » (*O*, 194). Le cri, la voix et toute l'importance que le poète accorde à la chanson met au jour un désir d'émancipation qui proviendrait d'une forme de communauté primordiale.

Michel Beaulieu, vers le désastre intime des sens

A) L'enfance de l'art

> Il faudra bien tôt ou tard, prendre la mesure de cette poésie, ou plutôt nous mesurer à elle, prendre notre mesure à l'étalon qu'elle nous propose (puisque la poésie est précisément faite pour cela : nous permettre de prendre notre taille[86]).
>
> Robert Melançon

je suis de n'importe où je suis n'importe qui (*CE*, 59)

La poésie de Michel Beaulieu se sera beaucoup transformée entre 1961 et 1985. En effet, Beaulieu aura fait paraître des recueils influencés par la poésie du pays (*Desseins*, poèmes de 1961-1966 ; 1980), une série d'expériences ayant mené à un lyrisme abstrait[87] (*Charmes de la fureur* ; 1970, *Variables* ; 1973, *Anecdotes* ; 1977), des vers courts et denses (*Paysage* ; 1971), de la poésie concrète (*Le Flying Dutchman*[88] ; 1976) et ultimement des poèmes empruntant souvent à l'anecdotique, se rapprochant davantage du récit (*Visages* ; 1980, *Kaléidoscope* ; 1984, *Vu* ; 1989, *Trivialités* ; 2001). Une volonté de captation du mouvant constitue néanmoins une

---

[86] Robert Melançon, « Gagner sur le silence », *Le Devoir*, 25 août 1979, p. 15.

[87] Michel Lemaire rassemble plusieurs poètes (Michel Beaulieu, Pierre Nepveu, Alexis Lefrançois, Gilbert Langevin, Pierre Morency) autour de ce qu'il nomme le « lyrisme abstrait » et qu'il décrit comme étant « sans épanchements sentimentaux ni exaltation romantique : l'heure est à la retenue, à la pudeur, le matérialisme et l'ironie du monde moderne l'exigent. » Michel Lemaire, « Pierre Nepveu dans la poésie québécoise contemporaine », *Dalhousie French Studies*, vol. 7 (automne-hiver 1984), p. 48.

[88] Le *Flying Dutchman* est un livre-objet de poésie concrète, dans lequel on retrouve une introduction de Claude Beausoleil. Le travail de Michel Beaulieu s'y compose d'une série de vingt-trois pages sur chacune desquelles figure une lettre de l'alphabet. Les lettres K, L, M sont absentes. Le *Flying Dutchman* renvoie à la légende d'un bateau fantôme qui remonte au XVIIe siècle. Il s'agit aussi de l'ancien slogan et du nom du programme de fidélisation de la compagnie aérienne KLM. Dans une entrevue radiophonique accordée en 1977 dans le cadre de l'émission *Carnet Arts et lettres*, Beaulieu convient que ce livre n'est pas dénué d'humour mais que cette période correspond néanmoins à un changement important dans son œuvre.

constante de l'œuvre de Beaulieu, qu'il s'agisse d'une tentative de s'emparer du temps qui passe, des échecs amoureux, des émotions fugaces mais surtout du sujet en lui-même. Nous chercherons à démontrer dans les prochaines pages que c'est dans les moments où sa poésie semble au plus près de l'intime et du personnel que se précise une vision commune, plus large que l'individualité, atteignant ainsi le « but de l'écriture » décrit par Gilles Deleuze, c'est-à-dire « de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle[89]. » Si Beaulieu est indéniablement un précurseur de la poésie de l'intime[90] et que son œuvre est en grande partie orientée vers l'observation de soi, sa quête introspective conserve sa part d'universalité, témoigne de la condition commune aux hommes. Beaulieu se détourne toutefois du « nous » national présent dans plusieurs recueils de cette période en optant pour une forme d'adresse et de communion plus discrète et dans laquelle l'individualité ne se subsume jamais dans un ensemble.

Lors de cette période mouvementée socialement et politiquement que furent les années soixante et soixante-dix, Beaulieu ne correspond absolument pas au profil de l'écrivain-militant. Son engagement le plus manifeste coïncide avec ses études à l'Université de Montréal. Il écrit alors divers textes pour *Le Quartier latin* dont il deviendra rédacteur en chef en 1963. Sur une période de quatre ans, il publie cent cinquante-trois articles dont la majorité sont consacrés à la politique étudiante. C'est à cette époque qu'il commence à rédiger simultanément des critiques

[89] Gilles Deleuze, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 61.
[90] « Ouvert à de multiples influences, il trouve sa veine caractéristique du côté de l'intimisme, qui deviendra, à partir des années 1980, l'un des vecteurs les plus évidents de la poésie québécoise. » Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 499.

littéraires dans lesquelles il commente, parmi tant d'autres, les œuvres de Michel Van Schendel, de Jean Basile et de Fernand Ouellette. S'il devient membre du Rassemblement pour l'Indépendance Nationale (RIN) alors qu'il n'est âgé que de 19 ans et s'il demeure toujours fidèle à la cause de l'indépendance du Québec, Beaulieu n'a rien d'un idéologue et son intérêt pour la politique résiste très fortement à l'esprit de parti. C'est bien davantage la poésie qui occupe ses pensées et obtient son adhésion sans réserve. Dans les entrevues qu'il accorde dans les années soixante-dix, Beaulieu répond sans véritable entrain aux questions concernant la politique et souligne à son interlocuteur qu'il préfère parler de littérature. Interrogé sur ses lectures théoriques, il reconnaît ne pas avoir lu Marx ni Mao, se dit favorable à la lutte des classes et se range du côté de Pierre Vallières dans le débat l'opposant à Charles Gagnon[91]. À deux reprises, dans des entretiens, il devra s'expliquer sur ses origines dites « bourgeoises ». En ces années où les avant-gardes sont à la recherche d'un art issu des classes populaires, Beaulieu brosse au contraire le portrait d'une famille libérale unie par sa passion pour les arts. Son père, Gérard Beaulieu, était en effet un collectionneur bien connu du milieu de l'art montréalais. Il fréquentait notamment Riopelle, Tonnancour, McEwen, et acheta, dès 1941, un premier Borduas. Deux de ses oncles sont aussi peintres — Paul-Vanier Beaulieu et Louis Jaque[92] (pseudonyme de Louis-Jacques Beaulieu) — et le poète témoignera toujours de l'appui sans faille que lui fournirent ses proches. Le poète mentionne que, pour son seizième anniversaire, à

[91] À l'inverse de Pierre Vallières, Charles Gagnon privilégiait l'avènement du socialisme à l'indépendance du Québec.

[92] Soulignons aussi que son oncle, Claude Beaulieu, participe à la fondation de la revue *Vie des arts* où il occupe la fonction de directeur artistique. Monique Brunet-Weinmann, « Louis Jaque. Sidéral silence », *Vie des arts*, nº 204, automne 2006, p. 45-51.

l'automne 1957, il ~~a~~ reçu « *Les Îles de la nuit* d'Alain Grandbois, les poèmes de Nelligan, de St-Denys Garneau, les premières plaquettes de l'Hexagone, les premières éditions Erta dont *Les Armes blanches* de Giguère[93] ». Il souligne d'ailleurs à quel point ce dernier recueil cité fut déterminant pour son apprentissage et révélateur de sa vocation :

> Ah oui, Giguère… Son poème « Roses et ronces », paru dans *Les Armes blanches*, relève du miracle. Je crois qu'aucun poème par la suite n'a eu sur moi un impact aussi immédiat et aussi considérable à la fois. Je me suis mis à écrire des poèmes pour pouvoir un jour en concocter un qui ait sur quelqu'un d'autre cet effet. Ce poème a tout déclenché de même que la lecture de Saint-Denys Garneau[94].

Dès les années soixante, Beaulieu sera très impliqué dans le milieu littéraire. À la suite de ses activités au *Quartier latin*, il fondera la maison d'édition l'Estérel[95]. Peu après, Gaston Miron et lui deviendront libraires. La « librairie Michel Beaulieu » ouvrira ses portes rue St-Denis en 1967 et se consacrera plus particulièrement à la poésie et à la diffusion de revues d'avant-garde. Elle restera deux ans en activité. Ces mois auront été décisifs dans la formation du jeune poète qui se trouvait à côtoyer Miron pendant de nombreuses heures :

> dans cette espèce de désert dans lequel nous vivions, et peut-être aussi surtout à cause de mon tempérament, je n'ai rencontré personne qui ait pu m'aider à progresser sur le vif avant de passer deux ans à jouer au libraire avec Gaston Miron en 1967-1969. Nos conversations, — je devrais plutôt dire ses monologues —, ont eu une importance

---

[93] Claude Beausoleil, Claude Robitaille et André Roy, « Entretien avec Michel Beaulieu », *Hobo-Québec*, nos 12-13, décembre 1973, p. 20.
[94] Richard Giguère et Robert Yergeau, « L'écriture doit être impudique », *Lettres québécoises*, no 30, été 1983, p. 48.
[95] Beaulieu et Mark Poulin fondent les éditions de l'Estérel en 1965. Jusqu'en 1969, puis de 1977 à 1979, plus d'une quarantaine de titres y paraîtront. On compte parmi les auteurs y ayant publié Jean Basile, Victor Lévy-Beaulieu, Nicole Brossard, Guy Cloutier, Jean-Yves Collette, Raoul Duguay, Denis Vanier, Gilbert Langevin.

considérable dans mon évolution[96].

Ses activités littéraires se multiplieront dans les années qui suivront : Beaulieu participera à plusieurs récitals dont la *Nuit de la poésie* et le *Solstice de la poésie québécoise*, en plus de collaborer aux revues *La Barre du Jour*, *La Nouvelle Barre du Jour*, *Quoi*, *Liberté*, *L'Illettré*, *Hobo-Québec*, *Estuaire* et *Nuit Blanche*.

En 1967, dans le texte d'ouverture de la revue *Quoi*[97], Beaulieu écrivait : « La politique nous intéresse, mais nous sommes d'abord des écrivains. Et nous ne croyons pas que l'écriture doive s'asservir à la politique. L'écriture est donc pour nous un geste sans signification autre qu'en lui-même. Pas de rhétorique ; pas de thèse à défendre ; que l'écriture[98]. » S'il faut sans doute reconnaître l'influence de la revue *Tel Quel* dans l'usage beaulieusien du mot « écriture », l'ascendant parisien aura somme toute été de courte durée chez le poète. Bien qu'il ressorte de cette période armé de la ferme conviction que le travail poétique doit être tourné vers le signifiant, la volonté que la poésie exprime aussi un « dire » ne le quittera jamais tout à fait. Ce dilemme ou plutôt ce conflit intérieur, Roland Barthes le posait au début des années soixante en ces termes : « Nous voulons *écrire quelque chose*, et en même temps, nous *écrivons* tout court[99] ». La faible participation de Beaulieu aux expérimentations des *Herbes rouges* ou son manque d'enthousiasme par rapport à celles de *La Nouvelle Barre du Jour* s'expliquent par le fait qu'il ne

---

[96] Richard Giguère et Robert Yergeau, « L'écriture doit être impudique », *op. cit.*, p. 48.
[97] Beaulieu fonde la revue *Quoi* (1967) en compagnie de Raoul Duguay, Yvan Mornard, Luc Racine et Jacques Renaud. Seulement deux numéros paraîtront.
[98] Michel Beaulieu, « Le Quoi de Quoi », *Quoi*, vol.1, n° 1, 1967, p. 6.
[99] Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991 [1964], p. 153. Barthes souligne.

tombera jamais complètement d'accord avec leur conception de la littérature, et qu'il restera encore attaché à la génération précédente. Pour lui, le poème doit éviter à tout prix d'être clos sur lui-même en ne s'adressant qu'à quelques spécialistes et érudits. S'il prend ainsi ses distances face à la nouvelle écriture et refuse de s'y affilier, il est aussi critique des tentatives de certains poètes engagés dans la lutte révolutionnaire :

> Je trouve d'abord qu'il y a une contradiction entre le type d'écrits que les gens de *Tel Quel* produisent, soi-disant de théorie politique ; si tu pars des théories maoïstes vis-à-vis de l'écriture, si tu te réfères aux interventions aux conférences de Yénan, il est très clair pour moi que Mao serait en complet désaccord avec ce que font les gens de *Tel Quel*. Ce n'est pas en mettant deux, trois pictogrammes chinois dans un livre que tu te ranges à l'intérieur de l'idéologie […]. Si c'est faire une révolution que d'écrire des livres tout à fait illisibles sauf pour à peu près deux, trois cents exégètes super-formés, super-avertis des nouvelles théories, je ne marche pas du tout[100].

En ce qui concerne ces expériences, le poète pense peut-être au court recueil de Madeleine Gagnon intitulé *Poélitique*[101] qui rapproche précisément le joual et la lutte ouvrière québécoise des idéogrammes et de la révolution chinoise. Tiraillé entre sa volonté de ne pas soumettre l'écriture à une pensée politique et son dessein d'une parole qui interpréterait néanmoins le réel, Beaulieu va renouer avec la tradition lyrique dont il est l'héritier et qu'il n'abandonnera plus par la suite. C'est autour de « l'émotion » — terme hautement suspect pour les avant-gardes — qu'il se propose de composer ses recueils à venir. Dans l'un des rares textes où il commente son écriture et qu'il a fort vraisemblablement composé en

---

[100] Claude Beausoleil, Claude Robitaille et André Roy, « Entretien avec Michel Beaulieu », *Hobo-Québec*, *op.cit.*, p. 25.
[101] Madeleine Gagnon, « Poélitique », *Les Herbes rouges*, n°26, 1975, 31 p.

1971, Beaulieu revient sur cette période (deuxième moitié des années soixante) :

> [E]n même temps, et paradoxalement, je sentais que je m'engageais dans une impasse : poursuivre la quête d'un langage aussi serré, aussi elliptique parfois, que le langage déterminé par les poèmes de *Mère*, d'*Érosions* et de *Vigile*, menait à une décalcification de l'émotion. Et effectivement, l'émotion de plus en plus *érodée*, le langage lui-même devait m'échapper durant un an et demi[102].

Aller à l'encontre de son « fluide naturel[103] » — le lyrisme — aurait signé l'échec de sa démarche poétique. S'il renoue en effet avec l'expression de soi et des sentiments dans *Charmes de la fureur*, il lui aura alors fallu trouver une manière d'accommodement entre une recherche langagière par le poème et un certain rôle, une application, une « utilité » de celui-ci. Cette difficile conciliation sera fondamentale dans toute son œuvre. Au début des années soixante-dix, Beaulieu confère en effet à la littérature un devoir à l'égard de la communauté : « Écrire, c'est aussi assumer son pays, revendiquer la parole pour les silencieux et en leur nom. Ce qui ne signifie pourtant pas faire œuvre moralisatrice ou sociale[104]. » Quelques années plus tard, il établira cette nuance dans un passage déjà cité : « la poésie, tension et mouvement, a aussi un rôle politique à jouer. Je ne parle pas de "la" politique, mais du politique. Et la poésie la plus évidemment "politique" n'est pas nécessairement celle qui joue le mieux son rôle[105] ». Beaulieu reviendra de nouveau sur cette distinction dans sa réponse aux critiques qui accusaient la revue *Quoi* de publier des auteurs se retranchant de la collectivité et se montrant

---

[102] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *Voix et images*, nº 97, 2008, p. 18-19. Cet essai fut retrouvé dans les archives privées de Beaulieu. On y retrouve l'inscription manuscrite : « fin '71 environ, juste avant de quitter la Barre du jour ».
[103] *Ibid*., p. 19.
[104] Michel Beaulieu, « Une jeune femme, un jour… », *La Presse*, 23 mai 1970, p. 29.
[105] Michel Beaulieu, « Maman, qu'est-ce que la poésie », *op. cit.*, p. 3.

insoucieux du sort de leurs compatriotes :

> Une autre question qui se posait alors (et qu'on me posait souvent il y a quelques années) m'étonne encore aujourd'hui. On nous disait que nos textes n'avaient aucune prise sur la réalité, nous opposant aux écrivains de *Parti pris* qui, selon les mêmes critères, auraient eu le monopole de cette prise de conscience. Pourtant, nos textes (et je dis « nos » en pensant aux fondateurs de la revue *Quoi* et en particulier à Luc Racine, à Raoul Duguay et à Jacques Renaud) ont toujours eu, explicitement ou non, des infrastructures politiques[106]. Ceci était inévitable et témoignait du seul monde dont il nous est possible de témoigner : nous ne vivions pas ailleurs qu'au Québec ; nous étions tout aussi concernés (nous le sommes d'ailleurs encore, chacun à sa manière) que les gens de *Parti pris* par ce qui s'y brasse. Seulement nous voulions dissocier autant que possible l'écriture et la situation politique et il n'était pas question pour nous de placer l'un de ces termes à la remorque de l'autre[107].

Beaulieu concevra ainsi une poésie « engagée » sans être dépendante de la circonstance, proposera une politique de l'émotion en offrant dans ses écrits une perception *sensible* du monde. Attribuant une responsabilité à la littérature, le poète rapproche constamment l'art et la vie à travers la forme du témoignage. En cela, il s'éloigne du travail surcodé des avant-gardes et renoue avec une tradition trouvant son origine chez Stendhal et Flaubert. Dans *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière décrit le témoignage comme étant « la ruine des canons anciens qui séparaient les objets de l'art de ceux de la vie ordinaire, la forme nouvelle, à la fois plus intime et plus énigmatique[108]. » Abolissant lui aussi cette distinction, Beaulieu vise à donner à l'expérience personnelle une valeur universelle : « L'écriture n'est utile que si elle constitue un témoignage. C'est de moi que je

---

[106] Dans l'expression « infrastructure politique » utilisée par Beaulieu, il faut percevoir la référence à la pensée marxiste. L'infrastructure marxiste supporte la superstructure et se compose de trois niveaux soient les conditions, les moyens et les rapports de production.
[107] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *Voix et images*, *op. cit.*, p. 19.
[108] Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 14.

témoignerai[109]. Le temps des textes du genre de certains que j'ai publiés, c'est fini, bien fini, mort et enterré[110]. » Cette résolution inébranlable de se dévoiler lui-même, de se livrer au lecteur, s'exprimera de diverses manières au cours des années suivantes. Beaulieu persistera en ce sens moins pour conserver le verbatim de ses conversations ou dresser la liste exhaustive de ses expériences personnelles que pour en dégager des impressions générales, impersonnelles, d'une simplicité qui confine à l'universel :

plusieurs fois je recommence
en relisant les quelques lignes
de la veille ou de la semaine
dernière je dois témoigner je sais
de mon siècle et de la multiple
réalité qui m'assaille et cela
me dépasse je n'ai pas vécu
d'autre vie que la mienne calme
et retirée depuis le début
de ce sixième cycle de septembre
[…] (*FU*, 115)

Témoigner pour le poète ne signifie pas tant transmettre une parole *vraie* que décrire ou relayer une expérience banale telle qu'appréhendée par un individu quelconque — lui-même. Il ne cherche pas à rendre compte d'une épreuve ou d'un événement exceptionnels, mais de « la multiple / réalité qui l'assaille », de l'insatisfaction tranquille d'une existence « calme / et retirée ».

Beaulieu ne prétend pas retracer toutes les circonstances d'un événement particulier — que ce soit une rencontre amoureuse ou la visite d'une ville —, mais

[109] Déclaration qui ne manque évidemment pas de rappeler le fameux « Je suis moi-même la matière de mon livre » de Montaigne.
[110] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op.cit.*, p. 22.

bien reproduire l'agitation et les impressions suscitées par ce dernier. Le regard féroce qu'il portait sur certains écrivains contemporains butait le plus souvent sur le traitement de l'émotivité dans leurs écrits : « [c]e qui manque le plus souvent au livre, écrira-t-il, c'est l'émotion ». Mesurant la grandeur de l'œuvre à la toise du sentiment, il renchérit en écrivant : « "au commencement était le Verbe, non, au commencement était l'Émotion", dit Céline[111] ». Cette importance dévolue à la sensibilité n'est pas uniquement issue du constat de l'égarement et de l'échec des avant-gardes, mais se trouve à la base même de sa conception du politique. L'expression de soi n'est pas un signe d'individualisme ou de narcissisme chez Beaulieu, mais plutôt la preuve irréductible, incontestable, qu'une profonde intimité traverse le champ du commun. On retrouve une telle hypothèse sur la relation collective chez Gilbert Simondon[112]. Ce dernier considère en effet « que le plus intime de nous-mêmes, ce que nous éprouvons toujours sous le signe de la singularité inaliénable, ne nous appartient pas individuellement ; l'intime relève moins d'une sphère privée que d'une vie affective impersonnelle, d'emblée commune[113] ». Ce qui prend la forme de l'expression personnelle chez Beaulieu (anecdotes, noms propres, etc.) ne vient en fait que circonscrire des sentiments, des émotions plus générales susceptibles d'être ressenties par tous.

---

[111] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 17 et 19.

[112] « [L]a véritable relation transindividuelle ne commence que par-delà la solitude ; elle est constituée par l'individu qui s'est mis en question, et non par la somme convergente des rapports interindividuels. […] Le véritable individu est celui qui a traversé la solitude ; ce qu'il découvre au-delà de la solitude, c'est la présence d'une relation transindividuelle. L'individu trouve l'universalité de la relation au terme de l'épreuve qu'il s'est imposée, et qui est d'isolement. » Gilbert Simondon, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007 [1989], p. 155.

[113] Muriel Combes, *Simondon, individu et collectivité : pour une philosophie du transindividuel*, *op. cit.*, 1999, p. 86-87.

La réception de l'œuvre de Saint-Denys Garneau par Beaulieu nous donne une idée de la manière dont se conçoit chez lui ce rapprochement entre l'intime et le collectif. Si on avait, à cette époque, l'habitude de qualifier *Regards et jeux dans l'espace* de « réussite solitaire[114] » et d'y voir l'expression d'une aliénation individuelle plutôt que collective, Beaulieu déplace le drame singulier vers un théâtre plus vaste :

> Peut-être le plus grand poète que le Québec ait produit, […] Garneau a capté mieux que quiconque (à l'exception de Miron) la misère d'être québécois. Les correspondances qu'il est possible d'établir entre ses conflits intimes et les conflits d'un peuple sont assez clairs pour atteindre à cette dimension. […] Garneau demeure un métaphysicien plutôt qu'un mystique. L'aliénation, qui dans le terme n'est devenue à la mode que récemment, trouve son expression la plus vive dans des poèmes qui peuvent sembler obscurs, et qui ont effectivement paru obscurs à ceux qui ont voulu en forcer le sens plutôt que de les lire[115].

Un tel hommage à Saint-Denys Garneau est encore relativement rare à l'époque et témoigne, encore une fois, du désir de filiation qui caractérise l'œuvre de Beaulieu et qui tient lieu souvent de poétique d'auteur. À souligner ici le privilège accordé au poème sur tout texte à caractère plus « engagé ». Le politique, chez Beaulieu, passe moins par des prises de position que par la correspondance entre les « conflits intimes et les conflits du peuple ». Le grand poète est celui qui saisit dans l'écriture même « la misère d'être québécois ».

Les textes de Michel Beaulieu « témoignent de ce qui, à notre époque, nous renvoie à un irrémédiable dépaysement, nous oblige à désirer de nouveaux modes

---

[114] Gaston Miron, « La situation de notre poésie », *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Prix de la revue *Études françaises*, 1970, p. 94.

[115] Michel Beaulieu, « Faisceaux de la poésie québécoise », *Presqu'Amérique*, vol.1, nº 2, novembre-décembre 1971, p. 23

de présence[116] ». Pierre Nepveu convie, dans cet extrait d'un compte rendu, à lire une œuvre ancrée dans l'expérience commune, dans le temps de l'écriture, mais qui relève néanmoins d'une démarche et d'une recherche sur soi. Cet « irrémédiable dépaysement » se traduit, dans les premiers textes de Beaulieu, par une densification du signe qui le mènera, comme il l'explique lui-même dans l'essai déjà cité, à une « décalcification de l'émotion », à une émotion « de plus en plus érodée[117] ». Dans ses derniers recueils, il se montrera particulièrement attentif aux objets personnels, aux rencontres et aux souvenirs intimes d'où il fera surgir, dissimulés sous les traits du confidentiel, des lieux de partage et d'expériences communes. Ses poèmes cherchent à faire advenir de l'impossible adéquation à soi-même une présence nouvelle. S'interroger sur le déploiement de ces « modes » permet de postuler qu'une tension se manifeste dans toute l'œuvre entre une écriture de l'intimité et une écriture du poème comme espace d' « *accueil du monde*[118] ». « Désirer de nouveaux modes de présence » signifie aussi instaurer une nouvelle grammaire fondée, selon la formule de Jacques Rancière, sur une « configuration sensible d'un monde commun[119] ». Cette « politique de la littérature » se caractérise chez Beaulieu par une parole fuyante tendue vers un devenir mais qui peut sembler à certains moments superficielle tant elle glisse sur la surface des choses et des êtres. Celle-ci ne cesse d'enregistrer les signes de l'« usure des corps et des âmes, [l']érosion des gestes et des émotions[120] ». Le

---

[116] Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *op. cit.*, p. 17.
[117] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 19.
[118] Hélène Dorion, « Desseins et autres recueils de poésies », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1976-1980)*, tome IV, Montréal, Fides, 1994, p. 222. Dorion souligne.
[119] Jacques Rancière, « La littérature a une forme de politique bien à elle », *op.cit.*
[120] Hélène Dorion, « Desseins et autres recueils de poésies », *op. cit.*, p. 220.

poème, dans un geste inaugural, propose un temps de la « saisie du furtif[121] » en s'appliquant à nommer les plus infimes sensations.

La poésie de Beaulieu, à bien des égards, est contemporaine de certaines modes de son époque : elle est volontiers soixante-huitarde et contre-culturelle, alliant à la fois libération sexuelle et usage des drogues. L'érotisme qui la sous-tend doit être mis en relation avec la matérialité et les limites du corps lui-même. Ses parois, son seuil — la peau — agissent comme une cage dont il s'agit de s'échapper. C'est ainsi que le corps est envisagé sous le signe d'une infinie fragmentation, sans unité, sans noyau ; toujours ouvert, sans cesse tendu entre un élan et sa propre disparition. Pourtant, la poésie de Beaulieu « parle presque toujours d'enfermement[122] ». En fait, les lieux de claustration sont aussi nombreux que ceux associés à l'épanouissement et se rejoignent en d'étonnants tandems. Le corps se révèle à la fois comme un lieu de réclusion : « il y a cette cage de peau /que chaque corps habite » (*CE*, 13) ; et celui de la libération du désir, de l'extase et de l'amour : « ce corps inondé d'un plaisir » (*OO*, « minuit passe »). Parallèlement à cette frontière de chair, on retrouve, des premiers aux derniers poèmes, les références à un « corps diffracté » (*VI*, 42). La perception démultipliée de l'anatomie est répandue au point où le corps est « éclaté » (*VI*, 83), « mutilé » (*VI*, 13) et « béant dans ses stigmates » (*VI*, 27). Ces visages en ruine et ces corps disloqués apparaissent comme une matière à laquelle il faut donner forme. À ce fractionnement, le poème propose une géographie inexplorée — un « espace par-

[121] Paul-Chanel Malenfant, « Charmes de la fureur et autres recueils », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1970-1975)*, Montréal, Fides, tome V, 1987, p. 143.
[122] Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *ibid.*

devers lui » (*CH*, 37) — qui se transmue en ce que Beaulieu appelle le « corps fauve » (*VA*, 34). S'évader de cette « cage de peau » exige d'avoir recours à certaines échappatoires, telles la drogue et le sexe. Ces « techniques » provoquent un sentiment d'étrangeté par rapport à soi et redéfinissent chez Beaulieu ce que Guy Cloutier considère comme « l'inscription [du sujet] dans le monde [en fondant] un autre ordre des choses[123] ». L'extrait suivant du *Cercle de justice* témoigne de cette quête d'évasion et de la recherche d'un refuge : « à peine un instant que voilà passé / dans ce qui nous détache de nous mêmes / et nous retrouve en autrui » (*CE*, 62). La drogue et la sexualité évoquent le mystère de la transsubstantiation et ce, particulièrement dans le recueil *Visages*, en permettant une expérience de communion et de partage :

l'oeil étamé de la douleur
quand elle habite les membranes
de ses seringues empoisonnées
en empêchant la peau de se refaire
une enveloppe
[…]
voici que tu foudroies chaque visage
et chaque visage trouve en toi sa grâce
et chaque rancœur gît dans les os
depuis que face à la mort tu m'offres
à l'impassible vie (*VI*, 79-80).

Il faut penser cette relation au corps à l'aune de la potentialité. La drogue et la sexualité sont des façons de l'excéder « en empêchant la peau de se refaire /une enveloppe ». C'est dans cette ouverture, cette échappée hors du soi, que « chaque visage [peut alors] trouve[r] en toi sa grâce ». Le « corps fauve » évoqué plus tôt

[123] Guy Cloutier, « [*Introduction*] », dans Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Le Noroît, 2001, [n. p.].

permet de se muer en l'autre, dans un « paysage du corps où chaque pli se débride / et se fait accessible » (*VI*, 24). Dans l'introspection, l'on ressent la présence des autres et la possibilité d'une communion (« pour mieux naître en toi / pour mieux qu'en moi tu naisses » (*VI*, 48)) et il n'y a, de cette façon, de pensée du commun qui ne soit une pensée de soi et de la transformation de soi dans les poèmes de Beaulieu.

Dans les trois romans de Beaulieu, les personnages ne sont pas brisés et en proie à l'angoisse comme dans les poèmes. Ils demeurent cependant tout autant morcelés, divisés, et ce par la vision « moléculaire[124] » adoptée dans la narration. La description physique est toujours fragmentaire, se concentrant sur les détails sans offrir de vision d'ensemble. Le corps des personnages est fuyant et leur regard ne se devine jamais qu'à la dérobée : « aperçue blonde femme couleur caramel raie des fesses devinée à travers le maillot blanc mouillé blonde touffe de cheveux blonds en plein soleil éclaboussures de lumière dans les yeux pas possible de la regarder elle se retournant les traits du visage flous dans le soleil belle sans doute peut-être m'en approcher » (*TO*, 9). Cette perspective évoque bien le rapport kaléidoscopique au monde que l'on retrouve dans son œuvre et qui se définit notamment par ce recours fréquent à la démultiplication de l'infiniment petit. En

[124] Jacques Rancière introduit cette notion dans un commentaire sur Flaubert et le roman moderne : « Plus profondément, la population littéraire a affaire à un autre type d'unité de compte que la population démocratique, à une autre forme d'individualité qui est non molaire mais moléculaire. Aux individualités "humaines", définies comme l'unité d'un corps animé par une âme qui détermine sa forme globale et ses expressions et postures particulières, se substituent des individualités pré-humaines, résultat d'un brassage indifférent d'atomes : rencontres d'un brin d'herbe, d'un tournoiement de poussière, de l'éclat d'un ongle, d'un rayon de soleil dont se compose ce qui, dans la vie ordinaire et la tradition représentative, se traduit en sentiment et opinions des individus. » « Le malentendu littéraire », *Failles*, nº 1, Paris, 2003, p. 94. Texte repris dans Bruno Clément et Marc Escola, *Le malentendu littéraire. Généalogie du geste herméneutique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2003.

témoignent l'abondance d'anecdotes, dans les poèmes et les romans, ainsi que l'importance que Beaulieu accorde explicitement au banal, au courant, à l'ordinaire. Le kaléidoscope est indissociable du « nombre » et du capharnaüm puisqu'il réfléchit de façon illimitée des images diverses. En outre, ce jouet rappelle la figure du flâneur baudelairien confronté, dans ses interminables balades, à différents lieux et à d'innombrables gens. Il faut toutefois accepter que le « nombre » mentionné par Baudelaire — « c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini[125] » — ne désigne pas uniquement la foule mais aussi quelque chose de plus intime, l'énumération des amantes, par exemple, ou même le rappel des vicissitudes quotidiennes :

> Bien sûr, nulle casserole propre, mais l'une ferait bien l'affaire, que de la vieille eau, la remplacer donc, rincer, frotter une allumette contre le bec de gaz, parcourir le corridor, se délester des reliefs du festin de la veille, extirper des dents et du palais la pâte épaisse du sommeil, nettoyer les coins des yeux, les grumeaux dans les cils, et parcourir de nouveau le corridor en longeant le mur de droite, les jointures contre le plâtre et attendre quelques secondes que l'eau précipite ses bulles qui exploseront avant de déborder (*SS*, 23).

De la même façon, dans les derniers recueils, le traitement énonciatif — d'une horizontalité surprenante — rassemble en un geste nivelant le souvenir de l'amoureuse, l'adresse au poème et les quatre buts marqués la veille par Mats

---

[125] « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. » Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1160-1161.

Naslund (*TR*, 42). Dans la poésie de Beaulieu, comme dans ses trois romans, le sujet poétique flâne, déambule parmi la multitude d'anecdotes et de souvenirs. La quotidienneté se donne à la fois comme banalité et désappropriation du monde, une temporalité morne de laquelle ne ressort aucune lumière (« délaissé de ses lueurs ») :

le temps
juste un peu de temps parfaitement délaissé

parfaitement délaissé de ses lueurs
juste le temps de naître en soi-même attentif
le temps d'une tasse de café d'une cigarette

je me promène avec ceux-là dans les rues
qui se promènent en éparpillant leurs vêtements
ils vont comme on va sans savoir
cette joie qui dessille les chambres

par un dimanche plombé de l'automne (*VA*, 60)

Ce temps « parfaitement délaissé » est celui — simple et routinier — consacré à boire un café et à fumer une cigarette. En marge de celui-ci, Beaulieu en appelle à une temporalité de l'introspection (« le temps de naître en soi-même »), un « quotidien surnaturel » (*KA*, 36) rendu possible par le poème. Lieu de dévoilement du présent, du passé, de l'avenir et des amours, l'écriture entretient « une durée qui n'est pas dans le temps de l'histoire, […] une durée [qui] échappe au temps mesurable[126] ». En s'engouffrant dans le poème, tous ces moments singuliers deviennent ainsi des scènes impersonnelles, offertes et vécues par tout un chacun. Beaulieu accorde d'ailleurs beaucoup d'importance à cette multitude de moments infimes présentés comme étant personnels, mais qui n'ont rien de

[126] Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *op.cit.*, p. 150.

propre, qui sont partagés mille fois chaque jour. Par cette capacité à porter « l'intimité des choses » (*VU*, 36), à se détacher de soi, le poème devient ce refuge où l'expérience singulière s'accorde à l'expérience commune.

Le sentiment de réclusion, de ne plus appartenir qu'au temps passé s'accentue dans les derniers recueils. Il suffit, en ce sens, de penser à *Trivialités*, peuplé des fantômes de la rue Draper[127]. Ces poèmes relatent un retour dans le quartier de l'enfance vécu sur le mode de la dépossession où le sujet poétique ne croise plus que des spectres : « mais j'errais depuis peu dans ce quartier / vivant chaque semaine la rencontre / fortuite d'un fantôme d'autrefois » (*TR*, 27). Comme on peut le lire dans les vers suivants, l'écriture s'articule aux promenades dans les rues de Montréal et aux rencontres surgissant du passé.

genre hippy disparu du Carré
revu cheveux gris et courts avec femme
et fille d'environ sept ou huit ans
mais au demeurant plutôt sympathique
en me demandant si je suis bien moi
malgré que je ne l'aie pas replacé
d'un coup d'œil au moment de leur entrée
dans ce restaurant de la rue Monkland
où je passais bien deux heures l'été
dernier chaque après-midi à piocher
quelques poèmes dont le plus souvent
l'expression ne me satisfaisait pas (*TR*, 28)

Le poème devient la seule substitution à la perte, le seul objet tangible face au mouvement irrémédiable de la disparition. Guy Cloutier écrit à ce propos : « Plus que jamais le poème s'impose ici comme le seul référent immuable, non seulement

[127] La rue Draper se situe dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce à Montréal où Michel Beaulieu a passé sa jeunesse.

le lieu identitaire du poète, mais sa seule inscription véritable dans le réel, sa seule véritable "famille", sa seule appartenance revendiquée et assumée[128]. » Dans l'extrait suivant, c'est dans la perte que se déploie la possibilité d'une appartenance. Celle-ci prend place par la poésie alors que la mort de Marie Uguay entraîne la responsabilité de porter « l'avenir » de cette dernière dans l'écriture :

c'était en octobre et tes vingt-six ans
pressurisés parmi les métastases
me chaviraient des semaines durant
des mois où tu m'observerais défaite
depuis les profondeurs de ta photo
muette et si volubile à la fois
face à la table en frêne où j'écrivais
dans ce que j'appelais l'état de grâce
les poèmes de Kaléidoscope
en te siphonnant de tes énergies
fictives désormais toi qui n'avais
d'autre avenir que par la voix des tiens (*TR*, 20)

Cette disparition qui se manifeste par l'apparition du visage photographié[129] rejoint « la litanie de ces noms [qui] défile[nt] » (*TR*, 21) dans *Trivialités* : « Catullus Essénine et Lermontov / Sabine Sicaud Saint-Denys Garneau » (*TR*, 21). Le nom d'Uguay gravé à la stèle des poètes morts prématurément, invite à penser à une présence sans identité, impersonnelle telle qu'évoquée plus tôt. À cette communauté du désœuvrement, décrite par Jean-Luc Nancy[130], appartiennent aussi : « Maïakovsky Lorca Roque Dalton / Rupert Brooke et Percy Bysshe Shelley » (*TR*, 22). Le poète enchaîne les patronymes sans les séparer

[128] Guy Cloutier, « [Introduction] », *op. cit.*, [s.p.].
[129] Nous reviendrons sur cette question dans la section intitulée « Un portrait poétique ».
[130] Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1986, 197 p.

de marques de ponctuation, comme s'ils étaient profondément singuliers (leur nom de famille suffit à les reconnaître) mais demeuraient néanmoins inséparables les uns des autres, tous apparaissant comme autant d'avenirs à porter par le poème. C'est ainsi qu'une communauté se constitue à même cette courte liste de noms étrangers. Cette incorporation des auteurs disparus dans le poème n'est pas sans rappeler la conception derridienne du « deuil impossible ». L'incomplétude du travail du deuil renvoie à l'injonction de porter le mort en soi, dans le respect de l'irréductibilité de l'autre[131]. C'est bien ce dont il est question dans *Trivialités*, recueil consacré aux spectres, où Beaulieu entend faire résonner ces voix de poètes « dans le moindre de [ses] agissements » (*TR*, 22) :

déjà j'enterrais tant de mes poètes
Pouchkine et Rimbaud je portais leur deuil
en viatique et Kosovel et Blok
et Marina n'avait plus qu'une année
à vivre et l'ignorait tout comme moi
Marie Uguay j'ignorerais ta mort
avant que me l'explose en pleine face
et noir sur blanc La Presse d'un matin
semblable à tant d'autres qui fleurait bon
l'encre mais la grille des mots croisés
s'embrouillait les simples définitions
ne correspondaient soudain plus à rien (*TR*, 19)

Malgré toutes les marques de la précarité — mort de Marie Uguay, sentiment d'étrangeté face au monde, quotidienneté du journal — le poème demeure l'espace où la disparition est consignée et donc le lieu de la résistance à la disparition. La poésie de Beaulieu témoigne d'une véritable exigence face à la

[131] Lire à ce propos les deux essais de Jacques Derrida : *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2003, 413 p. et *Béliers. Le dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2003, 79 p.

continuité, son écriture se liant à l'héritage et à la poursuite des œuvres de ses prédécesseurs. Nombre de ses poèmes condensent plusieurs temporalités et parviennent à créer une impression d'entre-deux et de suspension de la temporalité. Il faut par conséquent être attentif à une forme d'esthétique du neutre chez Beaulieu au sens où sa poésie est constamment tiraillée entre la disparition et la présence la plus concrète au monde (par les anecdotes notamment) ou encore l'intimisme et le désir d'une parole politique. Dans le fragment suivant par exemple, la visite d'un cimetière entraîne un processus de réminiscence dans lequel le sujet du poème semble, non pas se reconnaître ou se retrouver, mais bien au contraire se dissiper :

descendant à travers
le cimetière vers le bas
de la ville où la foule
aimantée flue sur l'onde
violentée de ses désirs
un air écouté la veille
encore aux oreilles
mains dans les poches
mine de rien l'épaule
courbée sous le poids
d'un mal imaginaire
mais néanmoins réel
tu vas avec ce visage
que tu ne reconnaîtras pas
avant lurette pour le tien
parmi la dissémination
de la matière organique
avec l'arme imparable
t'a-t-on dit du signe
de croix contre ces
fantômes qui respirent
sous toi (*KA*, 132)

Dans ce poème, la descente en soi ne correspond pas à la saisie, au souvenir d'un moment, mais bien davantage à la métaphorisation de celui-ci. Cette plongée (« descendant », « vers le bas », « flue sur l'onde », « sous le poids ») entraîne le lecteur en eaux brouillées : dans une indécidabilité entre la vie et la mort, puis entre l'individualité et la multitude. Dans cette traversée du cimetière, le sujet — dépeint comme un vieillard à « l'épaule courbée » — accompagne une « foule aimantée ». Cette dernière « flue sur l'onde » et rappelle le cours noir du Styx, fleuve des Enfers dans la mythologie grecque, qu'il s'agit de traverser pour mourir. Au-delà de la référence mortuaire, le fragment de Beaulieu renvoie, tout en en modifiant le sens, au poème « Ophélie » d'Arthur Rimbaud, lui-même empruntant au personnage Shakespearien. On se rappelle que : « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles / La blanche Ophélia flotte comme un grand lys[132] ». Mais à la romance rimbaldienne murmurée « voici plus de mille ans » s'oppose cet « air écouté la veille / encore aux oreilles » dans le poème précédent. Chez Rimbaud, la musique est grandiose, ancestrale et souffle « des grands monts de Norwège » alors qu'une « voix des mers folles » parle « tout bas de l'âpre liberté ». Chez Beaulieu, la musique elle-même est soumise au règne de l'immédiat et s'entend tel un simple refrain, échoué dans la quotidienneté et condamné à l'oubli. C'est à ce sentiment d'effacement prochain — destin de l'œuvre sans postérité individuelle — que le sujet du poème est livré. S'il y a sans contredit un grand désarroi, palpable dans tout le recueil, face à la disparition, il faut relever qu'il s'y développe aussi une étrange filiation. Dans ce bref portrait de 22 vers, le visage du sujet semble être un espace neutre. Le lieu non pas d'une

[132] Arthur Rimbaud, « Ophélie », *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1950, p. 21-22.

subjectivité, d'une *identité* particulière, mais plutôt celui d'une *condition* particulière : celle du poète condamné à porter une parole dangereuse (« arme imparable ») le guidant vers la folie ou la mort. À la figure d'Ophélia, représentante du poète, de son sombre destin et d'une mort singulière, particularisée, Beaulieu substitue la mort de tous comme « condition » inexorable. Le sujet du poème, nous l'avons vu, ne se reconnaît plus. Dépouillé de soi et disséminé parmi la « matière organique » du cimetière, il se joint à cette « foule » anonyme. La métropole si fondamentale chez Beaulieu comme lieu de l'errance et de la résurgence des souvenirs cède ainsi sa place à une « nécropole ». Parmi cette « foule aimantée » qui évoque la proximité forcée des cercueils dans un cimetière, le « tu » du poème se sait appartenir à cette métropole funèbre. « Descendant à travers / le cimetière vers le bas / de la ville », le poète — « les mains dans les poches » — rappelle néanmoins la pauvreté rimbaldienne incarnée par les fameux « poings dans les poches crevés » du poème « Ma bohème ». Dans ce fragment, Beaulieu prolonge ainsi les idées maîtresses de *Kaléidoscope* : morcellement du soi, confusion identitaire et omniprésence de la disparition. Cette « foule », « flot mouvant des multitudes » tel que Baudelaire[133] la désigne et auquel le poète se joint, est ainsi constituée des disparus — enfouis en soi — et qui revivent l'espace d'un poème. Car cette « communauté » de défunts est aussi celle des poètes. Par ces vers, Beaulieu revendique une filiation poétique plus modeste que celle de Shakespeare et Rimbaud : celle peut-être des poètes oubliés, dont on ne reconnaît ni les voix ni les visages. La poésie beaulieusienne appartient ainsi au temps fastidieux de la

[133] Yves Bonnefoy fait référence à cette formule dans l'ouvrage *Le poète et « le flot mouvant des multitudes ». Paris pour Nerval et pour Baudelaire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, coll. « Conférences del Duca », 2003, 151 p.

quotidienneté, celui du recommencement permanent qui correspond au temps de l'écriture.

En plus de porter la mémoire des autres, chaque poème s'adresse à tous de manière générale et impersonnelle : « [J]e n'écris pour personne / en particulier ni toi / ni moi […][134] » (*VU*, 100). Tout se passe comme si l'évocation de l'intime — jusqu'à la description des ébats amoureux — permettait le dévoilement d'une condition commune. Nous verrons en effet dans quelques pages comment s'articule chez Beaulieu la question de l'amour à la communauté. Il faut, pour le moment, relever l'utilisation du mot « entre » qui n'est pas sans rappeler l'errance mémorielle identifiée plus tôt. Élisabeth Cardonne-Arlyck attire notre attention sur le fait que la présence du mot « entre » est fréquente dans la poésie contemporaine. Elle en donne d'ailleurs une définition semblable à ce que l'on retrouve dans la poésie de Beaulieu : « "Entre" peut se lire comme une invite à entrer dans la porosité du temps, qui, dépourvu de bords, de limites, imperturbable comme le vent, lie notre mort à notre naissance, la modernité à la préhistoire, l'histoire individuelle au sort de l'humanité[135]. » Désignant à la fois l'inclusion (être *entre* amis) et l'exclusion (*entre*-deux)[136], cette préposition agit comme un leitmotiv de la série de poèmes intitulée « entre autres villes » de

[134] Il écrivait aussi en 1967 : « D'abord : je n'écris pour personne. Ni pour les lauriers ou la vaste audience. Je n'apporte pas de message. Je ne me sens pas prophète. Que trois individus aiment — ou s'imaginent comprendre — ce que j'écris, cela suffit, cela me suffit. Que personne ne le lise ne change rien à ma vie. Je n'aime pas être mon propre témoin. » « Pour un essai de justification passive », *Quoi*, vol. 1, nº 2, printemps-été 1967, p. 8.

[135] Élisabeth Cardonne-Arlyck, « Entre », *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, 2006, p. 77.

[136] Voir à ce propos : Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, 74 p.

Kaléidoscope. Marqué par l'imprécision et un caractère indéfini, ses poèmes suggèrent la présence d'une personne en particulier, d'un lieu propre, sans toutefois en livrer une description ou en offrir une représentation claire. On retrouve partout dans son œuvre une tension entre le singulier et le collectif. Elle correspond à l'importance d'un travail poétique adressé, non pas à un « nous », mais bien à un « tu ». Alors que c'est l'aliénation politique incarnée dans « les murs de briques[137] » et le « temps des oubliettes[138] » qui pèse sur les individus dans *Pour chanter dans les chaînes*, la déshumanisation dont le poète fera état — surtout à partir des recueils des années soixante-dix — provient du caractère anesthésiant du quotidien. Le poète cherche alors à rendre compte d'une expérience commune mais envisagée sous l'angle de l'individualité. Le terme de « transindividuation », employé notamment par Gilbert Simondon et Étienne Balibar, permet de mieux comprendre cette articulation. Ce dernier écrit en effet : « il s'agit de penser l'humanité comme une réalité *transindividuelle*, et à la limite de penser la transindividualité comme telle. Non pas ce qui est idéalement "dans" chaque individu (comme une forme ou une substance) ou ce qui servirait, de l'extérieur, à la classer, mais ce qui existe *entre les individus*, du fait de leurs multiples interactions[139]. » Il faut percevoir dans le mot « entre », tout ce qu'il sous-entend de partage, mais aussi la séparation, la dissension, le creux, le vide, la cavité qui se trouve aussi dans le mot « antre ». Dans *Kaléidoscope*, recueil du voyage et du

[137] Michel Beaulieu, « Invocation à la parole », *Pour chanter dans les chaînes*, Montréal, Éditions la Québécoise, 1964, [s.p.].
[138] Michel Beaulieu, « Pour chanter dans les chaînes », *Pour chanter dans les chaînes*, *op. cit.*, [s.p.].
[139] Étienne Balibar, *La Philosophie de Marx*, Éditions La Découverte, coll. « Repères », 2001 [1993], p. 31. Balibar souligne.

déplacement mais aussi de la remémoration, il importe de souligner la portée du mot « entre » et ce qu'il représente comme intervalle :

entre autres villes 2

celle où tu arrives quelques jours
avant tes treize ans dans un orage
de néon descendu du DC-6 ta soeur
verdâtre tes parents regrettent déjà
la fin de semaine qui les oblige
à faire chambre à part à ne pas s'attarder
dans les restaurants et les musées entrecoupés
par un séjour au sommet d'un gratte-ciel
en empruntant deux ascenseurs
dont le premier ne se rend qu'au 86e
une photographie t'y montre échappant
à l'enfance avec cet air en noir
et blanc de constipation de nonchalance
entremêlées (*KA*, 19).

Le préposition « entre » fait penser à la notion de « communitas », à cette forme d'appartenance construite autour du manque et de la distance. Dans le poème suivant qui rappelle un voyage en famille, « entre » revient à deux reprises mais cette fois sous les atours du participe passé « entrecoupées » et « entremêlées ». Ces vers jouent sur la division et la dualité de ces termes. Dans ce poème sur le passage de l'enfance à l'âge adulte, Beaulieu cherche de nouveau à saisir le sentiment d'inconfort, d'errance entre deux états et dont on retrouve des traces à chaque ligne : « quelques jours / avant tes treize ans » ; « une photographie t'y montre échappant à l'enfance ». Ce qui frappe dans le portrait familial n'est pas la ressemblance ou l'union, mais bien le sentiment de trouble, d'indisposition, de défaillance qu'il laisse transparaître. On pense au malaise de la sœur (« descendu du DC-6 ta sœur verdâtre »), à la déception des parents (« parents regrettent déjà

/ la fin de semaine qui les oblige / à faire chambre à part ») et à l'émotion confuse du sujet du poème (« avec cet air en noir / et blanc de constipation de nonchalance / entremêlées »). L'allusion à la photographie renforce l'effet de distance face au monde. La vie est insaisissable pour le poète. Hors de l'art, elle n'est qu'un flux ininterrompu de pensées, d'expériences et de souvenirs qui se bousculent. Le monde est perceptible seulement par un médium comme la photographie ou la poésie qui permettent un tel arrêt sur image. Les moyens de transport évoqués dans ses poèmes confirment l'importance de la saisie de ce qui se joue dans le passage, le mouvement, l'entre-deux. L'avion, l'automobile, le train et le tramway conduisent, littéralement, le sujet à recréer des souvenirs en poésie. La préposition « entre » permet de rendre compte d'une indétermination, comme dans ce titre « entre autres villes », qui évoque un espace impersonnel — sans nom —, à la fois par le foisonnement des villes et par leur indifférenciation. C'est ainsi que, dans le trente et unième poème de cette série, le trajet de l'autobus, les détails des correspondances et l'attente entre deux destinations donnent de la consistance à l'instant : la surprise dans les yeux de la grande-tante. Dans cet exemple, comme dans tant d'autres, c'est par la *monotonie* du poème, ses répétitions, la charge anecdotique de la numérotation des autobus et des lieux de passage que se construit l'attente, créatrice de l'émotion :

le 3A jusqu'à Girouard
le 48 jusqu'à Snowdon
le 17 jusqu'à Cartierville
l'autobus Gouin jusqu'à
près du pont de Pont-Viau
le 24 jusqu'à de Lorimier
puis de nouveau le 24
jusqu'à Sainte-Catherine

et le 3A jusqu'à Somerled
entretemps ta grande-tante
Angélina qui n'en croit pas
ses yeux de te voir arriver
seul (*KA*, 123, nous soulignons.)

C'est notamment l'écart entre la froideur de l'énumération et l'étonnement qui définit la poétique de Beaulieu. Son écriture vise une telle pratique de la suspension et de l'équilibre, misant sur la parenthèse. Dans le roman *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* par exemple, il ne s'agit pas uniquement de graviter autour de l'amoureuse, mais aussi de l'écriture. Par ces « longues phrases qui n'en finissent plus de tourner en rond » (*RE*, 38), il faut être dans la littérature comme on est dans la foule, c'est-à-dire submergé par la phrase, celle-ci apparaissant toujours excessive, que ce soit par le détail insistant des descriptions, par l'absence de ponctuation ou par la confusion de la trame narrative.

On a vu que la question de la dualité et de la division est au cœur même de l'écriture de Beaulieu. Formellement, sa démarche poétique s'inscrit aussi dans une dynamique de l'écart et du croisement. Robert Melançon signale cet élément déterminant du travail poétique du poète :

> Chaque poème d'une suite de Beaulieu s'inscrit à l'intérieur d'un ensemble dont l'unité formelle et thématique est fortement marquée, mais il reste séparé de celui qui le précède et de celui qui le suit par des zones de silence absolu. Fragmentation et continuité : une ligne idéale, faite de la succession de points qui restent distincts les uns des autres mais qui n'en dessinent pas moins une figure globale[140].

Cet équilibre entre la « fragmentation et [la] continuité », Beaulieu en trouve un

[140] Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *op. cit.*, p. 150.

exemple dans la technique musicale de la dissonance pratiquée notamment par Érik Satie. Le poète confie en effet dans un entretien radiophonique :

> Ce qui m'a toujours fasciné d'Érik Satie c'est la dissonance. C'est cette façon de, tout à coup, apporter à l'intérieur des lignes musicales qui sont apparemment relativement simples des éléments qui viennent tout à coup tout compliquer, qui nous envoient dans une autre sphère musicale complètement. Et en ce moment, dans ma poésie, je travaille beaucoup sur des principes de dissonance qui sont toujours musicaux de toute façon, musicaux dans le sens le plus classique[141].

La dissonance parvient à former un ensemble dans le fractionnement, d'une façon semblable à la communauté chez Beaulieu qui ne fond pas les différences dans un groupe. La dissonance, par conséquent, n'est pas incompatible avec l'idée d'un « chant général[142] » que l'on retrouve aussi chez Beaulieu. Cette continuité dans la fragmentation, le poète l'inscrit formellement dans ses derniers recueils — en particulier *Kaléidoscope*, *Vu* et *Trivialités* — par l'enjambement. Omniprésent dans toute son œuvre, ce procédé rythmique[143] permet d'accompagner, d'aménager la profusion de mots et de réminiscences. Dans *Trivialités* par exemple, où les poèmes sont si près de la prose, le rejet en début de vers de mots appartenant au précédent impose un rythme de lecture très particulier. Organisé comme une véritable

---

[141] Jean Filiatrault, *Michel Beaulieu : 27 mai 1980*, Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, coll. « Portraits d'écrivains québécois », cahier n° 30, 1980, p. 8.

[142] « [C]e livre unique auquel, je crois, il aspirait, ce grand recueil qui eut été son *canzoniere* et qui eût rassemblé en un seul mouvement tous ses poèmes. […] [T]ous ces recueils restent provisoires, ébauches de ce livre unique dont Beaulieu livrait des parties plus ou moins achevées, qui était le livre de toute sa vie, comme le *Canzoniere*, *Leaves of Grass*, *les Fleurs du Mal*, comme *Càntico* de Guillen, *Vita d'un uomo* d'Ungaretti. » Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *op. cit.*, p. 149 et 152.

[143] À propos de Beaulieu, Thierry Bissonnette parle même d'enjambement strophique, « où c'est l'unité de la strophe qui est mise en cause par l'incomplétude et la transversalité de la syntaxe. » *Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département d'études littéraires, 2005, p. 200.

narration, le lecteur se sent autorisé à lire ces vers comme un texte en prose[144], mais dont la parole serait constamment interrompue, dissonante :

convaincu qu'ils me rendraient responsable
disons moralement de la souffrance
de leur enfant mais sans doute l'étais-je
bien incapable d'en évaluer
les conséquences les informations
dont je disposais ne permettant pas
même en extrapolant de présumer
de l'éventualité d'un suicide
et c'est bien là ce que j'affirmerais
si l'on requiert de moi par le menu
la mosaïque des événements
dont je demeure l'unique témoin (*TR*, 95)

Une fois de plus, Beaulieu joue sur l'écart, la frontière de la prose et de la poésie, entre le prosaïque et le lyrique, la description impersonnelle d'événements et le témoignage affectif (« la mosaïque des événements / dont je demeure l'unique témoin »). L'enjambement apparaît ainsi comme un processus généralisé de l'œuvre, l'incarnation du mouvement que le poème cherche à saisir. Agamben, dans *Idée de la prose*, expose avec justesse cette poussée « au-devant de soi » que permet l'enjambement :

> Dans l'instant même où le vers, défaisant un lien syntaxique, affirme sa propre identité, il enjambe irrésistiblement, comme l'arche d'un pont, l'espace qui le sépare du vers suivant, pour saisir ce qu'il a rejeté au-devant de soi : il ébauche une figure prosaïque, mais d'un mouvement qui prouve sa propre « versatilité ». En se précipitant dans l'abîme du sens, l'unité purement sonore du vers transgresse sa propre identité en même temps que sa propre mesure[145].

---

[144] Bissonnette considère en ce sens que, dans ce recueil, « le procédé d'enjambement voit ses liens avec la narrativité poussé à l'extrême, alors que les différents poèmes peuvent être lus comme une prose continue, qu'on aurait artificiellement divisée en ensemble de vers liés entre eux par la syntaxe et par un discours autobiographique. » Thierry Bissonnette, *op. cit.*, p. 201-202.

[145] Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1998, p. 23-24.

C'est précisément ce que l'on retrouve dans les vers précédents lorsque Beaulieu attire l'attention sur le caractère prosaïque de son poème. L'enjambement démontre le potentiel de « versatilité » de l'expression placée sous le signe de la confidence. L'écriture de Beaulieu se range ainsi du côté d'une poétique du témoignage qui s'accompagne de « cette certitude acquise que l'on ne se rend nulle part dans l'expression de soi si l'on ne va aux extrêmes[146] ».

Indissociables, le poème et la vie correspondent bien à ce travail de remodelage du doute à reprendre chaque matin. « J'écris tous les jours » (*CH*, [s.p.]), soulignait Beaulieu ; mention essentielle visant à le distinguer, comme nous le rappelle Melançon[147], de l'écrivain du dimanche. Ici, le poème *est* la vie, et son intensité se situe souvent dans la tension entre les signes d'une quotidienneté évanouie et sa réapparition dans l'écriture. Brouillage temporel particulièrement effectif dans les derniers recueils puisqu'ils sont hantés par un avenir. Dans l'allusion à la pratique habituelle (« j'écris tous les jours ») résonne la promesse d'un « j'écris pour toujours ». Beaulieu nous invite à être attentifs aux signes de la précarité, à un mode de présence qui poursuit un désir sans fin, dans un périple s'efforçant de « réintégrer l'avenir où tu vis désormais » (*KA*, 120) :

tu sentirais la mort en toi
savourer le pèlerinage
épier dans la fixité
des instantanées remémorées
l'aveuglement de l'instant le devenir

[146] Michel Beaulieu, « Texte », *La Barre du jour*, n^os^ 17-18-19-20, janvier-août 1969, p. 272.
[147] Robert Melançon, « La deuxième personne du singulier », *op. cit.*, p. 147.

absent ce présent contre l'horizon
bouché la prolifération des vitrines
vides le bric à brac du père
Brown et ses mots emportés
l'épicerie depuis quand cédée
le désir abrégé de reprendre
pied dans les pièces d'écouter
le battement des murs le désir
de dormir de rester là le temps
de réintégrer l'avenir où tu vis
désormais (*KA*, 120).

Ce « tu » sur lequel se termine le poème et auquel nous reviendrons plus loin représente le véritable espace de la communauté dans la poésie de Beaulieu. À même de désigner le sujet du poème, l'ami ou l'amoureuse, il contient cette charge d'indécision, d'indétermination et de flottement entre différents états, entre une « mesure » et un « excès ». Dans ces vers où la désespérance face au cours des jours croise les résurgences de la mémoire et les allusions à l'écriture, Beaulieu rappelle qu'une tension persistante habite le poème. Celle-ci émane de la pulsation de vie, du « battement des murs », du désordre, de la « prolifération des vitrines », du « bric à brac » et du « désir ». Au « devenir / absent » ressenti par le sujet s'oppose la temporalité paradoxale du poème où tous les temps coexistent (« réintégrer l'avenir où tu vis / désormais »). Devant l'impossibilité d'une pleine présence au monde, le poète propose l'exploration de l'entre-deux et du mouvement, nous donne à lire l'espace de la dissonance qui trouve son lieu naturel dans les villes de l'Amérique

B) Géographies du poème : un voyage en Amérique

je n'ai plus vingt ans je me promène
parmi les réseaux d'une ville
qui n'a plus de nom
[…] (*IND2*, 25)

To chart this land
hanging over ten thousand inlets
& a distant mind of as many narrows,

an impossible thing

Georges Bowering[148]

There is no measure to guide us, no
recognizable measure.

William Carlos Williams[149]

Michel Beaulieu fut certainement, au Québec, l'un des plus grands lecteurs et collectionneurs de poésie. La bibliothèque qu'il légua à celle de l'Université de Montréal compte approximativement 6700 recueils, dont plus de 2500 en langue anglaise[150]. Du côté de la poésie américaine, en plus des classiques comme Ezra Pound, Hart Crane et William Carlos Williams — Bernard Noël et Pierre Nepveu

[148] Georges Bowering, *Georges, Vancouver. A discovery poem*, Toronto, Weed Flower Press, 1970, p. 5.
[149] William Carlos Williams, « On Measure – Statement for Cid Corman », *Selected Essays*, New York, New Directions book, 1954, p. 340.
[150] Nous n'avons pu déterminer le nombre exact de livres de poésie ayant appartenu à Beaulieu puisque la Bibliothèque de l'Université de Montréal y ajoute périodiquement des recueils rares. Nous pouvons néanmoins affirmer que l'essentiel de cette collection fut acquise par Michel Beaulieu lui-même. Cette bibliothèque constitue une collection extrêmement complète de la poésie québécoise publiée de 1960 jusqu'au décès de l'auteur. Des titres incontournables et des plaquettes plus précieuses y sont répertoriés car Beaulieu, en plus d'être poète, était bibliophile. La place de la poésie française y est aussi considérable. Approximativement 1500 titres y sont catalogués (Gallimard [541] ; Seghers [437] ; Flammarion [60] ; Fata morgana [58] ; Seuil [54] ; Mercure de France [50] ; Saint-Germains-les-Prés [33] ; […]).

ont bien relevé l'importance particulière de ce dernier pour Beaulieu[151] — on retrouve de nombreux titres rares publiés dans la foulée du mouvement beat. Or, pour l'auteur, la poésie américaine doit être entendue en son sens continental puisqu'il fut aussi féru de poésie canadienne-anglaise et sud-américaine qu'il lisait en traduction anglaise[152]. Ce n'est donc pas tellement à l'appel d'un chant américain lié à la contre-culture que Beaulieu répondra, mais bien davantage à une tradition poétique plus près de la narrativité et de ce qu'il appellera une « brutalité[153] » de la langue. Dans le recueil *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*, publié en 1984, se dégage de manière particulièrement évidente une sensibilité commune avec une certaine pratique anglo-saxonne de la poésie et ce, notamment, par la recherche d'un langage permettant de décrire la dureté du réel et la « présence la plus vive à l'ici-maintenant[154] ».

Si *Kaléidoscope* s'avance comme un recueil sur la mobilité et l'errance — de façon plus importante dans la série déjà étudiée intitulée « entre autres villes » —, la question du lieu et de l'espace habitable occupe une place déterminante dans son œuvre. Dans ses recueils, les traces de ce monde concret, composées le plus souvent de références urbaines et de rencontres sans lendemain, permettent d'accentuer le sentiment d'une distance, d'un monde fuyant et de ressentir la

---

[151] Bernard Noël, « M.B. », *Vu*, Montréal & Pantin, Le Noroît & le Castor Astral, 1989, p. XVI et Pierre Nepveu, « La dure syntaxe de la conscience », *Fuseaux. Poèmes choisis*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 1996, p. 11.

[152] Beaulieu s'intéressait aux périodiques consacrés à la poésie et aux parutions de nombreuses maisons d'édition canadiennes. Un rapide dénombrement nous indique que sa bibliothèque comptait des livres de Fiddlehead Poetry Books [105] ; McClelland and Stewart [103] ; Coach House Press [89] ; Talonbooks [42] ; Oberon Press [35] ; Mosaic Press [31] ; Guernica [23] ; Vehicule press [24] ; Macmillan [22], etc.

[153] Michel Beaulieu, « Une jeune femme, un jour… », *op. cit.*, p. 29.

[154] Pierre Nepveu, « La dure syntaxe de la conscience », *op. cit.*, p. 11.

présence obsédante de la mort. De la déambulation d'une ville d'Amérique à une autre émerge une mosaïque de souvenirs, de bribes du réel, auxquels le recueil donne forme.

En s'éloignant des avant-gardes de la fin des années soixante et des années soixante-dix, Beaulieu manifeste un souci nouveau, une attention inquiète et une préoccupation soutenue quant à la clarté de ses poèmes. Critiquant sévèrement la « modernité » poétique des avant-gardes et la « surcharge » de son recueil *Variables* paru en 1973, il tente alors résolument d'accéder à un « langage plus simple, plus immédiat, plus accessible aussi[155]. » Ce tournant — qu'il annonce déjà en 1971 au moment de son départ de *La Barre du jour* — s'inscrit dans un travail sur l'anecdotique et l'écriture de soi. Il écrit alors : « Refaire la poésie ne va pas sans mal ; pourtant depuis dix ou douze ans, un courant me semble le seul logique, le seul sensé : celui de l'anecdote[156]. » Ce projet, comme nous l'avons vu, trouvera sa pleine expression dans ses ultimes recueils : *Visages*, *Kaléidoscope*, *Vu* et *Trivialités*. Cette inclination vers un langage susceptible de nommer le tangible s'inscrit dans une démarche de réappropriation d'un « dire » sur le monde par la poésie. Comme si la poésie d'alors, empêtrée dans la théorie, lui demeurait étrangère, incapable de sortir de l'impasse d'un « langage structuré, froid, axé uniquement sur la force des agglomérats de mots[157] ». Les chroniques de poésie canadienne-anglaise et américaine qu'il publie à la revue *Nuit blanche* au tournant des années quatre-vingt s'intéressent à des œuvres plus narratives comme celles des poètes

[155] Richard Giguère et Robert Yergeau, « L'écriture doit être impudique », *op. cit.*, p. 53.
[156] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 22.
[157] *Ibid.*, p. 18.

canadiens Georges Bowering ou David McFadden. Dans une critique qu'il rédige en 1984 à propos de l'anthologie *Canadian Poetry now !*, on sent sa méfiance envers la recherche formelle propre aux poètes de la « modernité » québécoise des années soixante-dix et quatre-vingt : « les vingt poètes […] réunis ont en commun de travailler à un nouveau lyrisme, à une poésie lisible, où le contenu importe davantage que les expériences de laboratoire. Ces poètes veulent être lus plutôt que commentés[158] ». Selon Beaulieu, la poésie issue de l'officine des avant-gardes s'est égarée dans les expérimentations[159]. Il tentera, par conséquent, de la décloisonner et de la rendre accessible hors de ce cercle d'initiés. Dès lors se fait jour l'importance de commenter et de décrire les situations les plus locales et personnelles, de définir un espace à soi, « géographique et mental[160] », singulier mais s'adressant éventuellement à tous.

Dans les lectures consacrées à l'œuvre beaulieusienne, il s'est longtemps entretenu un malentendu autour du recueil *Kaléidoscope*. En effet, certains critiques ont négligé d'y reconnaître à la fois un aboutissement de la recherche formelle que Beaulieu poursuivait déjà depuis plusieurs années — et qui avait commencé avec l'aventure formaliste dans les années soixante — mais aussi, paradoxalement, d'y voir une sortie radicale d'une certaine tradition de la poésie française que

---

[158] Michel Beaulieu, « Vingt poètes des années 80 », *Nuit Blanche*, n° 16, décembre 1984-janvier 1985, p. 24.

[159] « J'ai compris très rapidement que je m'engageais dans une impasse : dix ans d'*Herbes rouges* n'ont fait que le confirmer », dans Jean Royer, « Michel Beaulieu : fasciné par le futur », *Le Devoir*, 31 janvier 1981, p. 19.

[160] « Il y a là comme une espèce d'unanimité dans le rejet, d'une part, des travaux qui traitaient d'abord et avant tout de problèmes de forme, de même que dans la volonté de définir un nouvel espace géographique et mental », Michel Beaulieu, « Vingt poètes des années 80 », *Nuit Blanche*, *op. cit.*, p. 24.

Dominique Combe désigne par « l'exclusion du narratif ». Présent chez Mallarmé, ce principe acquiert une plus grande amplitude chez Valéry où le « récit apparaît […] comme une tendance spontanée et universelle de la parole, une impulsion à laquelle il faut résister » puisqu'elle s'oppose à « l'état "essentiel" du langage[161] ».

Pour André Brochu, la trop grande narrativité de *Kaléidoscope* constitue un accroc à la poésie. Le critique, après une appréciation globale du recueil, termine l'article qu'il lui consacre par une restriction : « Mais la marge qui sépare cette tendance esthétique du pur et simple prosaïsme est bien étroite[162] ». C'est de cette tradition de « l'exclusion du narratif » que Beaulieu s'éloigne dans les dernières années de son travail et ce, en grande partie, grâce à l'influence de la poésie américaine. Il faut dire aussi qu'au même moment, en France, certains poètes — dont Yves Bonnefoy et Denis Roche — partageront la même passion que Beaulieu pour la poésie anglo-saxonne dans laquelle ils trouveront « un antidote à la rhétorique mallarméenne », selon l'expression de Dominique Combe[163].

Cet aboutissement formel atteste une plus grande exigence envers la fluidité du poème. Celle-ci est en effet déployée de diverses façons et Beaulieu écrira, au début des années 1970, que c'est par « l'apprentissage du resserrement [qu'il parviendra] à un langage beaucoup plus plein[164] ». Le recueil *Adn* demeure exemplaire d'un travail de contraction de la langue autour de quelques images

[161] Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 18 et 13.
[162] André Brochu, « Des fous et des autres », *Voix et Images*, vol. X, nº 3, printemps 1985, p. 181.
[163] Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, *op. cit.*, p. 194.
[164] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 20.

aptes à capter un moment fugace. Si, dans ce recueil, aucune anecdote ou trivialité ne vient ponctuer les trente poèmes de trois vers chacun, c'est néanmoins autour d'un désir — comme dans *Kaléidoscope* — de saisir l'insaisissable et l'émotion furtive qu'ils se constituent. Dans le poème ci-dessous, justifié à l'extrême gauche de la page, la dense blancheur du vide semble l'emporter sur les signes typographiés en noir, laissant ainsi la plus grande place au silence comme un signe de raréfaction de la parole :

rien vraiment rien ne pare les mots
ils restent suspendus dans l'espace
avec leur vapeur sous pression (*PA*, 28)

Dépouillement, fluidité et absence d'ornementation viennent témoigner d'un désir d'authenticité, de clarté et d'intelligibilité plus immédiate de l'image. Si, dans ce recueil, la confidence s'articule à une réduction langagière, dans *Kaléidoscope*, comme on le verra, c'est plutôt l'accessoire — aussi bien les observations que les objets, les noms et les lieux environnants — qui agit sur le poète pour déclencher émotions et souvenirs.

Selon Beaulieu, la narrativité de ses poèmes lui a permis d'échapper à l'impasse « d'un langage aussi serré, aussi elliptique[165] » que celui dans lequel il s'était engagé avec des recueils comme *Mère* ou *Érosions*. Avec *Oracle des ombres*, publié en 1979, Beaulieu accède à un lyrisme nouveau qui se traduira par une langue plus près de celle parlée au quotidien. C'est, paradoxalement, au moment même où il parvient à échapper à cette impression d'appauvrissement de l'émotion que la

[165] *Ibid.*, p. 18.

question de l'érosion et du morcellement s'exprimeront dans la forme même du recueil. Cette idée, Beaulieu semble l'avoir retrouvée dans d'autres œuvres et en particulier dans celle de Robyn Sarah : il constate que la poète « explore [le] quotidien en s'attachant aux détails et crée ainsi des mosaïques fertiles[166] ». Les poèmes de *Kaléidoscope*, par exemple, forment un ensemble cohérent, mais se présentent néanmoins comme des fragments de mémoire indépendants les uns des autres. Une sorte de « poétique du débris[167] », selon l'expression utilisée par Élisabeth Nardout-Lafarge à propos de Réjean Ducharme, est aussi à l'œuvre chez Beaulieu. Les termes « mosaïque » et « kaléidoscope » définissent tous deux avec justesse son entreprise — très explicite à la fin de sa vie — de reconstitution d'un espace par la refonte de morceaux et de décombres de vie, comme nous l'avons remarqué avec l'idée de dissonance.

Cette transition vers le narratif coïncide avec le moment où il s'éloigne définitivement des avant-gardes, qu'il manifeste un intérêt grandissant pour la poésie américaine et qu'il abandonne l'écriture romanesque. L'usage de la description, dans ses poèmes, et la mise en place de courtes scènes s'achevant par un dénouement seront de plus en plus fréquentes à partir de la fin des années 1970 jusqu'à *Trivialités*. Comme le rappelle Guy Cloutier, les « 150 poèmes (de *Kaléidoscope*) se lisent comme autant d'histoires[168] ». Le recueil entier se présente comme la reconstitution d'un ensemble d'expériences bien que chaque poème

---

[166] Michel Beaulieu, « Vingt poètes des années 80 », *op. cit.*, p. 24.
[167] Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 p.
[168] Guy Cloutier, « Michel Beaulieu ou la feinte indifférence », *Nuit blanche*, n° 17, février-mars 1985, p. 4.

relate un épisode isolé. En fait, dans la poésie beaulieusienne, nous pouvons noter l'utilisation fréquente de marqueurs narratifs qui ne débouchent pas sur une véritable narration. Nous ne retrouvons pas de récit — même dans ses romans — qui ne soit constamment interrompu, comme si le poète cherchait à mettre en scène l'impossibilité même de la narration. C'est ainsi que les indices du récit (on pense en particulier aux histoires, aux personnages et à la mise en scène construite dans l'œuvre poétique) n'ont pas pour ambition de rapprocher le poème de la prose, mais bien au contraire de miser entièrement sur la spécificité de la poésie en tant que genre. Dans *Kaléidoscope*, il s'agit de faire place à la *suggestion* plutôt qu'à la *description*, tout en cherchant à dépeindre des scènes précises mais néanmoins pourvues d'un haut degré de généralité, d'une portée identificatrice, susceptible d'atteindre chaque lecteur. Le poème d'ouverture du recueil intitulé « as-tu revu le chat ? » expose en ce sens une scène anodine, où deux anciens amoureux se croisent par hasard. Afin de rompre le malaise et le silence provoqués par cette rencontre, l'un pose à l'autre une question somme toute triviale :

si sûr quand guette le temps
de griller une cigarette contre le vent
les cheveux à peine protégés
tu n'arrivais plus à parler l'autre soir
trop d'oreilles se pressaient aux siennes
avec cette avidité qui chatouille
quelque part quelque nœud profond
mais il fallait bien qu'au moins tu lui demandes
as-tu revu le chat ? (*KA*, 9)

La limpidité et la simplicité apparentes de ce poème ne sont pas sans créer une impression d'abandon, de torpeur et d'indolence sensibles dans tout le recueil. Or, chacun de ces poèmes est précisément écrit afin d'alimenter un tel sentiment

d'indécision et d'errance mémorielle. L'utilisation de références temporelles et spatiales telles que « l'autre soir » ou encore « quelque part » accentue le sentiment d'indiscernabilité puisque, si ces dernières constituent bien des marques descriptives, elles demeurent néanmoins imprécises. « [L]'autre soir » désigne bien un soir en particulier mais ne s'inscrit toutefois dans aucune temporalité rigoureuse. C'est ainsi que le travail poétique de *Kaléidoscope* cherche le plus souvent à asseoir la narrativité dans un lieu spatio-temporel renvoyant à une « émotion originelle[169] » qui serait telle, non parce qu'elle émanerait d'un sujet en particulier, mais bien parce qu'elle serait profondément intuitive et à même d'être communément éprouvée.

Dans « as-tu revu le chat ? », tout comme dans de nombreux autres poèmes du recueil, l'essentiel est suggéré dans la mise en scène plutôt que clairement explicité. Que ce soit par la mention de cette « cigarette grillée contre le vent » évoquant la fugacité, ou encore par la perte de cet animal présenté comme ultime objet de partage entre les anciens amants, le travail poétique de Beaulieu fait émerger l'émotion par l'évocation de références concrètes au réel. Dans un poème de 1944, William Carlos Williams faisait état de sa méthode de composition en puisant à la matérialité du monde : « No ideas but in things[170] » écrivait-il alors. Pour Beaulieu aussi, c'est dans la réalité extérieure du monde, dans sa banalité que se révèle la singularité de l'expérience. Dans le même sens, l'exergue d'une nouvelle inédite

---

[169] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 20.

[170] « Let the snake wait under / his weed / and the writing / be of words, slow and quick, sharp / to strike, quiet to wait, / sleepless. / — through metaphor to reconcile / the people and the stones. Compose. (No ideas / but in things) Invent ! / Saxifrage is my flower that splits / the rocks », William Carlos Williams, « A Sort of Song », *The Collected Later Poems of William Carlos Williams*, New York, New Directions book, 1967, p. 7.

intitulée « L'Enfermement », emprunté à Wallace Stevens, résume assez bien la relation que Beaulieu établit entre sa poésie et son environnement : « The physical world is meaningless tonight / And there is no other […][171] ». Chez l'auteur de *Variables*, si les relations, les paroles échangées et les objets peuplant l'espace sont tous marqués du sceau de la précarité, il n'en demeure pas moins que c'est à partir d'eux que la poésie se construit.

De ce fait, l'Amérique à l'œuvre dans la poésie beaulieusienne a somme toute bien peu à voir avec celle de ses contemporains québécois. Si Beaulieu demeure certes près de la contre-culture[172], on ne retrouve pas dans son œuvre l'Amérique tapageuse de Jean-Paul Daoust, de Lucien Francoeur ou de Louis Geoffroy par exemple. Il ne s'agit pas pour lui « d'afficher sauvagement son appartenance à l'Amérique » comme l'écrivait Claude Beausoleil, ni de goûter un « nouvel exotisme » comme l'évoque Jean-François Chassay[173]. Cette écriture n'est pas sans rappeler un aspect du projet poétique de Paul-Marie Lapointe dans les années 1970 : rechercher une « nouvelle forme de lyrisme, une forme nord-américaine[174] ». En fait Beaulieu, comme Lapointe, ne s'appropriera pas un langage qui serait typiquement et littéralement américain. Ce n'est pas par l'usage de mots de langue anglaise ou encore par la référence à la culture américaine —

[171] Cette nouvelle se trouve dans les archives privées de Daniel Beaulieu. La citation de Stevens est tirée de son poème « Jouga » paru dans *Transport to Summer* (1947). Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, New York, Literary classics of the United States, coll. « The Library of America », nº 96, 1997, p. 295.

[172] Nous pensons plus particulièrement à sa participation à la revue *Hobo-Québec* et à son récit érotique intitulé *X*, publié aux éditions de l'Obscène Nyctalope en 1968.

[173] Cité dans Benoît Melançon, « La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, automne 1990, p. 70 et 78.

[174] « Notes pour une poétique contemporaine », dans Guy Robert, *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, Montréal, Librairie Déom, 1970, p. 203. Cité par Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, nº 51, 1992, p. 435.

ainsi qu'a pu le faire Patrick Straram — que l'influence des États-Unis se fait ressentir dans l'œuvre de ces deux poètes. Comme chez Lapointe, qui s'intéressait à la rythmique du jazz appliquée à la poésie, c'est bien davantage à un mouvement (« be-bop »), un battement (« beat »), une sensibilité américaine que nous avons affaire chez Beaulieu. L'Amérique de ce dernier consiste en une description intime du monde mais rapportée sur un mode objectif. Beaulieu, en ce sens, se situe dans la continuité de modèles tels Gaston Miron et William Carlos Williams chez qui une pensée de l'universel émerge de la perception personnelle[175]. C'est précisément autour de cette question du local que se dégage à la fois l'héritage poétique de Miron et de Williams chez Beaulieu, mais plus encore sa poursuite et son prolongement.

Dans le dernier entretien qu'il accorde en 1983, Beaulieu — invité à revenir sur ses premiers textes alors plus près de la poésie du pays — répond : « Le pays, comme le reste, fait partie de la réalité. […] J'ai toujours voulu décrire le monde tel que je le voyais. Miron et quelques autres ont déterminé le territoire ; à l'instar de quelques autres, je l'ai revendiqué[176] ». Le territoire n'a jamais eu à être inventé selon Beaulieu, mais plutôt balisé, exploré. Le traitement de l'espace relève davantage, pour le poète, de la perception et de l'expérience (urbaine notamment) de l'individu. En ce sens, « décrire le monde tel qu'il le [voit] » nécessite d'abord l'abolition d'une hiérarchie poétique des signes du réel. Dans un commentaire sur l'œuvre du poète canadien Georges Bowering, Beaulieu — de

[175] Pierre Nepveu rapproche les deux poètes en ces termes : « [l]orsque Williams dit et répète que l'universel ne peut être atteint que par le local, on croirait entendre Gaston Miron », « Imaginations », *Intérieurs du Nouveau monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 140.
[176] Michel Beaulieu, L'écriture doit être impudique », *op. cit*, p. 49.

façon autoréflexive — examine sa manière de traiter du monde environnant : « Certains de ses critiques préfèrent ses longs poèmes ; d'autres prétendent qu'il se perd en trivialités comme en feraient foi ses poèmes consacrés au baseball. Mais le baseball fait tout autant partie de la réalité complexe de Georges Bowering que les Rocheuses dont il a parlé avec une singulière puissance d'évocation[177] ». Dans les derniers recueils, aucun objet, lieu ou événement ne semble détenir une charge métaphorique plus forte qu'un autre. Toute la symbolique construite autour de termes comme « cercle », « minéraux » et « os » dans *Variables* notamment, semble vidée de sens au moment de la parution d'*Oracle des ombres*. On assiste alors à un certain aplanissement, une horizontalité dans l'utilisation des « matières du réel[178] ». Les Rocheuses n'apparaissant pas plus hautement significatives, pas plus chargées poétiquement qu'un match de baseball. Ses derniers poèmes, comme nous le verrons plus loin, se construiront davantage par agencement, par juxtaposition de portraits et d'évènements disparates recomposant un monde. Le recueil *Trivialités* est particulièrement marqué par cela comme en font foi les nombreuses références aux ébats amoureux, mais aussi aux amis ou à de simples matchs de hockey :

mais allons prendre ce verre en vitesse
j'éprouve du plaisir à te revoir
néanmoins le temps presse et je ne bouge
guère que pour le train-train de la vie
quotidienne une soirée au Forum
avec mon ami Paul quelque souper
au centre-ville ou près de la maison (*TR*, 53)

---

[177] Michel Beaulieu, « Georges Bowering », *Nuit blanche*, nº 11, décembre 1983 - janvier 1984, p. 56.
[178] Pierre Nepveu, « Les matières du réel », *op. cit.*, p. 6.

En fait, en 1970, dans un texte intitulé « Une jeune femme, un jour… », le poète écrivait : « je travaille énormément mes textes de manière à ce que le travail s'efface derrière le poème qui, ainsi, retrouve sa brutalité première[179] ». Michel Beaulieu n'a en effet jamais abandonné la recherche formelle jusque-là si capitale dans son œuvre. Cette dernière s'est plutôt déplacée vers un dépouillement et a endossé les apparats du naturel comme en témoignent les allusions au quotidien et la recherche d'une plus grande fluidité des poèmes. Les traces du travail formel, si elles étaient ostentatoires dans un recueil comme *Pulsions*, s'effacent maintenant afin que le poème ne révèle que « l'émotion originelle[180] ».

Cette limpidité de la forme (impression notamment créée par l'usage de l'enjambement) s'accompagne d'une mobilité dans le propos, alors que les renvois aux déplacements et à l'errance sont de plus en plus présents dans les recueils. C'est ainsi qu'assez tôt chez Beaulieu — au début des années soixante-dix — le territoire à explorer par le poème n'est plus circonscrit au Québec. Il devient à la fois plus vaste et plus indéfini, on s'y meut par la « Promenade » comme nous l'indique le titre d'un poème d'*Oracle des ombres*. Dans un entretien accordé à Jean Filiatrault en 1980, Beaulieu admettait que pour lui « [l]e pays, c'est pour toutes sortes de raisons finalement une limite artificielle à la promenade[181] ». Ce « refus » du pays chez Beaulieu est bien entendu une distance prise par rapport à la génération précédente mais c'est aussi et peut-être d'abord une fuite face à la fixité du lieu. Rares sont les œuvres au Québec où le sentiment d'enfermement s'est

[179] Michel Beaulieu, « Une jeune femme, un jour… », *op. cit.*, p. 29.
[180] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 20.
[181] Jean Filiatrault, *Michel Beaulieu : 27 mai 1980*, *op. cit.*, p. 8.

exprimé avec une telle constance. La promenade y fait figure de contrepoids alors qu'elle engage un rapport plus souple, plus vagabond à l'espace. Le poème s'organise autour de diverses expériences de déplacements (une visite à l'Empire State Building, un déménagement, une rencontre d'un soir). Malgré toutes ces médiations, l'exotisme est totalement absent chez Beaulieu. Les « visages » que le sujet croise n'étant pas plus familiers à Montréal que dans une quelconque autre ville d'Amérique.

C'est ainsi que le rapport au local et à la description du monde, « de l'expérience concrète dite sans emphase[182] », est mis sous le signe de la distance[183], que ce soit par l'emploi d'un lexique laissant place au suspens et à l'indétermination, du recours à la deuxième personne du singulier ou encore par l'utilisation du mot « entre », tellement important comme nous l'avons vu. À propos des poèmes d'apprentissage de Beaulieu, François Paré relève une tension constante du signe poétique entre « inscription » et « mouvement » qui se traduit notamment par un abandon des « références au territoire sans toutefois rompre avec la nécessité de représenter un espace[184]. » La suite de poèmes intitulée « entre autres villes », publiée dans *Kaléidoscope*, témoigne d'une telle déambulation parmi les souvenirs de voyages aux États-Unis et au Canada[185]. Les lieux y sont rarement explicitement dévoilés, plus souvent ressentis, pour reprendre Williams, que

---

[182] Pierre Nepveu, « Imaginations » *Intérieurs du Nouveau monde*, *op. cit.*, p. 153.
[183] Louise Dupré le constate alors qu'elle écrit : « "Marcher", souligne aussi Michel de Certeau, "c'est manquer de lieu". Le lieu manque, le pays manque, la ville comme espace symbolique manque. Ce n'est pas un hasard si, dans le texte, Montréal n'est jamais nommée, qu'elle reste "celle où tu reviens" (*K*, p.17) », « Entre autres villes : Montréal » dans Gilles Marcotte (dir.), *Lire Montréal*, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1989, p. 74.
[184] François Paré, « Oiseaux, totems et sémaphores », *Voix et images*, nº 98, hiver 2008, p. 26.
[185] On retrouve bien une allusion à la rue de Rennes à Paris (*K*, 90).

révélés. On y devine au passage, évoquées de manière impressionniste, la ville de Vancouver, celle de New York, la Nouvelle-Orléans ou encore Boston et son célèbre « Tea party » :

celle d'où le train de la mer
t'emporte à l'extrémité
de ces trois lentes semaines
sans que tu ne perçoives le trajet
de l'une à l'autre gare sans souci
de l'attente d'une heure au moins
dans un hall que dès le lendemain
tu refuserais de reconnaître
extirpé de ta fatigue
sans regret de quitter le groupe
inévitable à l'intérieur du groupe
sans que la valise ne pèse à bout
de bras tu la quittes sans savoir
si jamais tu reviendras dans une
autre vie flairer l'odeur du thé
dans l'infusion portuaire et sans
comprendre la leçon d'histoire
de la veille à l'arrêt d'autobus (*KA*, 58)

L'œuvre de William Carlos Williams présente un travail comparable sur la « brutalité » de la langue, le concret et la description du local. Que ce soit dans les derniers textes du recueil *Tableaux d'après Bruegel*, où les poèmes sont plus brefs, écrits comme sous l'impulsion d'un coup de pinceau et d'un trait concis ou encore par « l'immersion cathartique dans le fleuve *Paterson*[186] », l'œuvre de Williams ne s'éloigne jamais de l'exploration du territoire américain. L'espace colossal dans lequel il s'aventure ne se limite pas aux États-Unis puisque dans son ouvrage en prose *Au grain d'Amérique*, la narration s'intéresse tout autant au pays aztèque, à la découverte du Kentucky qu'à la fondation de la ville de Québec. Mais cette

[186] Alain Pailler, « Pour que le mouvement commence, William Carlos Williams » dans William Carlos Williams, *Aspodèle* suivi de *Tableaux d'après Bruegel*, Paris, Éditions Points, 2007, p. 123.

exploration du territoire dans l'œuvre de Williams, tout comme dans celle de Beaulieu, consiste d'abord en une quête d'un « phrasé qu'il voudrait résolument américain[187] » et d'une tentative, écrivait-il, d'être « démocratique, local, (au sens d'être fidèle à l'expérience actuelle)[188]. » En faisant état de sa démarche, Williams rapproche, dans la locution citée, le « local » de la question de « l'expérience » et du rapport au présent. Les références spatiales chez Beaulieu comme chez Williams — la banlieue de Rutherford dans *Paterson* par exemple — sont indispensables à l'émergence de l'expérience singulière du poème. Seule la parole inscrite dans un lieu et dans un temps immédiats est apte à recevoir les signaux extérieurs et « l'écho de [l]a présence » (*KA*, 115).

Au sujet de cette saisie du milieu environnant à laquelle le poème doit s'appliquer, Williams écrira : « Nous ne possédons aucune mesure pour nous guider à l'exception d'une mesure purement intuitive que nous pouvons sentir mais que l'on ne peut nommer[189]. » Si cette « mesure » renvoie au vers même qui doit être renouvelé pour Williams au début des années cinquante, elle désigne aussi un mode d'appréhension du réel, une autre sensibilité dont le poème serait porteur. De plus, l'idée d'intuition, le privilège d'une perception sensible plutôt que raisonnée, se retrouvera aussi chez Beaulieu qui y fera référence dans un entretien de 1981 : « la poésie est en quelque sorte une science intuitive, un moyen de

---

[187] *Ibid*. p. 122.
[188] « To be democratic, local (in the sense of being attached with integrity to actual experience) », Williams Carlos Williams, « The Work of Gertrude Stein », *Selected Essays*, New York, New Directions book, 1954, p.118. Nous traduisons.
[189] « We have no measure by which to guide ourselves except a purely intuitive one which we fell but do not name ». William Carlos Williams, « On Measure – Statement for Cid Corman », *op. cit.,* p. 339. Nous traduisons.

connaissance intuitive, par opposition à la science qui serait un moyen de connaissance rationnelle[190] ». La poésie, comme « science intuitive », apparaît ainsi pour les deux poètes comme une façon de « redonner forme, ainsi que l'écrit Alain Pailler, à fleur de page, à quelque réalité objectale, […] mais *subjectivement* perçue[191] ». Entendons cela au sens où les anecdotes relatées et les allusions au quotidien n'ont pas d'importance en soi mais témoignent plutôt d'états éprouvés au contact du monde, d'une sensibilité à la configuration changeante de celui-ci ainsi qu'à la « réalité fractionnée[192] » qui le compose. Ce point de vue sur la poésie n'est pas exclusif à Williams et correspond à une conception du rôle du poème — que l'on retrouve chez Wallace Stevens notamment — envisagé en tant que parole singulière bien qu'indépendante du biographique. Pour Stevens par exemple, la « poésie ne relève pas d'une question personnelle[193] » mais bien de « l'expression de l'expérience de la poésie[194] », c'est-à-dire non pas du témoignage du moi biographique, mais bien de la transmission d'un soi transformé, reconfiguré par le style. À la suite d'une réflexion sur « La Vie Antérieure » de Baudelaire, Stevens rappelle à quel point le poème peut conférer à l'expérience la plus familière sa part d'étrangeté. Le résultat n'est alors pas la destitution du soi mais bien sa refonte dans le style[195].

---

[190] Jean Royer, « Michel Beaulieu : fasciné par le futur », *op. cit.*, p. 19.
[191] Alain Pailler, « Pour que le mouvement commence, William Carlos Williams » *op. cit.*, p. 133. Pailler souligne.
[192] Michel Beaulieu, « Georges Bowering », *op.cit.*, p. 56.
[193] « Poetry is not a personal matter », Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, New York, Literary classics of the United States, coll. « The Library of America », nº 96, 1997, p. 903. Nous traduisons.
[194] « Poetry is the expression of the experience of the poetry », Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, *op. cit.,* p. 904. Nous traduisons.
[195] « The familiar experience is made unfamiliar and from that time on, whenever we think of that particular scene, we remember how we held our breath and how the hungry doves of another world rose out of nothingness and whistled away. We stand looking at a remembered habitation.

La question du local, du lieu ne peut se dévoiler que dans la distance, dans ce corps effleuré de « si loin » (*VU*, 13) comme le montre encore cet extrait :

tu erres dans la distance
où tu glisses fluide
encore invisible
tu arrives de nulle part
et tu es là (*VU*, 62)

La présence suggérée par le vers « tu es là », renvoie au lieu indéfini du départ puisque : « tu arrives de nulle part ». Le seul lieu habitable pour Beaulieu demeure ses poèmes qui ressemblent à des terrains désertés, à ces étendues de béton emblématiques de certaines villes américaines. Il n'est que de penser à cette ville nommée Paterson où William Carlos Williams pratiqua la médecine ou encore à l'Hartford de Wallace Stevens, cité des grandes compagnies d'assurance. Cette sensibilité américaine de Beaulieu, cette perspective dégagée, « objective », sur l'intimité à laquelle il nous convie dans ses derniers recueils, représente ce lieu de partage et de séparation qui se trouve à la fois entre le « je » et le « tu », que ce soit entre le « je » et l'amoureuse, la ville ou le poème. Cette distance, ce « country between us[196] » selon l'expression de Carolyn Forche, demeure le lieu du poème.

All old dwelling-places are subject to these transmogrifications and the experience of all of us includes a succession of old dwelling-places : abodes of the imagination, ancestral or memories of place that never existed. It is plain that when, in this world of weak feeling and blank thinking, in which we are face with the poem every moment of time, we encounter some integration of the poem that pierces and dazzles us, the effect is an effect of style and not of the poem itself or at least not of the poem alone. The effective integration is not a disengaging of the subject. It is a question of the style in which the subject is presented », Wallace Stevens, « Two or three ideas », *Collected Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 840.

[196] Carolyn Forche, *The Country Between Us*, New York, Perennial Library, 1981, 59 p.

Dans l'exemple suivant, c'est de l'écriture poétique même que surgit le territoire incertain du « nous » :

trois lignes encore et tout sera dit tout
moins que rien quelques obscurs balbutiements
mais voilà nous y sommes nous y serons (*IND2*, 110)

L'insistance observée autour de l'intervalle, de la distance et du suspens — que ce soit entre les villes ou entre le « je » et le « tu » — semble prendre, dans ces dernier vers, une forme commune. Le poème agit alors comme espace du rassemblement émergeant autour de la faiblesse élocutoire du « balbutiement » et du silence prochain. Chez Beaulieu, l'espace de partage ne désigne pas une présence pleine ou encore une propriété commune. Il s'apparente plutôt à cette idée de « communitas » développée par Roberto Esposito qui consiste à penser que l'origine de l'organisation sociale ne se situerait pas dans l'appartenance, dans « un lien collectif qui viendrait, à un certain point, relier des individus auparavant séparés[197] », mais plutôt « dans une altérité qui nous retire notre subjectivité, notre propriété subjective, pour la fixer sur le point "vide du sujet" duquel nous venons et vers lequel nous sommes rappelés[198] ». En ce sens, la « communitas » serait « le débordement hors du sujet individuel[199] » dans « "l'impropriété" du commun[200] ». C'est ainsi que, chez Beaulieu, les anecdotes, les lieux connus et les rencontres apparaissent comme des espaces où le regard se pose à vol d'oiseau, comme sur une carte géographique où les noms des villes auraient été effacés. Ce dernier écrivait justement : « chacun de mes poèmes a été pour moi l'occasion de

[197] Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, *op. cit.*, p. 21.
[198] *Ibid.*, p. 24.
[199] *Ibid.*, p. 30.
[200] *Ibid.*, p. 31.

décrire un paysage réel, c'est-à-dire imaginaire[201] ». Joseph Bonenfant remarquait déjà que la ville dans cette œuvre « cesse d'être le lieu commun où se vivent mille instants d'errance. On arrive à un temps commun, celui de tout le monde[202] ».

Si Beaulieu est bel et bien un précurseur du courant intimiste dans lequel on peut reconnaître Hélène Dorion et Pierre Nepveu, cette « écriture du soi » est d'abord un travail où l'intériorité doit être pensée hors de la conscience individuelle. La narrativité, par exemple, et le traitement de la « matérialité » du monde qu'il emprunta à la poésie anglo-saxonne auront permis à Beaulieu de situer « l'inscription » de son récit intime dans un territoire impersonnel. Dans « le pays intérieur » peuplé par « l'anonymat des foules » (*CE*, 94) se dressent des villes « n'exist[ant] plus / qu'à l'état de ruines de terrains / de stationnement de bâtiments / de verre et d'acier » (*KA*, 36). Si le silence, la perte, la mort imminente hantent chaque poème, tous les recoins de l'existence — en particulier l'attachement sentimental — sont explorés avec la plus grande attention par le poète. S'adressant à un « nous » indéfini, l'art de Beaulieu invite à prendre la mesure de ce territoire, à arpenter ce « pays intérieur », à scruter l'horizon d'une réalité plus large que l'individualité, un espace de partage, un monde s'étendant à perte de vue.

---

[201] Michel Beaulieu, « Mine de rien », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 60, novembre 1977, p. 38-39.
[202] Joseph Bonenfant, « Michel Beaulieu, *FM. Lettres des saisons III* », *Livres et auteurs québécois 1976*, Presses de l'Université Laval., 1977, p. 168.

Nous verrons dans les prochaines pages que le portrait du visage dans cette poésie dessine aussi une forme de géographie. « Une géographie de l'âme[203] », comme l'écrit Michel Collot, au sens de l'exploration d'une vie intérieure qui serait commune à chacun. Joseph Riddel suggérait dans le même sens que la question de l'intériorité devait être envisagée autrement que par la subjectivité ou la conscience individuelle. Le « soi » n'ayant pas à être considéré comme une appropriation ou un lieu ayant sa couleur « locale », mais plutôt comme un processus d'individuation, un « *going to be*[204] » comme pouvait le dire Gertrude Stein. C'est d'une façon semblable que l'on doit aborder le portrait chez Beaulieu : non pas comme une description fidèle mais plutôt comme une ouverture aux possibilités du soi et aux ressemblances partagées avec les autres.

[203] Michel Collot, « Se retrouver paysage », *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, 2006, p. 112.
[204] Joseph N. Riddel, *The Turning Word : American Literary Modernism and Continental Theory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 109.

C) Un portrait poétique

> Le visage est le seul lieu de la communauté,
> l'unique cité possible[205].
>
> Giorgio Agamben

À la fin des années soixante-dix, l'écriture de Michel Beaulieu plonge plus que jamais dans un travail d'écriture de soi. La multiplication du référent biographique[206] et la mise en scène de l'individualité en ont fait l'un des précurseurs de la littérature intimiste au Québec. Ce « souci de soi », comme l'a bien montré Michel Foucault, se développe par des pratiques et des techniques de subjectivation[207]. Le philosophe qui s'intéresse — dans le troisième tome de l'*Histoire de la sexualité* — aux « arts de soi-même » dans la culture gréco-romaine, rappelle l'importance de l'écriture (*hypomnêmata* et correspondance) dans la connaissance personnelle. Celle-ci suppose un choix, une sélection de récits, d'épisodes de vie ou de caractéristiques à révéler ou non par le texte. Cette collection de traits et de marques, de préférences et d'omissions, participe d'une configuration particulière du « je » et de son rapport à la communauté. Dans cette section, nous nous interrogerons sur la façon dont la représentation des individualités dans la poésie beaulieusienne ouvre sur une perception plus générale, un portrait non pas du soi mais des traits du commun que révèlent les visages.

---

[205] Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, Paris, Rivages, coll. « Rivages Poches », 2002, p. 103.
[206] Que ce soit par l'usage d'anecdotes diverses ou encore par la référence au travail d'écriture.
[207] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Le souci de soi*, tome 3, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1984], 334 p.

Dans le climat anonyme des villes de *Kaléidoscope*, parmi les ruines et les cendres propres à la symbolique de *Variables*, ou même sur le « sentier de guerre » de *Desseins*, les poèmes de Beaulieu tendent toujours vers la composition d'un « visage ». On constatera ainsi que l'introspection et le discours personnel dans cette poésie mènent le plus souvent non pas tant à la découverte de ce qui est propre à chacun, qu'à de « nouveaux modes de présences[208] » tel que l'écrivait Pierre Nepveu. L'écriture de Beaulieu possède cette capacité de dénaturaliser, de dépayser, de brouiller les divisions établies notamment en traçant des portraits de visage. Le corps — dépeint par la référence à d'autres arts, que ce soit la toile ou la pellicule photographique et cinématographique — quitte la sphère privée pour accéder à celle de la représentation. Le récit se construit dans une correspondance à d'autres corps qui le définissent et le modèlent ; l'imagerie de soi étant toujours comprise dans un rapport à une multitude de facteurs (sexe, travail, politique). S'écrire soi-même constitue ainsi, plus qu'une description des qualités intrinsèques, une échappée hors de soi, par la prise en compte des relations, des normes et des conditions d'émergence qui régissent le moi. C'est pourquoi parler du visage, c'est traiter de son oblitération, de son effacement ou à tout le moins de son remodelage dans un ensemble.

Le mot « visage » revient ainsi avec une constance extraordinaire dans toute son œuvre. Si on dénote bien quarante occurrences du terme dans le seul recueil du même nom, ce n'est pas tellement la répétition qui en fait un motif fondamental,

[208] Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *op. cit.*, p. 17.

mais davantage les diverses variations autour de celui-ci dans toute l'œuvre. C'est à travers les masques, les miroirs, les détails anatomiques et les personnages que se dévoile son caractère incontournable. À partir d'*Oracle des ombres* en particulier, on voit défiler toute une série de visages dans les recueils suivants. Ces portraits — souvent captés sur le vif, s'attachant à un détail défini ou aux contours flous — révèlent toute une communauté de « personnages ». Le visage chez le poète agit en tant que synecdoque. Chaque fragment, chaque détail reflétant un ensemble plus grand que lui-même. Nous verrons dans les pages qui suivent à quel point l'introspection la plus intime révèle les traits du commun pour Beaulieu.

Le visage est intimement associé à l'identité, à l'identification et à la reconnaissance par autrui[209]. Il s'agit d'une des marques les plus spécifiques du soi : la photo de passeport, par exemple, est l'un des principaux indices de l'identité civile et juridique d'une personne, un gage de sa « citoyenneté ». Or pour Beaulieu, le visage ne désigne jamais un seul individu. De diverses manières, que ce soit par la résurgence des souvenirs ou par le dédoublement identitaire, celui-ci est toujours habité par la présence des autres. Publié en 1981, le recueil *Visages*, par l'emploi du pluriel, laisse présager au lecteur le dévoilement d'une série de portraits. La singularité est ainsi traitée dans son enchevêtrement à la multiplicité plutôt que fantasmée et appréhendée comme une entité propre ou close sur elle-même. Seulement dans ses premiers recueils peut-on observer un

[209] Dans un certain sens, le visage de l'autre chez Emmanuel Lévinas est fondamental à la relation intersubjective. Celle-ci ne se conçoit pas dans une réciprocité, mais bien dans une dissymétrie au sens où le visage n'est pas un « espace commun » mais plutôt un « écart qui sépare le moi de l'autre. » Pierre Hayat, « La philosophie entre totalité et transcendance » dans Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2006, p. 13.

visage à l'éclat du jour, pleinement perceptible et révélé dans sa transparence par le vers. Dans *Desseins* en effet, la poésie possède la capacité de divulguer pleinement la véritable nature de celui-ci et d'en offrir une représentation fidèle et juste.

Le poème en ces années a la capacité de divulguer la réalité. « La poésie est une arme chargée de futur » (« La poesia es un arma cargada de futuro »), comme l'indique l'exergue du recueil *Indicatif présent* emprunté à Gabriel Celaya[210]. C'est ainsi que la face masquée à laquelle la première *Lettre des saisons* — long poème en ouverture de *Desseins* — fait constamment référence : « bas les murs / bas les masques » (*DES*, 13), s'inscrit ni plus ni moins dans le discours de « désaliénation » tenu par la poésie québécoise à cette époque. Au cours des années soixante, l'imagerie du masque correspond à la divulgation des conditions de vie et des normes qui régissent l'existence. On retrouve notamment cette métaphore dans la poésie de Jean-Guy Pilon pour qui l'homme se doit de revendiquer sa *véritable* nature et de témoigner de ses désirs et de ses attentes : « Je souhaite à vos fronts si hauts de ne point connaître le méprisable refuge du masque[211] ». Le devoir d'abaisser les masques, de déchirer le rideau lourd masquant la réalité ne se retrouve pas uniquement dans les poèmes les plus revendicateurs de Beaulieu. Sous différents jours, mais partout dans son œuvre, on relève cette quête de transparence du monde par le poème. Il en va ainsi du rapport entre le visage et le paysage par exemple. Il n'y a rien de fondamentalement neuf, comme nous le

[210] Michel Beaulieu, *Indicatif présent*, Montréal, Estérel, 1977, 48 p. Repris dans *Indicatif présent et autres poèmes*, Montréal, Le Noroît, coll. « Ovale », 1993, 120 p.
[211] Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue, 1954-1977*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1985, p. 67.

rappelle Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans ce rapport qui se maintient depuis le début de l'ère chrétienne. Dans cette tradition, écrit le philosophe, le visage apparaît tel un espace déployant une déterritorialisation du paysage et une perception intime du monde : « Quel visage n'a pas appelé les paysages qu'il amalgamait, la mer et la montagne, quel paysage n'a pas évoqué le visage qui l'aurait complété, qui lui aurait fourni le complément inattendu de ses lignes et de ses traits ?[212] » Cet amalgame, on le sait, est présent chez la plupart des poètes des années soixante, que ce soit Yves Préfontaine, Gilles Hénault (« Visages vrais paysages / Vrais ciels des fronts / Vraies fleurs des joues, vraie terre[213] ») ou encore Gaston Miron (« Tu as les yeux pers des champs des rosées / tu as des yeux d'aventures et d'années-lumière / la douceur du fond des brises au mois de mai / dans les accompagnements de ma vie en friche[214] »). Il est aussi vrai de dire que l'authenticité et la quête de vérité chez les poètes du pays prennent très souvent forme autour de l'amour et de l'amoureuse ; celui qui mène la lutte contre l'aliénation trouvant refuge dans les bras de l'amante. Dans les premiers recueils de Beaulieu, non seulement le portrait du visage aimé se lie-t-il métaphoriquement à la nature, mais il reconduit la symbolique développée par le poète dans de nombreux recueils autour de la roche, du silex et de la gravure :

mer au ressac au son des rocs
au son des rocs
son des rochers
son des falaises
tu burines son doux visage

---

[212] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 212.
[213] Gilles Hénault, « Visages sans nom », *Signaux pour voyants*, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1984, p. 59.
[214] Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 51.

de loin tu montes vers ma voix
le face à face du regard (*DES*, 31)

Dans ces quelques vers, on passe du mouvement répétitif et fracassant de la mer se brisant sur la dureté du son consonantique, à l'élévation des falaises nous menant au visage de la bien-aimée et à la légèreté de la voix. Dans ce long poème de vingt-quatre pages qui ouvre la série des *Lettres des saisons*[215], Beaulieu se situe dans la longue tradition littéraire adjoignant plainte, paysage et amour. On relève déjà dans cet extrait le style beaulieusien caractéristique du début des années soixante-dix qui tend à la raréfaction, à la saisie de l'instant et qui cherche essentiellement à tracer un portrait. Qu'il s'agisse de l'amoureuse, de l'ami, de la famille du poète ou de la mise en scène de l'écriture elle-même. On retrouve ainsi, dès les premières publications, une référence explicite au portrait : « maison nue de toi tes doigts tes os / jaune la sueur traverse mon œil / élémentaire je dessine ton visage / sur pierre filamineuse au socle de feu » (*DES*, 22). Beaulieu était tiraillé entre le fantasme d'un poème qui ne serait que pur travail langagier et le désir que la poésie soit aussi une adresse et un témoignage. C'est là un des traits fondamentaux de son écriture.

Dans la section précédente intitulée « L'enfance de l'art », la poétique de Beaulieu soumettait le corps de diverses façons à la fragmentation, au morcellement et à la

---

[215] Les « Lettres des saisons » comportent cinq parties : *Lettre des saisons* [dans *Desseins*], p. 11-34 ; *Lettre des saisons II* [dans *Desseins*], p. 101-135 ; FM. *Lettres des saisons III*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975, [s.p.] ; *Au jour dit, ou lettre des saisons IV* dans *Variables*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1973, p. 49-78.] ; *Visages*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981, 134 p. Thierry Bissonnette s'intéresse à la composition formelle des recueils et à la présence de tels cycles chez Beaulieu : Thierry Bissonnette, *Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault*, *op. cit.*

blessure. À partir de la publication de *Charmes de la fureur* (1970), le visage est tour à tour « martelé », « mitraillé » et « profané » (*VI*, 110). Dans un poème d'*Oracle des ombres* intitulé « Lessive », il est curieusement contraint de faire l'expérience des divers cycles de la machine et se voit « essoré », « délavé », « délayé », « effacé » (*OO*, « Lessive »). Que signifient toutes ces attaques dirigées contre le visage ? Il semble que seul un léger déplacement de sens influe sur cette figure des premiers jusqu'aux derniers recueils. Fondamentalement, les « visages déformés » de *Charmes de la fureur* sont liés à « l'ombre [des] visages » de *Desseins* autour d'un même constat d'aliénation. Si la référence explicite à la lutte politique est plus ténue au-delà des recueils de jeunesse, c'est davantage l'action érosive du quotidien, tel le rappel de la marée usant progressivement les rocs dans le poème précédent, qui retient l'attention de Beaulieu. Le cours des jours et les conséquences du temps produisent un véritable sentiment de dépossession dans ses poèmes. Les premiers vers de *Charmes de la fureur* en témoignent :

de temps en temps l'on polit le cuir de ces mains
qu'elles se déploient vers l'estuaire de ton corps
la mire des vitrines déforme les visages
qui reconnaîtrait le sien parmi tant et tant de mouvement
si le réseau des veines tresse des signes sur la muraille
tu t'éprends du chiffre des eaux du vin du repos
que le pain craque entre les doigts que les dents craquent
mais ce sang garrotte-le s'il jaillit aux poignets (*CH*, 9)

Dans ce poème aux accents allégoriques, le tournoiement des images, l'effritement et la dérobade du sens révèlent une conscience grandissante de la méconnaissance de soi[216]. Est-ce la raison pour laquelle tant de miroirs sont présents dans les

[216] Isabelle Miron aborde cette question dans sa thèse.

poèmes de Michel Beaulieu ? Combien de jeux d'optique — pensons au kaléidoscope — ou de reflets dans les vitrines donnent cette impression de double et modifient le visage ? « [L]e visage ancré au miroir » (*VI*, 108), le sujet du poème tente d'obtenir une perception d'ensemble dans le morcellement. Alors que dans la tradition littéraire, aussi bien chez les narrateurs que les poètes, peinture et miroir sont associés à l'*imitatio* et à la *mimesis*, Beaulieu en déplace l'interprétation. Dans l'image spéculaire offerte par la glace, c'est moins les traits du moi qui se révèlent que les caractéristiques partagées avec l'autre (« qui reconnaîtrait le sien parmi tant et tant de mouvement »). À la singularité renvoyée par le miroir se substituent en effet les traits du commun. L'abondance de ces dédoublements dans son œuvre nous permet de faire une observation liée à notre hypothèse principale. Comme nous pouvons le vérifier dans le poème suivant, c'est par le dévoilement de l'intimité que s'engage le véritable rapport à l'autrui :

face à face avec moi-même
en mon miroir
c'est ton odeur que je respire (*DES*, 17)

La notion de « condition » (sociale, politique) est essentielle à la bonne conduite de notre analyse. Dans l'étude de l'œuvre de Michel Beaulieu, celle-ci permet de démontrer qu'il n'existe pas de conception fixe et unitaire de l'identité chez le poète, mais uniquement un sujet prenant forme dans la relation transindividuelle. Cela n'a rien à voir avec une configuration sociale qui rassemblerait une multiplicité d'individus distincts et « propriétaires » de leurs corps comme de leur pensée, faisant face à une structure régulant les différences afin d'établir une relation commune. Au contraire, la communauté, comme nous pouvons le

remarquer partout dans son œuvre, relève très précisément de relations en souffrance, d'où le souci et le désir d'établir de nouvelles jonctions entre les singularités. Le miroir — mentionné dans le poème précédent — n'offre pas, tel qu'on serait porté à l'imaginer, une réflexion fidèle du visage. Ces déplacements sont nombreux dans les trois vers cités. Non seulement Beaulieu fait-il passer de la vue à l'odorat, mais le miroir reflète aussi une caractéristique d'autrui. Le visage agit plutôt comme une fenêtre à travers laquelle se déploient un horizon et un paysage. Paysage de l'âme, le « visage ancré au miroir » est aussi un « visage ancré à la fenêtre / au flou de l'automne au cri » (*VI*, 109). Ce transfert est fondamental pour la poétique beaulieusienne. Tout se passe comme si l'introspection la plus minutieuse ne permettait pas d'accéder à une forme de connaissance personnelle mais au contraire de révéler la part de soi qui nous est étrangère. Que ce soit par le miroir, par la fenêtre ou encore par la peinture et la photographie, Beaulieu intègre toute une série de « techniques » afin de proposer une représentation du visage. On constatera au fil des pages que le portrait de soi fait surgir un espace traversé par la présence de l'autre. L'univers personnel de ses poèmes participe d'une impression, si caractéristique chez lui, d'une intimité dépouillée des marques d'individualité, comme si un regard étranger se posait sur la conscience individuelle. Le visage, lieu exemplaire de l'identité, s'ouvre dans cette poésie sur toute une territorialité, sur un espace qui n'appartient pas qu'à l'individu.

visage perçu par chacun de ses détails
(est-il vraiment nécessaire de les nommer
tous
de les inventorier ?)
si je dis *visage* il retourne
à chacun le sien

je m'enfonce dans sa géographie
climatique et bancale
mais l'ai-je seulement
vu de profil
et de face
l'ai-je reconnu (*FU*, 66)

L'emploi de la parenthèse (« (est-il vraiment nécessaire de les nommer / tous / de les inventorier ?) ») dans le poème permet de traiter de la manière employée par Beaulieu afin d'esquisser un portrait. L'impression de morcellement, de division est généralisée et nulle figuration ne peut aspirer à une description intégrale. Ce n'est pas la description fidèle qui est importante pour le poète mais bien la circonscription de « l'émotion originelle[217] » qui se dégage de tel événement ou de tel visage. Plutôt que la représentation fidèle, Beaulieu vise à capter un esprit, une sensibilité. Un territoire (« sa géographie / climatique et bancale ») se dégage par l'évocation (« si je dis *visage* ») plutôt que par la reproduction exacte. Ce pays intime, le poème ne permet pas d'en dégager l'essence, puisque même la plongée (« Je m'enfonce ») « dans sa géographie » n'en permet pas la reconnaissance (« l'ai-je reconnu »). Dans ce dernier poème de *Kaléidoscope*, il s'agit précisément de dénaturaliser le paysage intérieur auquel on appartient malgré sa volonté. Se libérer de ce décor composé d'histoires personnelles, de relations, de traditions pour Beaulieu, correspond à une exploration des tréfonds de soi. Nul recueil plus qu'*Oracle des ombres* ne révèle un semblable désir de descendre « au plus nu de moi-même » (*OO*, « Dans les années de dérision »). Dans cet ouvrage, entièrement consacré à la plongée en soi, la disposition graphique même des poèmes accompagne l'élan vers le bas. La composition de la page, par ces grandes bandes

[217] Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 20.

de texte généralement assez étroites, laisse une place considérable à la blancheur et provoque un vertigineux effet de verticalité.

chacun descend les cours irrépressibles
du temps de ses récurrences
un mot glané quelque part suffirait-il
pour que renaisse un fabuleux passé
anesthésié (*OO*, « La mort dans l'âme »)

Beaulieu reprend ici l'inépuisable thématique héraclitéenne. « [L]es cours irrépressibles / du temps » ressemblent à l'écoulement continu et irrépressible du fleuve. Descendre en soi, c'est par conséquent s'enfoncer, s'absorber dans le mouvement du temps. Rien n'existe d'autre pour le sujet que ces bribes de soi réchappées et préservées par le poème. Les quelques fragments sauvés du déluge appellent à faire revivre un « fabuleux passé ». Rien ne subsiste hormis ce « mot glané », réchappé de l'évanouissement.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la réminiscence des morceaux épars du passé ne participe pas d'une visée de reconstitution et de réassemblage de la mémoire. La collection d'instants échappe à la disparition et demeure comme en suspens dans le temps du poème. Bien que Beaulieu évoque souvent cette plongée dans le flot sans écluse de la temporalité, il développe en fait toute une esthétique de l'image dense et concentrée en quelques vers. De cette exploration de la mémoire ressortent des moments de narration et de courts récits visant essentiellement à dépeindre une image, un portrait, une « émotion originelle » qui s'élève précisément contre ce mouvement. Au temps linéaire, Beaulieu oppose un temps événementiel. Nous retrouvons, dans la pensée de Jacques Rancière, une

conception de l'histoire qui permet de mieux comprendre ce que l'on entend par cette locution. Le philosophe conteste l'approche historique des chercheurs de l'École des Annales. Les concepts d'« appartenance », d'« époque » et de « mentalité » proposés par ces derniers, supposent encore que « l'accent est mis sur les permanences et les ressemblances[218] » et ne permet pas d'entendre ce qui partout se soulève contre ce « temps long ». Rancière écrit :

> Pour que le temps soit racheté, il faut qu'il soit un pur présent, un principe de coprésence des sujets historiques. Il faut que les sujets historiques ressemblent à leur temps [principe de coprésence] et non à leurs parents [principe de succession], des êtres définis non pas par l'aléa des successions, charnelles et intellectuelles, mais par la contemporanéité avec leur « temps »[219].

Ce principe de coprésence, comme nous l'avons suggéré plus tôt, est à l'œuvre dans les poèmes de Beaulieu puisque sa filiation poétique n'est pas faite de coupures et de ruptures, mais bien d'un « sentiment de contemporanéité » qui traverse les âges et grâce auquel les poètes les plus anciens rejoignent les préoccupations actuelles de sa poésie.

C'est véritablement à la fin des années soixante-dix avec des recueils tels que *Zoo d'espèces* ou encore *Fléchettes* que Beaulieu parvient le mieux à remplir le programme proposé en 1971 dans ce poème de *Paysages* :

[…]

---

[218] Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, Éditions la Fabrique, 2009, p. 24-25.

[219] Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, nº 6, Paris, Calmann-Lévy, automne 1996, p. 57. Cité dans Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, *op. cit.*, p. 24.

c'est finalement par l'anecdote
que l'on perce le secret des choses
elles fondent sur nous avec un attrait
particulier les choses qu'on retourne
entre les mains entre les doigts
avec dans les yeux la saveur de leurs pointes
laissant tourner notre imagination
à la vitesse de la lumière ou plus vite encore (*PA*, 59)

À partir de ce moment, son travail poétique fait souvent référence au portrait en photographie ou encore en peinture. Il faut être attentif, chez Beaulieu, à ce désir de rendre compte d'une scène, de témoigner d'un moment fugitif quoique exemplaire. Cette pratique de la description est entièrement dominée par la précarité et la fragilité. Lorsqu'il ne s'agit pas de voler à l'oubli les traits incertains d'une scène vouée à la disparition, le poète prend soin de révéler les marques de l'anodin, de ce qui n'a d'ordinaire pas de place dans le poème. Petits tableaux, natures mortes, esquisses d'émotions dissipées, le vers cherche à représenter ces espaces par lesquels le soi s'arrime au monde extérieur. Toute une dimension de la poésie beaulieusienne travaille de façon à donner une dimension générale à ce qui, à priori, appartient au particulier. Pascal Dubus propose une définition du portrait en peinture qui correspond tout à fait à la représentation du visage chez Beaulieu : « Une telle opération par laquelle le singulier (la personne) accède au général (la figure) autorise à procéder à une définition du portrait, en retenant provisoirement qu'un portrait serait la ''représentation d'une personne dont l'identité est l'objet de l'œuvre[220].'' » Cette perspective va à l'encontre de celle que l'on retrouve généralement chez les historiens de l'art. Le portrait, génériquement,

[220] Pascal Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, Éditions L'Insolite, coll. « L'Art en perspective », 2006, p. 29.

représente une personne réelle. Dire que l'identité constitue l'objet du tableau suggère la saisie par le trait, d'une caractéristique qui possèderait un sens exemplaire et octroierait à l'œuvre une véritable valeur de témoignage. Il s'agit, par conséquent, d'une forme d'interprétation du modèle doublée d'une infidélité à sa représentation. Dans cette perspective, le portrait ne cherche pas à faire revivre une physionomie condamnée à disparaître, mais plutôt à cerner une émotion, un trait personnel comportant une dimension intemporelle. C'est bien ce que nous retrouvons constamment chez Beaulieu. Ce dernier utilise des techniques diverses afin de traiter des visages. Que ce soit la peinture ou la photographie, les deux approches doivent être abordées dans le sillon de ce que nous avons plus tôt au sujet des techniques d'inventions de soi étudiées par Michel Foucault. Le poème met en place, coordonne et révèle des caractéristiques de la personnalité décelables seulement par les moyens de l'écriture. Beaulieu n'est pas éloigné de ce que l'on a appelé les « poètes du paysage[221] », comme Hélène Dorion par exemple. Il n'est pas complètement étranger non plus — bien qu'il n'ait pas créé d'œuvres visuelles proprement dites — à cette « École du regard[222] » qui regroupe notamment Hector de Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon. Beaulieu a dessiné les contours de cette poésie picturale — qui est aussi présente, d'une autre manière, chez Gilles Cyr ou encore Pierre Morency — de façon virtuose dans son recueil *Kaléidoscope*. Il convient aussi de préciser que sa poétique a tenté une oxymorique et aporétique saisie de l'insaisissable. Le vers a ainsi souvent l'apparence du croquis mais ne saurait se confondre avec l'ébauche

[221] Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 613.
[222] Antoine Boisclair, *L'École du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009, 426 p.

d'une œuvre à venir : pensons plutôt à la préservation d'un seuil, d'un point de bascule entre l'apparition et le néant, la transparence et l'opaque. Dans l'un des fragments du poème « Premier amour » se dégage une mise en abyme exemplaire de cette poésie picturale puisqu'une toile, ayant pour sujet le Mont-Royal, prend forme :

la montagne cernée
par le cadre peint
de la porte arrière
tu ne la reverras
plus tu n'as pas su
vivre dans ce lieu
le plus habitable
de ceux que tu as
investis de ton ordre
et de ta précarité (*KA*, 114)

Ce poème évoque le dernier déménagement du poète qui le mènera de son appartement situé face au parc Lafontaine — d'où il pouvait apercevoir la montagne depuis la porte arrière — jusqu'à celui de la rue Draper dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce. Le « cadre peint » de la porte suggère tout à la fois la bordure enchâssant une toile ou une image photographiée de la montagne. Beaulieu fait ici explicitement référence au regard du poète qui transforme la réalité et la moindre allusion biographique en art. La référence à un autre support de médiation que la poésie met d'autant plus en relief l'importance de la question de la représentation chez Beaulieu. Tout se passe comme si, de ce lieu « le plus habitable » dans lequel il a vécu, le poète cherchait à fixer, capter, peindre cette montagne qu'il ne « reverra plus ». L'espace hospitalier dans cette œuvre est toujours perdu et retrouvé grâce au vers. Il faut percevoir la forte dimension

polysémique du visage dans cette œuvre. Plus qu'un simple renvoi à autrui ou à des « personnages » croisés dans le poème, le visage est une image, un condensé exemplaire de sentiments ou d'expériences. Dans l'extrait précédent, de la même façon que le portrait en peinture ou la statuaire sont des figurations du caractère de l'individu, l'image de la montagne renvoie à l'expérience même de la perte irrémédiable et de l'échec. Nous voyons mieux, grâce à cet exemple, la façon dont se construit l'appropriation intime d'un objet commun. Cette montagne au cœur de la ville est bel et bien le visage, le cliché, le condensé symbolique de Montréal pour le poète. Dans un autre poème aussi, le Mont-Royal offre une métonymie de la ville :

celle où tu reviens au bout
du compte des voyages le flanc
de la montagne taillé d'un coup
d'aile tu n'arrives pas
de très loin retraçant les marches
de tes dix-sept ans des nuits d'autrefois
le vague à l'âme à force de trop lire
[…] (*KA*, 17)

Dans *Kaléidoscope*, nous l'avons signalé, les villes visitées ne sont jamais nommées et seuls certains indices nous permettent de les discerner. Par l'indication d'une rue, d'un événement historique ou d'un monument célèbre, le poète laisse des traces et des pistes de la ville en question mais sans la nommer, n'en traçant ainsi que les pourtours. Il ne s'agit pas de dresser l'inventaire des lieux marquants et des instants personnels inoubliables, mais bien de révéler par des références concrètes au monde, des émotions presque abstraites, générales (comme la perte ou l'échec) et vécues par tous.

La peinture a toujours fait partie de l'univers de Michel Beaulieu. Parmi les souvenirs d'enfance qu'il nous relate dans quelques rares essais, le poète se remémore les toiles d'artistes québécois que possédait son père. Il rappelle aussi la mémoire de son oncle, Paul-Vanier Beaulieu, peintre (proche du cubisme) et aquarelliste. Dans un ouvrage rétrospectif, Michel Beaulieu et Jacques Brault signent tous deux un texte sur l'œuvre de cet artiste. L'auteur de *Mémoire* évoque surtout la touche de l'aquarelliste à qui l'unit une parenté plastique puisque Brault pratique lui aussi cette forme délicate de peinture. Le neveu de l'homme à qui il est rendu hommage écrit quant à lui un long texte retraçant les grands moments de la vie de son oncle : les années de formation, le déménagement à Paris dans le quartier Montmartre où il fréquentait les grands peintres qui s'y trouvaient alors, son arrestation par les forces d'occupation allemandes[223], les quatre années de prison qui s'ensuivirent et les différentes expositions auxquelles il a participé ou qui lui ont été consacrées. Le poète commente aussi différentes facettes de l'œuvre de Paul-Vanier Beaulieu. Rappelons, à ce sujet, qu'écrire sur le travail d'artistes ou de littéraires pour un écrivain comporte souvent une portée autoréflexive. Bien que la pratique et la démarche théorique ne soient pas toujours dans un rapport d'adéquation, ces textes permettent néanmoins de dégager certaines préoccupations esthétiques chères à l'auteur. Il faut par conséquent leur accorder une attention toute particulière. C'est ainsi qu'à propos des natures mortes de son oncle, Beaulieu dévoile une *technique* qu'il partage avec lui :

[223] Claude et Paul-Vanier Beaulieu sont arrêtés à titre de sujets britanniques le 20 juillet 1940.

> Au moment où il rentre à Paris, en 1948 [il fait un séjour de quelques années à Montréal après la guerre], Paul Beaulieu entreprend donc son œuvre personnelle, et il l'entreprend par la nature morte. Mais il ne s'agit pas uniquement pour lui de peindre des objets préalablement disposés devant lui dans une réalité qu'on pourrait qualifier d'objective, c'est-à-dire de se limiter à la représentation de ce que perçoivent les sens et, en l'occurrence, l'œil. Le perçu peut être tout aussi bien juxtaposition d'éléments disparates enfouis dans la mémoire ou dans l'imaginaire. Les fonds de toiles peuvent relever du paysage, donc de la nature vivante[224].

Que dit Beaulieu dans cet extrait si ce n'est qu'une nature morte n'est jamais dépourvue de vie, tiraillée et traversée qu'elle est par le mouvement, les tensions entre les objets et les relations qu'elle entretient avec le monde[225] ? De ces quelques lignes, nous retiendrons surtout l'importance de la perception (« le perçu »). Celle-ci ne se limite pas au regard posé sur la réalité concrète qui s'offre à lui, mais s'étend à la « juxtaposition d'éléments disparates enfouis dans la mémoire ou dans l'imaginaire ». La « nature vivante » correspond donc, certes aux paysages, mais surtout aux mots du quotidien, aux morceaux du réel redynamisés par l'art. C'est ainsi que le travail poétique de Beaulieu, dans les dernières années, est entièrement orienté vers la captation de l'image. Celle-ci, comme pour le peintre, ne représente pas uniquement la surface du monde mais contient une réalité plus mouvante et dense. Comme nous le verrons plus loin, l'image — que ce soit par la référence à la peinture ou à la photographie — est parfois un peu floue chez lui comme s'il s'agissait de s'emparer du mouvement

---

[224] *P.V. Beaulieu*, textes de Jacques Brault et de Michel Beaulieu, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, coll. « Signatures », 1981, p. 17.

[225] Dans un article écrit pour le *Quartier latin*, il parle aussi de « naturalisme abstrait » à propos de l'esthétique de son oncle. Michel Beaulieu, « Paul Beaulieu : Naturalisme abstrait », *Le Quartier latin*, vol. XLV, nº 9, 16 octobre 1962, p. 8.

dans un effort continuel d'échapper à la staticité, ce qui n'est pas sans évoquer le travail de l'aquarelliste.

L'œuvre de Beaulieu gravite autour du portrait. Ce dernier renvoie à la fois à la singularité d'autrui et aux ressemblances communes à chacun, qu'il s'agisse d'attributs physiques, d'expériences ou de sentiments partagés. Mais le visage sert aussi d'écran où projeter les réminiscences, — ces souvenirs aux contours vagues — du poète. Sa poésie publiée à partir d'*Oracle des ombres* (1970) interroge sans relâche le rapport entre art et *mimesis*. « [L]es mots te servent d'écrans » (*KA*, 72), écrit-il en 1984. Semblable à un rideau ou à une toile de cinéma, le sujet réfléchit « les traces de [s]es passages » (*KA*, 76) — états affectifs et fantasmes — dans le poème. Ce voile, grâce auquel les images sont perceptibles et publiques, ne permet pas uniquement la révélation puisqu'il les obscurcit, les rend opaques. Le poète se livre de cette manière à un travail sur la perception et sur l'art du visible. Alors que les poèmes de Beaulieu rassemblent constamment des fragments de mémoire, suggérant ainsi la reconstitution du soi par le poème, le travail d'écriture du poète ne cesse de recouvrir ses empreintes personnelles d'un voile. C'est ainsi que le portrait, à priori le plus conforme à la réalité, apparaît néanmoins toujours d'une façon parcellaire, quelque peu clandestine, dissimulé et masqué comme dans ce prochain poème :

« entre autres villes 15 »

celle que la jeune fille
accompagnée visiblement
de ses parents reflète
en traversant d'un pas

plutôt décidé la baie
vitrée de l'aéroport
où dix secondes tu la suis
qui te paraîtront dix minutes
et pourquoi pas des heures
et pourquoi des années
plus tard te souviens-tu
précisément de ce visage
et de lui seul qui s'attarde
une fraction peut-être
au tien malgré le mur
que tu sautais la nuit
la plage les couchers
de soleil émeraude la mer
et l'épopée distillée
à longueur de pages
de magazines le rhum
à quelques sous la bouteille
l'odeur de la chair chaude
et des aines scarifiées
la vibration du discours
fleuve sur la place dont
les mots t'échappent sinon
la portée des invectives
la côte où se terraient
les corsaires de jadis
dont tu ne connais même
le nom quand tu escalades
la chemise en lavette
les paliers du boulevard
en hurlant le nom de celle
qui ne t'embrassera pas
le jour enfin de ton retour (*KA*, 67-68)

Dans ces vers extraits de *Kaléidoscope*, il faut remarquer particulièrement le jeu d'optique auquel le lecteur est convié dès les premiers vers. Que ce soit par l'adverbe « visiblement » ou par le « reflet » du visage dans la « baie / vitrée », la question de la perception est dominante. L'élément démonstratif « celle » qui ouvre le poème renvoie au visage ou au corps de la « jeune fille » reflétée par la « baie vitrée de l'aéroport », lieu de passage, de transition et de rencontres

furtives. Marc Augé s'intéresse à ces « non-lieux » qui sont, écrit-il, des « espaces d'anonymat[226] ». Renversant complètement le rapport entre opacité et transparence, c'est en fait par une plongée dans le plus sombre et le plus lointain que la perspective se clarifie dans ce poème. De ce visage aperçu seulement une dizaine de secondes, la mémoire conserve un souvenir étonnamment vif. Extirpé du temps d'une façon analogue à un portrait qui aurait conservé son éclat originel, c'est l'image qui enclenche le processus de remémoration. Au douzième vers, il se souvient « précisément de ce visage / et de lui seul qui s'attarde / une fraction peut-être ». Telle une effigie ou une icône, le visage impose une temporalité au poème et fait graviter autour de lui le rappel de lieux divers et d'événements.

Il importe d'abord de souligner que le souvenir de voyage dans ce poème se limite à une énumération imprécise : « la nuit / la plage les couchers / de soleil émeraude la mer ». En fait, seul le visage « s'attarde » alors que les mots (« les mots t'échappent ») et les noms (« dont tu ne connais même / le nom ») sont voués à disparaître irrémédiablement. Dans ces vers où le passé le plus récent semble le plus indistinct tandis que les minutes les plus éloignées s'avèrent gravées en soi, trois moments particuliers se dégagent. Le premier épisode est celui, fondamental, de ce visage d'une jeune fille croisée à l'aéroport. Dans la deuxième partie du poème, de façon analogue à l'évocation du Tea party qui permettait de renvoyer à Boston, ce sont les bribes de « soleil », le « rhum », le rappel des « corsaires » d'autrefois et le discours de Fidel Castro (« la vibration du discours / fleuve sur la

[226] Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 1992, quatrième de couverture.

place ») qui rappellent les vacances à Cuba. Les deux derniers vers, quant à eux, transposent la « narration » du poème dans le temps du retour de voyage et des retrouvailles. L'on remarquera par ailleurs que les temps de verbe utilisés ne correspondent pas au déroulement logique des trois épisodes. Alors que le futur simple est employé afin de raconter l'arrivée à Montréal, que le recours à l'imparfait ponctue les souvenirs de voyage, le sujet du poème est de plain-pied dans le présent de ces « dix secondes » de contemplation du visage fugitif. Cette image indélébile, burinée dans la mémoire, agit comme une résurgence oppressante de la disparition. Le visage laisse son empreinte dans l'esprit du narrateur. Le souvenir n'apparaît pas comme un moment à soi, mais au contraire comme la trace en creux de l'absence. Dans la même perspective, Georges Didi-Huberman écrit : « Que l'empreinte soit en ce sens le *contact d'une absence* expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des "revenances", des *survivances* : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence[227]. » La transparence du visage dans ce poème s'entend par la profondeur de celui-ci puisque sa seule vue permet de faire revivre avec une acuité exceptionnelle de larges pans de la mémoire. L'opacité du visage se trouve quant à elle dans la mise en scène du récit de soi au sens où c'est d'abord le signe de l'absence — de ce qui n'est plus — qui est au premier plan et qui organise ces vers.

[227] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 47. Didi-Huberman souligne.

Dans un calepin de notes retrouvé lors de nos recherches dans ses archives personnelles, Beaulieu fait référence à une anecdote semblable à celle formulée dans le poème précédent. Dans ce court texte inédit, vraisemblablement destiné à un journal ou à une revue, le poète mentionne que le visage d'une femme lui donna l'impulsion nécessaire à l'écriture d'un roman :

> À l'origine, un titre s'imposait à moi (vers juin 1969, je crois) : « La chasse ». Il s'agissait d'abord de l'histoire d'un séducteur. Très vite, cependant, ce thème perdit tout intérêt au profit de l'échec d'une aventure. Et de nouveau j'abandonnai le projet. Tout en supputant les divers épisodes possibles, je travaillais à *La Représentation* puis à *Sylvie Stone*.
> Celle que j'avais choisie pour modèle de personnage féminin, je ne la croisais plus sur ma route. Nos brèves rencontres me donnaient cependant suffisamment de matière pour bâtir un roman autour de son visage[228].

Le visage, dans cet extrait, est une abstraction qu'il ne s'agit pas de révéler, mais bien de transmuer par la prose ou le vers. Pour notre travail qui consiste à identifier les traits d'une configuration du politique dans la poésie, la question du visage et la notion de portrait apportent un éclairage révélateur. S'il est vrai que le portrait en peinture illustre un corps singulier, le plus souvent celui de personnages influents — commerçants, artistes, hommes d'État —, le travail du peintre, pour ce type de toile, se situe bien au-delà de la simple figuration mimétique. Pascale Dubus rappelle que le portrait n'a pas pour « mission d'imiter fidèlement le sujet, […] mais de proposer une *effigie exemplaire*, à charge pour le portraituré de ressembler à son portrait. Le portrait contribue à forger l'identité du sujet car l'art

[228] Ce texte appartient aux archives privées de Michel Beaulieu. On trouve une idée semblable dans un texte publié : « Une jeune femme, croisée dans un corridor, m'a inspiré, par le seul fait de son existence, l'essentiel de mon œuvre depuis cinq ans. » Michel Beaulieu, « Une jeune femme, un jour… », *op. cit.*, p. 29.

n'est pas un pur reflet de la société, mais travaille à en modifier les données[229]. » Les exemples sont d'ailleurs légion où, après avoir commandé des portraits d'eux-mêmes ou de leur famille, le propriétaire du tableau refuse de verser à l'artiste son salaire parce qu'il ne s'y reconnaît pas. Louis Michel Van Loo, par exemple, ayant peint le portrait de Denis Diderot fut critiqué par ce dernier précisément parce que le romancier jugeait que son portrait n'était pas conforme à la réalité : « J'avais eu une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là[230]. » Il s'agit là d'une méprise à propos du travail du portraitiste. L'œuvre n'a pas pour exigence de dépeindre scrupuleusement les traits physiques du modèle, mais bien de symboliser, de proposer une « représentation d'une personne dont l'identité est l'objet de l'œuvre[231]. » Ce qui explique la quantité de portraits exécutés sans même qu'il y ait eu des séances de pose. Le visage, bien qu'il affirme la singularité d'un corps, s'offre d'abord comme une métonymie du soi chez Beaulieu. Non pas un espace où s'inscrirait l'essence de la subjectivité, mais plutôt un lieu quasi géographique qui rendrait sensible l'irreprésentable et ce qui n'appartient pas uniquement au soi. Pascal Aquien, à propos du portrait dans l'œuvre d'Oscar Wilde, écrit justement que « s'interroger sur le "portrait" en littérature conduit à évoquer l'irreprésenté et peut-être l'irreprésentable au moins autant que le représentable,

[229] Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, *op. cit.*, p. 35. Nous soulignons.
[230] Denis Diderot, *Salons*, Oxford, Clarendon Press, 1963, vol. III, p. 66 sq. [Salon de 1767]. Cité par Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, *op. cit.*, p. 59.
[231] Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, *op. cit.*, p. 29.

ce qui ne peut que conduire le commentateur du côté du fantasme[232]. » La description d'un personnage en littérature pose la question de ce qu'il faut « représenter » afin de rendre un portrait juste. Pour Beaulieu, il est clair que le visage est un espace vide, une cavité, un puits mémoriel dont on ne peut que définir les pourtours (« pour bâtir un roman *autour* de son visage »).

il s'agit de décrire
et non pas
de décrire vraiment de la
circonscrire plutôt comme
s'il s'agissait d'un possible
cette faille
où chaque seconde s'engouffre (*VI*, 66)

La distinction entre le « décrire » et le « circonscrire » est fondamentale. En effet, cette différenciation rejoint ce que nous avons vu plus tôt au sens où le poète cherche à cerner « l'émotion originelle » propre à la ville visitée, plutôt que de la désigner explicitement. C'est ainsi que d'une façon comparable au portrait étudié en histoire de l'art, nous pouvons envisager la représentation du visage dans la poésie beaulieusienne conjoignant « identité de la personne et condition humaine[233] ». La reproduction d'un individu par la peinture ou la photographie vise moins à conserver, en la préservant, l'image intacte d'une personne en particulier, mais bien de dégager de celle-ci une essence commune : un espace de ressemblance. Dans ce même esprit, Jean-Luc Nancy écrit :

> Nous sommes des semblables parce que nous sommes, chacun, exposés au dehors que nous sommes pour nous-mêmes. Le semblable

[232] Pascal Aquien, *Le portrait*, « Du même à l'autre : la problématique du portrait chez Oscar Wilde », dans Pierre Arnaud (dir.), *Le Portrait*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 128.
[233] Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, *op. cit.*, p. 89.

> n'est pas le pareil. Je ne me retrouve pas, ni me reconnais dans l'autre : j'y éprouve ou j'en éprouve l'altérité qui « en moi-même » met hors de moi ma singularité, et qui la finit infiniment[234].

Cette conception de la singularité, d'un visage brouillé par les similitudes entre « l'autre et le même », n'est pas sans évoquer la technique du « sfumato » développée par Leonard de Vinci. Celle-ci consistait à atténuer les contours du visage afin de donner plus d'ampleur et de fluidité à la forme. L'exemple le plus célèbre de cette application demeure le sourire énigmatique de la Joconde. Afin de créer cet effet, De Vinci conseillait de ne pas délimiter les visages à l'aide d'une ligne noire, laissant ainsi se répandre « l'aura » de ceux-ci. Michel Beaulieu, dans *Visages*, emploie une technique semblable alors que, dans un poème, « la masse des cheveux / n'impose pas de frontière au visage » (*VI*, 22). Ce dernier semble s'étendre sans contrainte dans l'espace ou encore surgir des limbes telle une présence spectrale à la silhouette difficilement décelable : « le corps imaginaire en vain / flairé dans un autre / temps dans une autre / vie tu te souviens bien / pourtant de cette silhouette / dessinée d'un contour vague » (*KA*, 37). De même que chez De Vinci, le recours à cette technique vise à évoquer l'évanescent et à conférer un certain mystère. Si le sujet du portrait n'est pas pleinement identifiable, c'est qu'il appartient désormais à la réminiscence. Dans le tourbillon des souvenirs, les caractéristiques de chacun se fondent à celles des autres. Seul l'événement particulier, le moment infime, l'anecdote demeurent à l'esprit alors que tout le reste sombre dans le « sfumato » et le brouillard.

---

[234] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1990, p. 83-84.

Les poèmes de *Kaléidoscope*, *Vu*, *Trivialités* et ceux regroupés sous le titre *Indicatif présent* gravitent autour de la question de la perception et de l'espace du soi. Si la thématique de l'enfermement est profondément ancrée dans l'écriture de Michel Beaulieu, celle-ci atteindra le noyau le plus intime de l'existence à la fin de sa vie. L'univers du sujet se rétrécira en effet de plus en plus dans les derniers recueils (« le décor où tu vas / te cloîtrer davantage / et toujours davantage » (*KA*, 114)). Prisonnier de la mémoire, des rares rencontres amoureuses, le poème est une peau de chagrin où la présence des autres n'existe que dans la résurgence lointaine d'une lettre reçue, d'un coup de téléphone donné, d'un souvenir surgissant des pages d'un livre :

tu disparais des semaines
ou des mois tu ressurgis
au détour d'une association
entre deux livres d'un flash
ainsi qu'à l'instar de tous
tu disais alors du temps
où nous n'existions pas
plus l'un que l'autre l'un
sans l'autre affirmions-nous
dans un si sourd éclat de rire

des semaines des mois

ton souvenir a cessé
tout autant de m'atteindre (*VU*, 60)

La référence à la peinture ou à la photographie ne permet pas pour autant de se représenter le visage avec exactitude. Ici, la photo floue permet de lier l'indiscernabilité du visage à l'anonymat du général, comme si le singulier se fondait dans le commun :

[…]
je m'en vais à jamais frôler ton visage flou
que nulle photographie ne me ramène
je ne sais plus ni même ton nom
je n'écoute plus ta voix dans les téléphones
[…](*OO*, « Désintégration »)

Dans *La Chambre claire* — incontournable ouvrage sur la photographie —, Roland Barthes traite de la spécificité de ce médium qui fait de la photographie une technique de reproduction du moment :

> Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable[235].

Dans une vie morcelée, pleine de fissures creusées par l'oubli, la photographie accorde à l'image un caractère d'exemplarité. En ce sens, la photo la plus ordinaire est susceptible d'apparaître comme le « Particulier absolu », la représentation même de la banalité, sa forme universelle. Le cliché vient de cette manière de combler le fossé entre le témoignage biographique et le récit de soi puisqu'il offre une dimension narrative et générale à la simple anecdote. L'essayiste américaine Susan Sontag rappelle « que les habitants des pays industrialisés [qui] cherchent à se faire prendre en photo : […] ont le sentiment d'être des images, et de recevoir des photos une réalité[236]. » Or, d'une façon

---

[235] Roland Barthes, *La Chambre claire, Œuvres complètes*, tome V, 1977-1980, Paris, Seuil, 2002, p. 792. Barthes souligne.
[236] Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Choix – essais », 2000, p. 190.

semblable à ce que l'on pourra observer dans le poème suivant, c'est paradoxalement dans l'absence que surgit l'image chez Michel Beaulieu :

tu n'existes pas avant la chambre
noire où tu te révèles

je te rejoins dans la disparition
du décor que les passants traversent

tu ne t'animeras jamais qu'ici
quand je te fixerai sur la toile
ou le papier (*VU*, 39)

Comme l'affirme Sontag, « [u]ne photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence[237] ». Tout le travail de Beaulieu consiste à tracer les contours d'un visage ou d'un moment sans jamais le révéler explicitement ou s'y référer nommément. De cette manière, les portraits ne reproduisent pas exactement les traits singuliers d'une personne mais renvoient, il n'est pas inutile de le rappeler ici, à une totalité (tous) envisagée sous le signe du singulier (chacun). Dans les vers suivants, la référence à l'amoureuse se construit par l'évocation, la description d'un contexte, d'un décor et d'une temporalité plutôt que par une désignation nette. L'omniprésence de détails dans le poème suivant n'est pas créatrice de « sens », mais permet la mise en place d'un décor, d'un contexte, afin de rétablir obliquement l'« émotion originelle » évoquée plus tôt. Dans les poèmes de *Kaléidoscope*, c'est une telle mise en scène qui permet, non pas de révéler, mais bien de sentir, de percevoir et d'esquisser les pourtours du visage :

tu la photographies
parmi les bruissements

[237] Suzanne Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 30.

de la montagne l'automne
dénuée de ses feuilles
il y a deux semaines
déjà que tu l'attends
au café l'après-midi
lorsqu'elle quitte l'école
en catastrophe et court
passer son quart d'heure
quotidien près de chez toi
tu voulais changer d'air
te rapprocher te cacher
maintenant que chacun
savait dans un périmètre
de deux tables savourer
sa présence dix minutes
de plus voir aux alentours
si l'on vous surprendrait
comme la veille encore
dans la ruelle du café (*KA*, 135)

Une certaine quiétude et un calme émanent de ces vers plutôt qu'une mélancolie. Il faut remarquer que l'objet même du poème — la jeune fille photographiée —, n'est jamais nommé ou décrit. Elle se confond plutôt avec les « bruissements de la montagne », dépouillée, elle aussi, de ses apparats et de « ses feuilles » par l'automne. Il demeure que le véritable visage n'est pas celui, physiologique, de la fille, mais bien celui du premier amour partagé dans le secret de « ces deux tables » et de « la ruelle du café ». Cette référence à la photo (« tu la photographies ») nous invite à revisiter certains éléments du célèbre essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » de Walter Benjamin. Pour le philosophe, la dernière résistance, le dernier lieu de retranchement de la photographie avant qu'elle ne cède à la « valeur bourgeoise de culte » engendrée par la reproduction sera celle du « visage humain ». Selon Benjamin, certains portraits dégagent ce qu'il nomme « l'aura » ; qualité qui fait foi de l'authenticité

d'une œuvre d'art : « [d]ans l'expression fugitive d'un visage humain, l'aura fait signe, pour la dernière fois, dans les premières photographies. C'est ce qui fait leur beauté mélancolique et incomparable[238]. » Cette « aura », Benjamin y fait référence en des termes connotant la distance mais pour évoquer ce qu'il y a de plus près : « Nous définissons cette dernière comme unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être. Par un après-midi d'été, au repos, suivre la ligne des montagnes à l'horizon, ou d'une branche qui projette son ombre sur celui qui se repose – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche[239]. » Le travail de « portraitiste » de Beaulieu vise lui aussi à atteindre le mystère, le cœur énigmatique des choses qui entourent l'aura théorisée par Benjamin. Pour le poète, il ne s'agit pas d'offrir une description « réaliste » mais bien — comme c'était aussi le cas du portrait en peinture — de susciter « l'apparition [du] lointain », de rendre présente une émotion évanouie en nous faisant « *toucher la profondeur*[240] ». Suspendus dans le temps, les événements, les émotions, les lieux et les « personnages » — dont le poète a entièrement réglé les figures et les pas — se croisent dans un ballet entièrement consacré à la révélation de la disparition. D'une façon semblable au « visage » — que l'on entend métaphoriquement comme un point focal vers lequel l'attention du poème est tournée (le *studium* de Barthes) —, l'« aura » consiste en une interruption du temps. Dans le vingt-huitième poème de la section « Neiges » du recueil de 1981, le poète fait ressurgir

---

[238] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, coll. « Arts et esthétique », 1997, p. 35.
[239] *Ibid*., p. 26-27.
[240] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 260. Didi-Huberman souligne.

des émotions enfouies, l'hésitation et le désarroi ressentis lors d'une rencontre passée :

j'étais là tu y fus
je n'ai pas demandé
ni ton nom même
(s'imposait-il
où le visage enfin suffit ?)
je serais là longtemps
dans le temps qui nous importe
avec son rire éclaté
je n'allais nulle part ailleurs
que toujours plus en moi
fouiller les ulcères
les bouteilles d'iode
ou de mercurochrome
et tu étais là *l'opaque*
la transparente
comme on dit les jours changent
et les feuilles volent
depuis les calendriers (*VI*, 49, nous soulignons.)

Le premier vers du poème contient déjà les caractères constitutifs de « l'aura » benjaminienne. S'il est indubitablement question de distance (spatiale et temporelle) par les renvois à l'imparfait (« j'étais là ») et au passé simple (« tu y fus »), celle-ci gravite autour d'un lieu autrefois connu et partagé. Reconquérir ce « temps qui nous importe », c'est redonner à l'expérience du commun une forme perdue. Explorer le paysage intérieur (« je n'allais nulle part ailleurs / que toujours plus en moi ») permet de créer un espace de possibles où retrouver l'amoureuse. Encore une fois, comme on peut le voir, le portrait — « transparent » et « opaque » — de celle-ci oblitère ses traits personnels. Dans ce poème, seul persiste le visage qui se cristallise autour de ce « rire éclaté » ; cette « aura » comme « unique apparition d'un lointain ».

Empruntant à la photographie, certains poèmes de Beaulieu donnent l'impression d'une focalisation sur une image, d'une perspective très rapprochée sur l'objet. Autour du visage, Beaulieu tente de déceler ce qui ne se donne pas immédiatement à voir. Dans l'un des portraits cité plus tôt (« tu la photographies / parmi les bruissements / de la montagne l'automne / dénuée de ses feuilles »), la figure de l'amoureuse se laissait deviner grâce au pouvoir évocateur des objets et du décor l'environnant. Dans les exemples suivants, le portrait se dévoile plutôt depuis la perspective d'une vision « moléculaire[241] ». Décrit dans une section précédente, ce type de point de vue désigne le caractère fragmenté de la description physique des personnages dans les romans de Beaulieu. L'énumération des détails, par exemple, permettait de saisir la multiplicité des traits et des caractéristiques du corps sans en offrir une vision d'ensemble. Le visage dans ces poèmes n'échappe pas, ni ne se soustrait à un tel sort. Dans la section « Personne » du recueil *Visages*, on retrouve toute une série de plans rapprochés où les caractéristiques et les particularités de ceux-ci, par l'effet d'agrandissement, sont indépendantes les unes des autres :

failles et plis
forme arrondie
pattes d'oie
peut-être aux coins

jamais nul visage

et chaque fois renouvelé (*VI*, 111)

[241] Jacques Rancière, « Le malentendu littéraire », *op. cit.*, p. 94.

Ce court poème propose une esquisse de sourire. La légèreté et la gaieté, encouragées par la rime des deux premiers vers et par le son « i » (exprimant le rire), se voient amplifiées par la brièveté du portrait. Le poème ne cherche pas uniquement à saisir la fugacité du sourire avant qu'il ne disparaisse. Le rapport entre « paysage » et « visage », évoqué en début de chapitre, refait ici surface alors qu'il est question du plan rapproché. Ce court poème de six vers présente en fait toute une géographie composée de « failles », de « plis » et de « coins ». C'est ainsi que le changement de perception rendu possible par l'écriture poétique engendre la création d'un espace « quelconque », au sens où, si le poème semble dessiner le portrait d'un visage en particulier, les traits qui le définissent appartiennent au général, à ce qui est commun à tous. Dans *La Part de l'ombre*, Régis Durand propose une interprétation semblable du plan rapproché où le plus personnel se transmue en étranger. Ce dernier écrit :

> Car dès qu'il y a gros plan, toute certitude cesse. L'identité, le contexte, l'anecdote se dissolvent au profit d'une surface énigmatique, un « espace quelconque ». Un espace quelconque, c'est un « espace parfaitement singulier », un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible. Le « gros plan », c'est dont cela : pas forcément quelque chose qui serait vu de très près, mais une manière de montrer un espace, une forme, un visage donnés, et de les transformer en « espace quelconque », d'en faire un lieu de pure possibilité[242].

Rappelons brièvement un poème cité plus tôt où Beaulieu faisait explicitement l'amalgame entre visage et géographie renforçant ainsi l'idée d'édification d'un

---

[242] Régis Durand, *La Part de l'ombre, Essais sur l'expérience photographique*, Paris, Éditions de La Différence, coll. « Mobile matière », 1990, p. 89.

nouvel espace : « si je dis *visage* il retourne / à chacun le sien / je m'enfonce dans sa géographie » (*VI*, 126). Si le rapprochement entre le paysage et le visage de l'amoureuse était déjà fréquent dans *Desseins*, progressivement, un tel travail s'intensifie avec la publication de *Charmes de la fureur* et d'*Oracle des ombres*. Ce tableau toutefois ne visait pas tellement à tracer un portrait conforme, mais bien à « dépayser » le sujet. C'est à un processus semblable que recourt le poète dans l'observation microscopique du visage. Il ne s'agit pas, dans le poème précédemment cité (et, plus largement, dans tout le recueil) de présenter une galerie de portraits chaque fois singuliers, mais plutôt d'effacer ce qu'il y a de propre à chacun deux pour mettre en relief ce qu'ils ont en commun. Les froissements du visage révèlent aussi les ondulations du temps et de la mémoire : « où se distillent les rides / quand elles affinent les visages / et même si le temps nous bascule / en nous ceignant de ses plis / j'irais / dépeuplant l'univers / pour mieux naître en toi / pour mieux qu'en moi tu naisses » (*VI*, 48). Comme le laissent entendre les deux derniers vers, ces espaces repliés sur eux-mêmes apparaissent dans une superposition de différents soi, fractionnés dans le temps et témoignent ainsi d'une « déperdition » (*KA*, 73) des visages. La plongée intérieure constituant une immersion dans l'inconnu, la perspective microscopique crée l'impression du plus grand dépaysement :

grottes du visage où se terre
l'infinitésimale poussière
passoire de la peau
vers quel monde où les vaisseaux
vont ravalés

yeux écartés d'eux-mêmes

lèvres chaudes
chaudes et rouillées (*VI*, 112)

Dans cet autre portrait où l'on ne retrouve que des fragments de corps, nous sommes loin, à des kilomètres — le poète insiste bien là-dessus — de la description d'un visage en particulier. Le regard posé sur l'extrêmement petit dévoile un univers infiniment grand. La référence à la corporéité et à l'organique renvoie du même coup à l'exploration galactique. Que ce soit par la mention de la « terre », de « l'infinitésimale poussière » ou encore de ces « vaisseaux » se dirigeant vers un « monde » étranger, l'étude la plus approfondie du soi permet de joindre la précarité du corps à l'immensité du cosmos.

L'introspection s'accompagne par conséquent de la découverte d'une autre individualité chez Beaulieu. Le soi dans cette œuvre n'est jamais une entité stable et s'inscrit toujours dans une sortie hors des caractéristiques personnelles. Le recueil *Trivialités* rend particulièrement perceptible cette distance. C'est ainsi qu'il ne s'agit plus de traiter de la disparition des choses ou encore de la perte des souvenirs mais bien de démontrer à quel point toutes ces traces concrètes du monde (tellement abondantes dans ce livre) n'appartiennent plus au sujet du poème. La tension entre la vie et l'écriture (par la saisie des souvenirs notamment) est abolie dans *Trivialités* alors que le poème agit comme le dernier rempart contre la disparition. Si l'exploration de soi, dans la partie précédente, permettait la découverte d'un monde lointain, ici le visage se dissout complètement. Chaque poème vise en effet à faire surgir, à rendre perceptible, l'anéantissement de ce dernier.

Dans ce recueil, Beaulieu emploie une technique tout à fait différente afin d'esquisser les portraits. L'impression de flou et de vague qui émane encore du visage n'est plus engendrée par une focalisation sur un détail en particulier, comme le Mont-Royal dans un poème analysé plus tôt (« la montagne cernée / par le cadre peint / de la porte arrière / tu ne la reverras plus »). Dans cet exemple, le regard du poète cherchait à saisir un moment précis qu'une chose, un lieu, un sourire par exemple, permettait de canaliser et de concentrer. Dans *Trivialités*, le poète fait place à une abondance de détails, d'anecdotes, de scènes, qui n'ont pas d'emblée de rapport entre elles, sauf celles de graviter autour d'un même objet. Le détail, plutôt que d'être un moyen de révéler l'œuvre, engendre un « brouillage, [un] obstacle, [un] "espace contaminé"[243]. » Ainsi que l'admet une opinion généralisée dans le domaine de l'histoire de l'art (mais aussi de la littérature), l'étude du détail d'une œuvre sert souvent de clé à la compréhension et à l'interprétation[244]. Le coup de pinceau le plus anodin pouvant être considéré comme un élément fondamental de l'œuvre. En littérature, il n'est en ce sens que de se rappeler la fameuse casquette de Charles Bovary. Cette dernière, décrite comme « une de ces coiffures d'ordre composite », constitue un objet métonymique exprimant d'emblée la maladresse du personnage.

---

[243] Georges Didi-Huberman, « L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer », *La Part de l'œil*, n° 2, 1986, p. 106.

[244] On peut lire à ce propos, l'analyse d'un détail du tableau « La Chute d'Icare » de Bruegel par Georges Didi-Huberman, « L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer », *La Part de l'œil*, *op.cit.*, p. 103-119.

En fait, déjà dans le poème « entre autres villes 31 » de *Kaléidoscope*, la référence à la photographie rendait présente à l'esprit l'ambiance et l'atmosphère d'un amour de jeunesse plutôt que le visage de l'aimée. Dans *Trivialités* toutefois, le vers ne cherche plus à traduire une telle « émotion originelle » mais seulement le mouvement sans fin de la perte.

extraite de Vu le livre laissé
en plan voilà dix mois avec ses cent
onze poèmes que Pierre Filion
le noctambule éditeur-imprimeur
tire en principe et tes retards compris
à lui remettre la suite l'hiver
prochain qui vient à point de commencer
le jour le plus court terminé ce soir
même en te tintant jusque dans les os
mais tu digresses sans arrêt poème
et les événements s'opacifient (*TR*, 65)

Trivialités contient une multitude de références au contexte social et à la vie quotidienne. En plus d'avoir recours aux noms propres, dont certains renvoient à des personnes connues (Soljenitsyne, Maurice Richard, Stephen Crane), le poète, contrairement à ce qu'il faisait dans ses précédents recueils, nomme des lieux et des événements (Mirabel, Vermont, Parc Lafontaine). Toute durée est abolie et tout événement est ramené sur un seul plan. La technique employée par le poète n'est pas étrangère au procédé de « courant de la conscience » (*stream of consciousness*). En littérature, le « courant de la conscience » désigne le plus souvent une approche narrative se rapprochant du monologue intérieur et de la transcription sans intermédiaire, sans obstacles, de la pensée du narrateur. L'exemple le plus connu demeure sûrement *Finnegan's Wake* de James Joyce. Alors que le travail sur la mémoire est si fondamental dans son œuvre, le temps, dans le

poème de Beaulieu, ne s'avère plus qu'une surface plane composée d'échéances, de saisons à venir et de journées tirant à leur fin. Le rythme des jours bat la mesure alors que le poème s'inscrit dans une autre temporalité, celle de l'écriture elle-même. Le poète est condamné à la claustration dans la seule écoute de la palpitation du quotidien. Malgré toutes les références extrêmement concrètes à la banalité de la vie, nul autre recueil de Beaulieu n'a été aussi loin dans la mise en scène de l'absence et de la disparition. Plutôt qu'une entreprise d'éclaircissement, la multitude de détails obscurcit, rend le visage encore plus impénétrable. C'est ainsi que l'aliénation engendrée par la domination politique et économique présente dans les recueils *Le Cercle de justice* (1977), *Je réclame un pays*[245] (1978) et *Desseins* (1980) trouve une forme d'aboutissement dans *Trivialités*. Le sentiment de désarroi ne relève plus des inégalités sociales mais plutôt de la simple épreuve de l'urbanité, de la quotidienneté et de la routine orchestrant le cycle des jours. Ce constat, Giorgio Agamben le décrit en ces termes : « Nous savons pourtant, aujourd'hui, que pour détruire l'expérience point n'est besoin d'une catastrophe : la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat. Dans une journée d'homme contemporain, il n'est presque plus rien en effet qui puisse se traduire en expérience[246] ». Dans le poème précédent, les références temporelles les plus anodines (« voilà dix mois » ; « tes retards compris » ; « l'hiver / prochain qui vient à peine de commencer / le jour le plus court terminé ce soir ») s'additionnent les unes aux autres afin de créer un sentiment d'accablement, vaguement mélancolique, issu de l'écoulement

[245] Recueil inédit retrouvé dans les archives privées de Daniel Beaulieu.
[246] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique Payot », 1989, p. 24.

monotone des heures. Le poème qui parvenait à saisir certains traits du visage, même microscopiques, ou qui renvoyait à un monde lointain n'y arrive plus dans *Trivialités*. Ce recueil, davantage encore que *Le Cercle de justice*, emprunte à la forme du journal. Si « les événements s'opacifient » (*TR*, 65), c'est que parmi tous les renvois à l'extériorité du poème, le sujet devient de plus en plus impersonnel, comme dépossédé de lui-même. Les références aux livres publiés ou encore les échéances à respecter ne concernent plus véritablement le soi, mais sont adressées au poème lui-même comme s'il s'agissait d'un personnage : « mais tu digresses sans arrêt poème ». Parmi tous ces signes d'absence, le sujet se désagrège entièrement au point où le poème semble s'écrire de lui-même. Dans ces vers où Beaulieu nous confie le plus d'informations biographiques, jamais le soi n'est apparu aussi désemparé et en proie au vide.

Le portrait — nous l'avons remarqué antérieurement au sujet de la description de paysage, du flou évoquant la capture du mouvement, de la touche si particulière du sfumato ou encore du plan rapproché — soulève la question de l'authenticité et de la représentativité du soi. Quel est donc ce sujet dont on retrouve les traces partout et de qui les moindres sentiments sont rapportés ? Si nous accordons une si grande attention au visage dans cette œuvre, c'est qu'il constitue la surface composite où se jouent les rapports entre singularité et communauté. Peindre tous ces portraits poétiques relève d'une configuration particulière du politique engendrée par un rapport renouvelé entre les hommes, l'espace et la mémoire notamment. Nous avons vu dans la première partie de cette analyse que l'articulation du visage au paysage opère davantage une déterritorialisation qu'une

fondation d'un monde. Beaulieu, on l'aura compris, ne cherche pas tant à proposer des représentations de visages que des moments de désappropriation de celui-ci, c'est-à-dire des intervalles où il ne subsiste que des lambeaux d'émotions et des parcelles de sensations. Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans un passage de *Mille Plateaux*, écrit : « Si le visage est une politique, défaire le visage en est une aussi, qui engage les devenirs réels, tout un devenir-clandestin[247]. » Bien que les « personnages » des poèmes de Beaulieu ne sombrent en rien dans le banditisme ou dans l'illégalité, il n'est toutefois pas interdit de les imaginer « clandestins » et, qui plus est, masqués. Encore associé à une dimension territoriale, le visage est « saigné de ses lueurs / perdu sur l'espace découvert » (*A*, 49). Parcourant les décombres de la mémoire (« et chaque fois nous parcourons des ruines » (*CE*, 30)), c'est dans le dénuement complet que surgit le nouveau : « je m'en vais par les ruelles faisandées / pour que s'assoupisse enfin cette douleur / de qui va naître à soi-même / trop longtemps dépossédé » (*OO*, « Désintégration »). Sans être aussi omniprésent que le « visage », le « masque » est inscrit en filigrane de toute l'œuvre et métaphorise cette distance prise par rapport à soi. Il propose aussi une représentation de l'identité d'une façon analogue au portrait en peinture en exposant un aspect choisi de la personnalité. Conformément à la quête de vérité et de justice formulée dans certains poèmes des premiers recueils, le masque — déguisant l'être sous une apparence trompeuse — se doit d'être arraché, exposant par le fait même sa vraie face au monde. Premier indice du travestissement de la société, du voile posé sur le réel, le masque deviendra peu à peu — nous l'avons signalé — le symbole de l'aliénation quotidienne de l'homme. On reconnaît déjà

[247] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 230.

ce sens accordé à cette forme de prothèse dans certains poèmes de *Desseins* : « j'ai vu partout des visages désabusés / traînant sur les coins de rues leurs masques effarés » (*DES*, 42). Dans les derniers recueils cependant, l'objet de déguisement se transmue et symbolise le seul refuge de l'individu contre les vicissitudes de la société. Le masque fixe un aléa temporaire du soi, comme s'il permettait de capter la vivacité, l'une des « cent physionomies diverses » que Diderot disait avoir eues dans la journée. Celui-ci permet la transformation ludique, l'adoption momentanée de traits étrangers et d'un faciès particulier, typé. Il n'est que de penser à ceux utilisés lors des « nô » par exemple : la soixantaine de masques conçus pour cette forme théâtrale ancestrale correspondent non pas à un personnage ou à un rôle, mais bien à l'expression d'une émotion particulière. Il est d'ailleurs fort intéressant de remarquer que le terme « omote » qui désigne ces masques japonais signifie précisément « visage ». Ce rapprochement avec le théâtre se retrouve chez le poète. Dans un entretien diffusé à la radio de Radio-Canada dans le cadre de l'émission « Littérature au pluriel », Beaulieu révèle justement l'importance du masque dans l'écriture du recueil *Visages* :

> Dans *Visages*, on entend la face des choses, que ce soit la face cachée ou la face montrée. Mais aussi des masques finalement, ce qui renvoie à la cinquième suite qui s'appelle « Personne », qui vient de *persona*, qui vient de ces masques anciens que les acteurs portaient, qui étaient des masques et des porte-voix en fait. On peut dire que ce sont des visages du quotidien en ce sens que les poèmes ont été élaborés comme un journal à travers, à peu près, huit mois de l'année 1977 qui ont coïncidé avec l'histoire qui est racontée en filigrane dans le livre tout simplement[248].

[248] Entretien avec Michel Beaulieu réalisé par Gilles Archambault (réalisateur), *Littérature au pluriel* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 15 janvier 1982, 243366003, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [6 janvier 2009].

On comprend maintenant mieux pourquoi le titre de la suite finale de ce recueil s'intitule « Personne » au singulier plutôt qu'au pluriel. Ces vingt-sept poèmes constituent en effet autant de petits tableaux saisissant « l'espace du devenir » (*VI*, 118) et de « déréliction » (*VI*, 119) des divers « personnages ». Si le titre rend bien compte d'un individu en particulier (une personne), il sous-entend aussi une absence (il n'y a personne) et une indétermination sexuelle (ni masculin, ni féminin). De cette manière, il renvoie — nous l'avons observé avec l'usage du mot « chacun » — à une totalité considérée sous l'angle de la singularité. Ajoutons que « personne » vient aussi désigner un objet : le poème, comme espace d'apparition des individus. Sur la scène du quotidien où chacun porte son masque, seul le poème donne voix à ces singularités et permet d'accorder une présence, même évanescente, à ces « visage[s] oublié[s] » (*VI*, 130).

Féru de théâtre, Michel Beaulieu paraît sensible à l'étymologie du terme « personne » : de « personnare » qui renvoie à « résonner » et au masque de théâtre conçu comme porte-voix ; à « persona » et ensuite à « personne ». À l'article « Personne » de l'*Encyclopédie Universalis*, on apprend que : « *Persona*, qui était le masque de la scène, est devenu peu à peu le porteur du masque, l'acteur, puis le personnage joué par l'acteur, le rôle. Du théâtre, des choses du théâtre, il est passé aux choses de la vie c'est-à-dire au rôle social joué par le personnage social[249]. » Cette définition jette un éclairage tout à fait étonnant sur le sens du mot « visage » dans ce recueil. « Personne », en fait, ne vient pas désigner une individualité en particulier, mais doit être envisagée comme une abstraction.

[249] Nicole Sindzingre, « Personne », *Encyclopédie Universalis*, tome 17, Paris, 1990, p. 925.

Parmi ces déguisements, une voix, un « je » surgit : neutre et impossible à définir, puisqu'il est dissimulé derrière un masque.

Au milieu du VI^e^ siècle, explique Nicole Sindzingre, la *persona* entre dans le vocabulaire de l'ontologie et devient « le principe ultime d'individuation : à savoir ce qui singularise chacun d'entre nous, ce qui le singularise non pas accidentellement (par son physique, par sa position dans le monde), mais substantiellement (comme tel acte d'être, telle position d'être)[250]. » Le philosophe Gilbert Simondon, qui s'est intéressé à cette question, fait reposer le principe d'individuation d'abord sur la prise en compte de ce qui ne nous est pas donné en propre et qui se retrouve chez les autres. Ce serait dans la reconnaissance d'une étrangeté à soi-même, dans la découverte qu'une part de soi ne nous appartient pas que se révèlerait la véritable mesure de nous-mêmes. Muriel Combes explique à ce propos que :

> ce n'est pas la relation à soi qui vient en premier et qui rend possible le collectif, mais la relation à ce qui, en soi, dépasse l'individu et communique sans médiation avec une part non individuelle en l'autre. Ce qui donne consistance à la relation à soi, et qui donne consistance à la dimension psychologique de l'individu, c'est ce qui en lui le dépasse, le tournant vers le collectif[251].

C'est une dynamique comparable que l'on retrouve chez Michel Beaulieu puisque le poète établit un parallèle entre le poème comme seul espace « habitable », comme lieu de rassemblement pour chacun, « ancré / dans sa propre obscurité » :

---

[250] *Ibid*.
[251] Muriel Combes, *Simondon. Individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel*, *op. cit.*, p. 70.

[…]
quand il s'inscrit en orbite de soi-même
je suis là
dans l'inamovible lieu de la connaissance
et seuls viennent m'y rejoindre
ceux qui rayonnent lardés de leurs ténèbres (*VI*, 75)

Le visage chez Michel Beaulieu a, par conséquent, peu à voir avec celui imaginé et théorisé par Emmanuel Lévinas qui l'entrevoit à l'aune d'une radicale altérité et unicité : « J'ai toujours décrit le visage du prochain comme porteur d'un ordre, imposant au *moi* à l'égard d'autrui une responsabilité gratuite — et incessible, comme si le moi était élu et unique — et où autrui était absolument autre, c'est-à-dire incomparable et, ainsi, unique[252]. » Chez le poète à l'étude, au contraire, « le visage est un véritable porte-voix[253] » pour reprendre la formulation de Gilles Deleuze, au sens où il contient la présence d'autrui, il fait entendre — dans sa parole — celle des autres[254]. Cette voix proférée sous le masque correspond au désir de se transformer en adoptant un nouveau visage. Antonin Artaud voyait, quant à lui, dans le visage, l'incarnation même de l'étrangeté, comme si la face la plus représentative de l'identité était aussi celle qui appartenait le moins au soi. Dans un court texte qui sert d'introduction au catalogue de son exposition de portraits[255], le visage s'apparente à ce que l'on retrouve chez Beaulieu. Il ne présente pas de délimitations concrètes, comme si la singularité ne parvenait pas à

[252] Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance*, *op. cit.*, p. 172-173.
[253] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit*, p. 220.
[254] Henri Meschonnic écrivait pour sa part : « Le visage chez Levinas a de beaux yeux, mais il n'a pas de bouche : il n'y a pas de théorie du langage et du poème chez lui ». « Chaque réponse est une question », *Temporel. Revue littéraire et artistique*, n°3, < http://temporel.fr/Chaque-reponse-est-une-question >
[255] Antonin Artaud, « Le Visage humain », *Portraits et dessins d'Antonin Artaud*, Galerie Pierre, 4-20 juillet 1947.

se rassembler sous une forme unitaire et se prolongeait plutôt dans l'environnement ambiant. Pour Artaud — et ceci n'est pas sans rappeler le modelé vaporeux du sfumato — le visage ne se borne pas aux contours de l'homme, mais se prolonge dans tout ce qui l'entoure : « J'ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux parce que je ne suis pas encore sûr des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter[256]. » Plus que cette seule impossibilité à cerner l'identité, le visage possède une charge plus profonde et énigmatique : « j'ai cherché à faire dire au visage qui me parlait / le secret / d'une vieille histoire humaine[257] ».

On se rappelle que Beaulieu était profondément attiré par la pratique théâtrale : sa pièce *Jeudi soir en pleine face* a été créée au théâtre de Quat'sous en 1976[258] ; il a fondé les *Cahiers de théâtre Jeu* la même année en compagnie de Claude Des Landes, Gilbert David, Lorraine Hébert et Yolande Villemaire ; il a rédigé onze pièces radiophoniques diffusées à Radio-Canada entre 1974 et 1978. Dans le lien unissant l'interprète et le public, Beaulieu a sans doute trouvé des ressemblances avec cet « espace commun » qu'il cherchait à créer dans sa poésie. L'acteur, par exemple, ne s'abandonne jamais à un rôle mais rend la parole à la part de l'autre contenue en lui. De plus, « l'existence » du personnage n'est possible que dans un rapport d'adhésion au jeu de la part du spectateur. La réussite du spectacle dépend en effet d'un accord préétabli avec le public que le visage masqué de

---

[256] Antonin Artaud, « Le Visage humain », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1535.
[257] *Ibid*.
[258] Coproduite avec le théâtre de la Manufacture et jouée du 29 janvier au 21 février 1976. La critique ne manifestera pas un grand enthousiasme pour ce spectacle.

l'acteur est sa véritable figure. Beaulieu avait une conscience profonde de l'exigence théâtrale. L'attestation la plus importante de cela se trouve peut-être dans un poème inédit. Ajoutons, avant d'aller plus loin, que le statut de ce poème demeure ambigu. Intitulé « Théâtre » et composé de plus d'une cinquantaine de vers, ce poème jamais publié était à l'origine destiné à l'ouverture de *Kaléidoscope*[259]. On le retrouve dans la première des trois versions du tapuscrit présent dans les archives et Beaulieu lui conférait certainement de l'importance puisqu'il est présent de surcroît dans le plan de la deuxième rétrospective qu'il préparait de son œuvre[260]. Le dernier poème du recueil — qui, pour sa part, n'a pas été enlevé — lui donne en quelque sorte ultimement la réplique, reprenant la thématique théâtrale en évoquant la fin du spectacle (« que vas-tu chercher là / s'inquiète le personnage / tu attends que j'aie terminé / mon numéro tu rentres / chez toi dormir » (*KA*, 150)). Le poème liminaire du recueil, s'offre symboliquement comme une levée de rideau :

L'interprète avance une fois de plus
lentement vers l'avant-scène le masque
empreint de gravité

Cette première strophe rappelle le travail considérable de mise en scène, de composition de courtes histoires et de brefs portraits mené dans *Kaléidoscope*. Mais ces trois vers posent surtout la question du dédoublement et de l'authenticité car cet acteur qui s'avance sur la scène suggère la présence du poète, vaguement lyrique et « interprète » de soi, venu déclamer son œuvre à la foule. Le poète revêt

[259] Grâce à la permission de Daniel Beaulieu, ce poème est reproduit dans la première annexe.
[260] Ce travail, qui devait s'intituler *Gisements*, fut interrompu par la mort de l'auteur.

un masque « empreint de gravité ». Dès lors, nous comprenons mieux le sous-titre du recueil qui, d'entrée de jeu, annonce que les poèmes traiteront des « aléas [de ce] corps grave » reproduits dans les traits, la « visagéité[261] » du masque. Nous retrouvons ainsi l'importance du théâtre mais aussi du masque mortuaire tel que Roberto Esposito l'a déjà relevé :

> Un […] effet de dédoublement est déjà implicite dans l'idée de masque – le signifié étymologique du mot grec *prosopon* et du latin *persona*. Masque qui, bien qu'adhérant, collé au visage de l'acteur engagé à représenter le personnage, ne coïncide jamais avec lui. Même dans le rituel du masque mortuaire, sur lequel pourtant devrait transparaître la vraie nature spirituelle de l'homme qu'il recouvre, cette différence ne laisse pas d'apparaître[262].

La suite nous révèle à quel point l'adresse est capitale dans ce recueil :

jouira-t-on de part et d'autre
ou lui seul qui proclame
les lieux de la supercherie

je vais au moindre mot
dit-il pour autrui
je nais à l'instant multiple
dévoilé

Que ce soit par l'usage de la deuxième personne du singulier ou encore par l'inscription du dialogue (« dit-il »), la « naissance » du sujet du poème, comme nous pouvons le constater dans la troisième strophe, coïncide paradoxalement avec le moment où il se présente en tant qu'interprète. C'est par une forme d'abandon à cette voix qui jaillit du masque, à ce « moindre mot » qui semble le

---

[261] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit*, p. 205.
[262] Roberto Esposito, « Personne, homme, chose. Pour une philosophie de l'impersonnel », *Agenda de la pensée contemporaine*, n° 11, Paris, Éditions Flammarion, automne 2008, p. 21.

guider, que le « je » naît « à l'instant multiple ». Le sort du soi ne réside que dans cette saisie du réel accessible par le moment fugitif. Tout le reste repose sous les décombres du quotidien et le battement répétitif de l'ordinaire. Plus la lecture du poème avance, plus une sorte de ritournelle se met en place. À cinq reprises, les mots « rumeurs » et « paysage » reviennent (« ô rumeur ô paysage ») tel le refrain inévitable du quotidien, de la circonstance et du monde extérieur au poème. La tension entre opacité et transparence, évoquée plus tôt, est aussi dominante dans ce recueil. Le poète mime le travail du comédien, se livrant sans pudeur aux spectateurs[263]. Seul sur scène, c'est dans l'écoute résolue au « moindre mot », à la parole proférée sous l'apparence d'un autre qu'il parvient au *dévoilement* de l'instant. Ce « je » mis entre parenthèses de nombreuses fois dans le poème, comme pour en souligner l'exceptionnalité et la présence, « n'échappe pas [pour autant] à l'opaque ». En définitive, la mise en scène du soi semble être le seul moyen véritable pour le poète de se révéler.

[263] Beaulieu parle de cette importance de la transparence dans un entretien : « L'écriture doit être impudique. On ne doit rien cacher, ce qui n'a rien à voir avec l'exhibitionnisme. Éliminer les faux-fuyants, les prétextes, les raisons que l'on peut avoir de se mentir à soi-même. » Richard Giguère et Robert Yergeau, « L'écriture doit être impudique », *op. cit.*, p. 53.

D) Un amour quelconque

> [C]e n'est pas l'amour qui fait le poème, mais l'invention du poème par l'amour, et de l'amour par le poème, comme une grammaire nouvelle qu'on invente à la vie[264].
>
> Henri Meschonnic

L'impression de n'être lié à aucun groupe, de ne faire partie d'aucune mouvance particulière, d'errer sans cesse dans un passé jamais révolu est persistante dans l'œuvre de Michel Beaulieu. On la retrouve notamment chez le narrateur du roman *La Représentation* qui abordait la question de la filiation en ces termes : « tu pourrais sans doute me démontrer que tu appartiens à une génération coincée, que tes prédécesseurs croyaient aux grands mots et aux grands sentiments, que tes cadets n'y croient plus, eux, que tu te trouves pris à y croire un jour, à n'y plus croire le lendemain » (*RE*, 166). Dans ce passage, l'appartenance est étroitement liée à la croyance. Pour le narrateur, le véritable drame réside dans le défaut de certitude, la perplexité, et dans le fait de ne pas pouvoir s'identifier pleinement aux « grands mots » des aînés, ni même de s'associer à leur rejet catégorique par les plus jeunes. Cette indécision se constate aussi dans sa poétique qui se situe indéniablement dans le prolongement d'un romantisme et d'un lyrisme portés par la poésie du pays tout en étant traversés par le doute, le scepticisme instaurés par la nouvelle écriture et la contre-culture face à ces « grands sentiments ». En fait, plus qu'un aller-retour entre ces différents courants

[264] Henri Meschonnic, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 102.

de la littérature québécoise, l'œuvre de Beaulieu se caractérise par la perte de confiance ou d'adhésion, l'abandon de fortes convictions idéologiques ou esthétiques. L'univers du poète est en effet entièrement habité par la dépossession et le doute. La sensation d'un entre-deux, la conscience de ne pas appartenir pleinement à une communauté, à un courant littéraire ou à une génération s'étendra à la thématique amoureuse dans la mesure où celle-ci ne se révèlera que dans la perte et le manque.

Si le poète range lui-même ses derniers recueils du côté de la poésie lyrique, son écriture évoque plus volontiers ou spontanément l'exploration des pulsions[265] et de la corporéité. Il n'est en ce sens que de penser à son récit érotique *X* (1968), à ses trois romans publiés entre 1969 et 1974 de même qu'à *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave* (1984) et à *Vu* (1989). Le corps est un leitmotiv, voire une « obsession[266] » de la poésie québécoise. Nous avons signalé dans les pages précédentes que les allusions au physique renvoyaient à la fois à la claustration et à une sortie de soi. Prisonnier d'une « cage de peau » (*CE*, 13), c'est par l'intermédiaire de « techniques » ou encore de « prothèses », telles la drogue et le sexe, que le sujet tend vers une libération des limites corporelles. Or, comme le révèlent ses poèmes et ses textes en prose, la sexualité est souvent envisagée dans la perspective du comportement journalier, de la routine et de l'anecdote. La rencontre de deux individus apporte un plaisir passager et la sensualité constitue

[265] *Pulsions*, Montréal, l'Hexagone, 1973, 58 p.
[266] Pascal Caron, « L'obsession du corps et la poésie québécoise. Une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », *Études littéraires*, vol. XXXVIII, nº 1, automne 2006, p. 91-106.

une évasion seulement temporaire. Le « corps grave[267] » de Beaulieu — expression utilisée en sciences pour désigner l'inéluctable soumission de la matière à la gravité[268] — est ainsi aux antipodes du « corps de gloire[269] » de Juan Garcia. À cet égard, l'œuvre du poète d'origine espagnole se situe bien davantage dans la continuité de la poésie du pays puisque l'idée de la corporéité y est encore profondément empreinte de transcendance (« Au levant de tes yeux comme du Corps Intense / et par-delà les sangs qui bénissent toujours / marche ! ivre de vie et de violence accuse / la rose chair sans fond qui te lie à la Chair[270] »). Lors d'un entretien radiophonique — auquel participait d'ailleurs le poète de *Desseins* —, Gilbert Langevin affirmait : « [i]l n'y a pas de mystique chez Beaulieu. La mienne [sa poésie] a subi les influences religieuses[271]. » Il est vrai que l'on ne retrouve pas de sacralité du corps chez l'auteur de *Pulsions*. Cette absence est particulièrement notable dans ses derniers recueils. D'une même manière, les rapports sexuels y sont décrits le plus souvent dans le détail, relatés certes crûment mais n'excluant pas une forme de monotonie comme on peut le lire dans le roman *La Représentation* : « en faisant l'amour avec elle avec une espèce de lassitude, un détachement

---

[267] *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984, 149 p.

[268] Jules Verne emploie cette expression dans le *Tour du monde en quatre-vingts jours*. Il décrit le personnage de Sir Francis Cromarty de cette façon : « Mais ce gentleman ne demandait rien. Il ne voyageait pas, il décrivait une circonférence. C'était un corps grave, parcourant une orbite autour du globe terrestre, suivant les lois de la mécanique rationnelle. En ce moment, il refaisait dans son esprit le calcul des heures dépensées depuis son départ de Londres, et il se fût frotté les mains s'il eût été de sa nature de faire un mouvement inutile. » Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 jours*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche jeunesse », 2003, p. 90.

[269] Il s'agit d'une expression employée par Saint-Paul afin de désigner un « corps spirituel ». Juan Garcia, *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1989, 260 p.

[270] Juan Garcia, *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1989, p. 26.

[271] Entretien avec Michel Beaulieu et Gilbert Langevin réalisé par Gilles Marcotte, *Des livres et des hommes* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 27 février 1968, 579304, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [6 janvier 2009].

exemplaire » (*RE*, 140). Les contacts sexuels semblent viser à soulager un intolérable malaise existentiel, les caresses reçues et prodiguées agissant tels des baumes, des remèdes ponctuels à la douleur de vivre. La distance et le « détachement exemplaire » par rapport à la sexualité et, plus généralement, face à la vie elle-même, se manifestent dans l'abondance de renvois à la quotidienneté. La sexualité est en tous les cas dépourvue des frémissements de l'émotivité. Les moments d'étreintes, comme tous les événements de l'existence, y sont rabattus les uns sur les autres, ramenés sur un même plan, horizontal. Or cette indifférenciation blasée, cette privation d'émoi ou de surprise, sont des preuves du caractère aliénant de la vie moderne. À l'affranchissement des corps associé à la libération sexuelle de la fin des années soixante et des années soixante-dix, Beaulieu oppose un désabusement profond. Le discours de la contre-culture semble avoir perdu pour lui de son caractère subversif et se voit substituer un processus de *désindividuation* grandissant[272]. Sur un ton énumératif et vaguement ennuyé, le narrateur de *La Représentation* fait allusion à ses « aventure[s] », sans désir ni spontanéité (« tu choisissais »), lui permettant uniquement d'assouvir ses pulsions (« réflexe ») :

> tu dormais douze heures par jour, tu traînais hors du lit, n'accordais aucune attention aux lits que tu visitais, aux films que tu voyais, aux gens que tu rencontrais, même si, parfois tu choisissais, par quelque réflexe qui remontait à la surface, une aventure quelconque avec une fille quelconque (*RE*, 173)

[272] Bernard Stiegler et Ars Industrialis (Marc Crépon, Georges Collins, Catherine Perret et Caroline Stiegler), *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2006, p. 67.

L'adjectif indéfini « quelconque » démontre à quel point la sexualité est banalisée et liée à la consommation chez Beaulieu. En effet, celui-ci nous donne à lire la triste répétition d'un « érotisme doucereux[273] », selon l'expression de Georges Bataille. Cette distance émotive, loin d'être valorisée par le poète, témoignerait plutôt du boom individualiste et de l'effondrement des utopies communautaires ayant marqué la fin des années soixante-dix. Le corps s'inscrit alors à la bourse du désir et constitue une marchandise dont la valeur est fluctuante. En ce sens, Gilles Lipovetsky écrit au sujet des années quatre-vingt et de l'émergence de ce qu'il nomme l'« ère du vide » : « Toute une culture hédoniste et psychologiste voit le jour qui incite à la satisfaction immédiate des besoins, stimule l'urgence des plaisirs, encense l'épanouissement de soi-même, met sur un piédestal les paradis du bien-être, du confort et des loisirs[274]. » Cet individualisme « nouveau » et naissant, issu de la consommation de masse, marque l'avènement d'un *particularisme sans la différence*, d'un règne de la « similitude[275] » où les distinctions culturelles s'amenuisent. En fait, plutôt qu'une hausse du privilège de l'individu et de ses profits personnels remarqués par Lipovetsky, c'est au contraire le constat d'une dépression qui est au cœur de la poétique beaulieusienne. S'étant beaucoup intéressé à la question de l'individuation et à l'impact des médias de masse sur ce principe ou processus, Bernard Stiegler démontre en effet qu'à partir des années

---

[273] Georges Bataille, « Le paradoxe de l'érotisme », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, tome XII, 1950-1961, p. 323.

[274] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, coll. « Nouveau collège de philosophie », 2004, p. 85. Un peu plus loin, il écrit encore : « Synonyme de désenchantement des grands projets collectifs, la parenthèse postmoderne s'est enveloppée néanmoins d'une nouvelle forme de réenchantement lié à l'individualisation des conditions de vie, au culte du Soi et des bonheurs privés », p. 90-91.

[275] « Dans la société capitaliste contemporaine, la signification de l'égalité s'est transformée. Par égalité on se réfère à une égalité d'automates ; d'hommes qui ont perdu leur individualité. *Aujourd'hui égalité signifie* "*similitude*" *plutôt que* "*singularité*" ». Éric Fromm, *L'art d'aimer*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, p. 31. Fromm souligne.

soixante la valorisation des caractères distinctifs vise moins « l'épanouissement de l'individu[276] » que la délimitation d'un champ de consommateurs. Stiegler considère ainsi que « [d]ire que nous vivons dans une société individualiste est un mensonge patent, un leurre extraordinairement faux[277] ». Dans les poèmes de Beaulieu — mais aussi de Langevin —, le sentiment d'absence à soi-même et la non-appartenance à une collectivité sont les résultats d'une telle homogénéisation des relations. Seul l'amour apparaît chez l'auteur d'*Anecdotes* comme une forme d'« opposition consciente[278] » à la désindividuation ambiante.

Tout comme « l'intimisme chez Marie Uguay n'a rien du repli sur soi[279] », l'intimisme chez Beaulieu ne se réduit pas au portrait individuel. Nous avons observé dans la première partie de ce chapitre que l'idée de témoigner de la contingence et d'une sensibilité propre à l'urbanité était profondément ancrée dans la démarche poétique de Michel Beaulieu. Le poète ajoutera, lors d'un entretien radiophonique en 1973, que cette recherche le mène de plus en plus vers une poésie sondant la vie « d'un individu *qui n'est plus lui-même* mais inscrit à l'intérieur d'un contexte donné social, politique, économique, un contexte sensuel aussi[280]. » Dès lors, l'expression personnelle n'est possible selon Beaulieu qu'en

---

[276] Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2003, p. 30.
[277] *Ibid*.
[278] « Si l'amour doit représenter dans la société la perspective d'une société meilleure, il ne peut le faire comme une simple enclave pacifique, mais par une opposition consciente ». Theodor Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2005, p. 230.
[279] Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 607.
[280] Entretien de Michel Beaulieu, *Book club* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 10 septembre 1973, 612209, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [6 janvier 2009]. Nous soulignons.

dépaysant la patrie intérieure dans le mouvement de la « trans-individuation » telle que la conçoit Étienne Balibar :

> Toute identité, il faut ici le redire contre les mythes « holistes » ou « organicistes », est *individuelle*. Mais toute individualité est plus qu'individuelle : elle est immédiatement *trans-individuelle*, faite de représentation du « nous », ou du rapport entre soi et autrui, qui sont tissés dans des rapports sociaux, dans des activités quotidiennes, publiques et privées[281].

Dans un article publié en 1999, Henri Meschonnic décrit pour sa part une intériorité où « la poésie d'engagement politique [et la] poésie de l'intime[282] » ne se contredisent pas. Il cite à titre d'exemple l'œuvre de Gaston Miron dans laquelle il perçoit un « *intime extérieur*[283] ». C'est d'ailleurs précisément autour de l'amour que Meschonnic voit s'exercer une « politique » du poème. Pour le critique, les vers de Miron cherchent à se joindre et à se dissoudre dans l'union d'un « grand soir » avec un sujet désiré. Cette rencontre donne naissance à une présence inédite : « le monde entier sera changé en toi et moi[284] ». La « marche à l'amour » est aussi un déplacement vers l'avenir et ce cortège progresse en communion. C'est ainsi que, pour Miron, il ne suffit plus d'écrire « je t'aime », mais bien de poétiser cet attachement profond en ayant recours notamment à la métaphore : « tu es mon amour / ma clameur mon bramement / tu es mon amour ma ceinture fléchée d'univers / ma danse carrée des quatre coins d'horizon[285] ».

---

[281] Étienne Balibar, « Les identités ambiguës », *La crainte des masses*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1997, p. 363. Balibar souligne. Il relève aussi une telle « ontologie de la relation » à propos de Karl Marx. Étienne Balibar, *La philosophe de Marx*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p. 31.
[282] Henri Meschonnic, « L'épopée de l'amour », *op.cit.*, p. 98.
[283] *Ibid*., p. 99. Meschonnic souligne.
[284] Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, *op. cit*., p. 54.
[285] *Ibid*., p. 53.

S'il est vrai que, dans les premiers recueils de Beaulieu, la figure de l'Eros est associée à l'imagerie du Pays — dans un geste semblable à celui des poètes de l'Hexagone —, la relation amoureuse sera plus rarement suggérée par la métaphore à partir d'*Érosions* (1967). Étrangers à la plénitude, l'affection et le désir se font entendre à voix basse, dans l'éloignement et le murmure secret. De la même manière que sa « poésie personnelle » se révèle dans l'introspection « d'un individu *qui n'est plus lui-même* », l'amour se dévoile tragiquement dans l'échec de la relation. Car rien ne permet d'échapper à la solitude chez Beaulieu. Proclamé et vécu au présent chez Miron (« tu es mon amour »), le rapport amoureux n'est perceptible qu'au lointain chez l'auteur de *Variables*, complètement dévitalisé, éteint comme les flammes d'un feu ancien.

Par ses poèmes évoquant l'amour malheureux, le sentiment d'absence et de perte, Beaulieu se rallie à la plus pure tradition lyrique. Denis de Rougemont rappelait en effet qu'« il n'y a dans toute la lyrique occitane et la lyrique pétrarqueste et dantesque qu'un thème : l'amour ; et pas l'amour heureux, comblé ou satisfait (ce spectacle ne peut rien engendrer), l'amour perpétuellement insatisfait au contraire[286] ». Le poète à l'étude ne célèbre ni ne chante l'amour puisque celui-ci, comme on peut le lire dans le poème suivant, est inexorablement déçu :

de l'autre côté du lit
les draps restent froids

la saison passe

[286] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, coll. « Bibliothèque », 2001, p. 78.

et tu ne rentres pas (*VU*, 5)

De l'attention portée aux détails jusqu'aux rappels des petites misères du quotidien, les poèmes de *Vu* relèvent, non pas de la plainte mélancolique, mais du constat simple et froid de la perte. Dans le poème cité ci-dessus, Beaulieu condense l'expression du manque en quatre vers extrêmement simples, très éloignés d'un langage allégorique, se rapprochant par ailleurs de la prose. Le vers « de l'autre côté du lit » renvoie, bien entendu, à la place autrefois occupée par l'amante et aujourd'hui laissée vide. Déserté depuis longtemps, comme en témoigne le deuxième vers (« les draps restent froids »), le lit constitue dans ce poème le lieu exemplaire de l'intimité et de la vulnérabilité. « La saison passe », comme le temps, mais l'amoureuse ne sera pas de retour (« et tu ne rentres pas »). C'est aussi formellement que Beaulieu recrée le silence accompagnant l'absence, notamment par le peu de mots employés ou encore par la séparation des quatre vers en deux courtes strophes réservant ainsi une large part à l'espace blanc, béant tel un vide au cœur du poème. Les vers suivants, exemplifient une conviction absolue et fondamentale de Beaulieu, soit que toute possession et toute expérience sont indissociables et même consubstantielles du douloureux pressentiment de sa disparition.

de l'avoir eu tu dois
le perdre quel que soit l'objet
banque en porcelaine de tes six ans
l'odeur du dortoir
l'affection de tes compagnes
prodigieux battement
de la conscience (*VU*, 28)

Les objets, la jeunesse, les odeurs, « l'affection des compagnes » fuient sans autre retenue que celle — insuffisante — du poème. Le « prodigieux battement / de la conscience » repose sur cette loi immuable que peu importe « l'objet », « de l'avoir eu tu dois / le perdre ». Le mode de fonctionnement de la poésie de Beaulieu se trouve tout entier inscrit dans ce rythme qui rapproche aussi ceux, vitaux, de la conscience, de l'émotivité et du « battement » du cœur. Si la vie et l'art se confondent autant pour Beaulieu, c'est précisément parce que l'art a pour fonction d'enregistrer le mouvement même de la perte qui se trouve au centre de la vie du poète. Dans un entretien accordé à Jean Royer, Beaulieu mentionne justement :

> De toute façon, moi, ce que j'ai visé à travers les années, c'est de faire une poésie à partir des sensations plus qu'à partir de rationalisation. Toute ma vie passe dans mes poèmes : mes pulsations, mais aussi bien mes lectures. En ce moment, mes lectures sont d'un caractère scientifique voire technologique. […] On peut donc s'attendre jusqu'à un certain point qu'il y ait au moins des allusions à ces matières-là dans les poèmes qui s'en viennent[287].

Le poème fait état de l'effervescence des jours. Roland Barthes, dans son séminaire consacré au discours amoureux, rappelait à quel point le grand thème romantique de l'absence — des lieder de Schubert jusqu'à la musique de Fauré —, fut « l'une des figures les plus constantes, les plus classiques du discours

[287] Jean Royer, « Michel Beaulieu : fasciné par le futur », *op. cit.,* p. 19. Cette entrevue est publiée le 31 janvier 1981, soit à peine plus d'un mois avant qu'il entreprenne l'écriture de *Kaléidoscope* dans lequel on retrouve des références à la science. À la toute fin du recueil, Beaulieu inscrit cette note : « Les poèmes de *Kaléidoscope* ont été écrits à Montréal, à Québec et à Vancouver de mars 1981 à juin 1982. »

amoureux[288]. » Le manque ne saurait uniquement se réduire à une thématique chez Beaulieu puisque ce dernier cherche à l'inscrire formellement dans le texte, en la mettant en scène. Nous retrouvons cela de manière originale alors que le poète participe au jeu de la séduction en mimant les gestes qui trahissent l'absence et le désir :

[…]
quand tu la reverras dis-lui
ce manque en toi de l'autre
quand l'autre a l'allure qu'elle a
marchant nue dans la chambre
ou fumant sa cigarette vers la fin
du repas d'un milieu d'après-midi
dis-le-lui dans les sept lettres
des trois seuls mots que tu connais (*KA*, 148)

Beaulieu ne fait que sous-entendre le « Je t'aime » dans ce poème de *Kaléidoscope*. Le sentiment amoureux est ramené à de brefs souvenirs et à son squelette, aux « sept lettres » qui forment une sorte d'absolu. Le désir amoureux est ainsi ramené à sa plus simple expression, amplifiant l'absence cruelle dans la pauvreté même des mots. Le vers « ce manque en toi de l'autre » témoigne de cette altération et de cette « érosion » — mot cher à Beaulieu — du soi. Non seulement « l'autre manque », mais l'amour frustré, inassouvi, provoque un vide intérieur, un écart par rapport à soi-même fortement marqué par l'usage du « tu ». Pour le philosophe Clément Rosset, l'amour est indissociable de la privation : « aimer c'est manquer de ce qu'on aime, puisque désirer est manquer de ce qu'on

[288] Roland Barthes, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976)*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2007, p. 418.

désire[289]. » L'amour, comme toute l'existence, n'est perceptible poétiquement que dans la distance, dans l'impossibilité d'écrire au présent « Je t'aime ». Seuls le passé ou le futur sont exprimables puisque le présent n'a pas de durée mesurable. Dans le cas suivant par exemple, le passé est évoqué par le biais du futur accentuant d'autant plus le décalage entre le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation :

[…]
AVEC CE CAFE QUI VA REFROIDIR SI ÇA CONTINUE
SUR UN COMPTOIR DE RESTAURANT
EN ROULANT TON NOM SOUS LA LANGUE

PAS PLUS DE TROIS FOIS
POUR QUE ÇA NE PARAISSE PAS (*VI*, 23, les majuscules sont de Beaulieu)

Nous avons déjà observé que Beaulieu s'intéressait au brouillage identitaire (« visages »), à l'errance et aux « trivialités » en tant que moments communs, partagés de tous et n'ayant de ce fait rien d'exceptionnel. De la même façon, le poète fait surgir le sentiment amoureux du non-dit, du sous-entendu et de l'insinuation dans cette scène anecdotique prenant place dans le lieu anonyme qu'est un « restaurant ». La romance, suggérée par le geste vaguement érotique du « [roulement] sous la langue », manifeste la convoitise et la forme la plus primitive, ramassée du désir. Une fois de plus, c'est en prenant du recul, en traçant les contours de l'attirance, en traitant l'amour de façon indirecte, équivoque et allusive que le poète peut décrire ce qu'il ressent sincèrement. Beaulieu écrit précisément quelques pages plus loin : « tu ne m'appartiens jamais / que dans l'absence » (*VU*, 56). Le véritable partage des moments et des

[289] Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 67.

expériences vécues n'est ainsi possible que dans le souvenir de la perte et dans sa résurgence grâce à la poésie.

Le long poème de huit pages ayant pour titre « Premier amour[290] », publié dans *Kaléidoscope*, est incontournable en ce qui a trait aux liens unissant le sentiment amoureux et le présage de sa disparition. Les dix parties du poème se divisent en deux groupes distincts. Six fragments sont intitulés et numérotés : « Premier amour 1 », « Premier amour 2 », et ainsi de suite. Quatre autres poèmes nommés « beau fixe », « à petit feu », « affleurement » et « déménagement » s'intercalent entre ceux-ci. Si les premiers rappellent la passion, les souvenirs vifs de beauté et de désir, les autres dépeignent le cours morne des jours, la solitude ainsi qu'une certaine désaffection du monde. À la vitesse et à l'intensité qu'il associe à l'urbanité, Beaulieu oppose sa lente mais implacable agonie : « la ville où tu meurs / à petit tout petit petit feu » (*KA*, 113). Le poète fait donc état d'un temps, d'une durée même de l'effacement. L'écriture se déploie en effet au rythme du « prodigieux battement / de la conscience », démontrant par le fait même que la perception beaulieusienne du monde n'est intelligible que par le truchement de l'émotion et de la palpitation du cœur. Il faut de surcroît noter que la numérotation des fragments instaure en elle-même une relation particulière à la temporalité. La succession de ces poèmes (« Premier amour 1 », « Premier amour 2 », etc.) donne l'impression d'une prolifération des affections, d'une scène primitive maintes fois rejouée, d'une inlassable palinodie amoureuse et invite

[290] Avec la permission des Éditions du Noroît, nous reproduisons entièrement ce poème en annexe 2.

néanmoins à penser la relation comme étant « chaque fois unique », pour reprendre une expression que Jacques Derrida utilisait pour parler de la disparition des amis.

Le sentiment amoureux apparaît — chez Miron notamment — comme un attachement dans lequel les singularités se subsument. Freud résumait ainsi cette conception syncrétique de l'amour où « la frontière entre moi et l'objet » s'efface : « à l'encontre de tous les témoignages des sens, l'amoureux soutiendra que Moi et Toi ne font qu'un[291]. » Bernard Stiegler, quant à lui, considère que le « désir de rejoindre un milieu fusionnel originel est *fondé* dans [un] narcissisme primordial, c'est-à-dire dans le *savoir intime* que je suis singulier, que *je ne suis pas* l'autre[292]. » Bien que ses recueils soient constellés d'anecdotes et qu'il « trouve sa veine caractéristique du côté de l'intimisme[293] », Beaulieu demeure obstinément discret, secret même au sens où les confidences et les épanchements émotifs sont constamment voilés, recouverts et dissimulés. L'amour ne prend forme que dans le portrait imprécis, les contours sans netteté du sfumato. Le contrat proposé est non exclusif, la relation étrangère à toute appropriation[294], chacun conservant

---

[291] Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, p. 7.

[292] Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, *op. cit.*, p. 58. Stiegler souligne.

[293] Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.,* p. 499.

[294] Clément Rosset retrace cette question de l'amour comme possession chez Descartes et chez Molière : « Un personnage de *L'Avare* de Molière remarque dans un passage de la pièce que son maître, Harpagon, parle de sa cassette comme s'il parlait d'une maîtresse ; tant il est vrai qu'Harpagon a fini par identifier complètement les idées de possession et d'amour. De plus, Harpagon, de manière significative et qui confirme le bien-fondé de la thèse générale soutenue ici, associe aussi cette notion d'amour/possession à celle d'identité personnelle, comme il le déclare formellement lui-même dans sa fameuse tirade qui fait suite à la découverte de la disparition de sa cassette : "Mon esprit est trouble, et j'ignore où je suis, *qui je suis*, et ce que je fais". » Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, *op. cit.*, p. 68-69.

farouchement son indépendance, ce qui va de pair avec la création de l'espace indistinct, présent dans toute l'œuvre de Beaulieu, où les différences entre le propre et le commun s'estompent. Le poète parvient à dégager l'amour d'un rapport qui s'établirait seulement entre deux personnes.

Dans son essai *La Communauté qui vient*, Giorgio Agamben écrit de l'amour qu'il « ne s'attache jamais à telle ou telle propriété de l'aimé (l'être blond, petit, tendre), mais n'en fait pas non plus abstraction au nom d'une fade généricité (l'amour universel) : il veut l'objet *avec tous ses prédicats,* son être tel qu'il est[295]. » L'« amour quelconque », dans l'écriture de Beaulieu, porte sur une individualité impersonnelle, faisant référence à des êtres en particulier mais sans les désigner explicitement pour autant. Plutôt que de chercher à symboliser le sentiment amoureux, le poète démontre que celui-ci est insaisissable, multiple et incommunicable sauf en lui rendant sa plus simple expression, sa « brutalité première[296] ».

Dans la tentative de remémoration de souvenirs engouffrés, dilapidés, s'installe une confusion non seulement autour du portrait de l'amoureuse, mais du sujet du poème lui-même. Revoir les traits de ce « Premier amour » nécessite de revivre « le scénario de cet amour mort / irrésolu de désir et de douleur » (*KA*, 112). Une forme de discordance, d'entre-deux, persiste. L'amour se manifeste dans la

---

[295] Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle, 1990, p. 11. Agamben souligne.
[296] Michel Beaulieu, « Une jeune femme, un jour… », *op. cit.*, p. 29.

présence de l'absence, puisque seules les marques de l'inaccessible et du passé se prolongent dans le présent tel qu'on le constate dans le cinquième fragment :

5. premier amour 3

l'incessant entretien
l'écho des autres états
que la mémoire trahit
quand tu la sollicites
de trop près la relation
morcelée les images
s'effilochent les traits
fuient tu n'aperçois
plus que sa jeunesse
une impression de bonheur
contre un décor vide
où t'attendait-elle
que ses parents t'ignorent
où alliez-vous soumis
à l'impératif de l'heure
danser lentement marcher
vous donner des étoiles
que dans votre éternité
vous regarderiez ensemble
en disant t'en souviens-tu (*KA*, 113)

L'examen de la mémoire provoque la plus grande confusion. D'une façon semblable au modèle du kaléidoscope, les « images / s'effilochent », les « traits / fuient » et tout souvenir n'est que l'« écho des autres états » n'offrant plus qu'une vague « impression de bonheur ». Beaulieu évoque la certitude naguère réciproque de chérir plus tard le souvenir des premiers ravissements du cœur : « vous regarderiez ensemble en disant t'en souviens-tu ». Le poète cherche à retrouver « l'émotion originelle » de ces moments partagés. Il y parviendra en les commentant sans les nommer clairement, en les décrivant par une foule de détails, de courts récits, de digressions souvent accessoires à l'argument du poème. Toutes

les expériences se dérobent à la procession temporelle et celles-ci n'apparaissent pas comme des empreintes du réel mais apportent, au contraire, les preuves de la disparition. Le poète est contraint d'offrir une représentation en creux de cet amour perdu, dont il trace les pourtours, et il gravite autour de lui comme l'indique le titre d'un de ses romans : *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* (1969).

L'amour chez Beaulieu est toujours singulier, celui d'un « tu » davantage que celui d'un « nous ». Si ses derniers recueils ne sont plus animés par les grands élans sentimentaux de la poésie du pays, son écriture demeure néanmoins lyrique. Ce caractère s'exprimera toutefois à voix basse, dans le chuchotement et à l'oreille de l'ami ou de l'amoureuse. Avec l'utilisation de la deuxième personne du singulier se déploie une conception du politique s'élaborant, pour le poète, entre deux personnes, dans l'intimité du tutoiement et non pas dans un grand ensemble comme le Peuple ou la Nation. Or, le « tu » dans son œuvre ne désigne pas uniquement un autre individu. Bien qu'il renvoie souvent à l'amoureuse, il qualifie aussi — dans une mise en scène étonnante que nous avons brièvement commentée —, le sujet du poème lui-même[297] ou encore — comme nous l'avons vu dans *Kaléidoscope* —, la ville visitée.

Muriel Combes écrit que « s'engager dans la constitution du collectif, c'est d'abord, pour un sujet, destituer la communauté […] : les identités, les fonctions, tout le réseau du "commerce" humain – dont la principale monnaie d'échange,

[297] Beaulieu fait aussi référence à cette mise à l'écart du moi par l'usage du « il » : « je reviens à moi si longuement délaissé / si souverainement gêné de le dire sans le celer / sous l'artifice de ce *il* qui ne trompe personne / que soi-même piégé parmi les rêves morcelés / attendant qu'un petit peu de soi reste en place / une parcelle de rien en équilibre instable » (*VA*, 35).

comme l'a bien montré Mallarmé, est le langage, les "mots de la tribu" dans leur usage quotidien – qui assigne à chacun sa place au sein de l'espace social[298]. » La « destitu[tion] [de] la communauté » chez Beaulieu provient en grande partie de son emploi ingénieux du pronom « tu ». La deuxième personne du singulier crée un climat de familiarité, de présence alors qu'il n'est partout question que d'absence, d'éloignement et de vide. Or, cette tension constitue une dominante chez Beaulieu. En effet, celui en qui on a reconnu un poète de l'intime, pour qui l'écriture colle au réel (notamment par la constante référence à la vie quotidienne), semble constamment détaché du monde et du soi :

attendre ici que tu passes
mille ans s'il le faut
dans ce champ

tu guettes du fond des neurones
le moment de ressurgir
toi qui n'as plus de visage
de nom qui te contienne
d'avenir

ce n'est pas toi que je cherche
toi j'entends qu'à l'improviste
tu sois là

que je ne connaîtrais pas (*VU*, 53)

Dans ce poème, la deuxième personne du singulier désigne à la fois la personne aimée et l'énonciateur. Beaulieu fait du « tu » le lieu du « quelconque » et du « détachement exemplaire ». Le temps est suspendu : c'est seulement dans l'attente, dans l'expectative et le désir que la passion s'attise. Dans la deuxième strophe, c'est le sujet lui-même qui est décrit avec neutralité. Sans « visage », privé

[298] *Ibid.*, p. 66-67.

de « nom qui [le] contienne » ou même « d'avenir », il apparaît comme une « instance transpersonnelle », que ce soit dans « le dépassement des limites de l'ego » ou dans « sa relation au langage, au monde et aux autres[299]. » On notera justement que, dans le dixième vers, Beaulieu remplace le verbe « attendre » — qui serait plus logique ou escompté — par « entendre ». Dans cette troisième strophe où le poète porte le trouble et l'indétermination à leur paroxysme (puisque l'objet de la recherche est aussi bien le soi, comme quête identitaire, que l'amoureuse), c'est une voix inconnue (« que je ne connaîtrais pas ») qui est espérée. Jean-Michel Maulpoix écrit dans le même sens que le sujet lyrique ne se reconnaît que dans son hétérogénéité, dans une hésitation constante, entre le « je » et le « tu » :

> De même que Narcisse est inséparable d'Écho, le sujet n'a pas d'existence lyrique hors de la multiplication des éclats de sa voix. Une autre, la poésie, parle à sa place, et de travers. Elle change le « je » en « tu » et dramatise sa présence. Elle l'enveloppe de rumeurs qui sont comme les morceaux de son intégrité perdue, les fragments d'une Parole impossible[300].

La deuxième personne du singulier laisse entendre cette subtile complication puisqu'elle fait référence à une personne en particulier sans pourtant la définir ou la nommer. Ce manque à soi, aux autres et au monde se trouve au cœur de l'intimité selon Beaulieu. Emmanuel Lévinas avançait en ce sens que le « tu » serait le « premier fait du Dire », l'assise même du langage puisqu'il établit le lien le plus concis, usité et familiarisé « de moi à toi ». Le tutoiement serait dès lors

---

[299] Michel Collot, « Se retrouver paysage », *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, *op. cit.*, p. 105.
[300] Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1989, p. 188.

cette « [d]roiture du face-à-face, un "entre-nous", déjà entre-tien, déjà dia-logue et ainsi *distance* et tout le contraire du contact où se produit la coïncidence et l'identification. Mais c'est précisément la distance de la proximité, merveille de la relation sociale[301]. » Dans l'œuvre de Beaulieu, comme on peut le lire dans le poème suivant, un regroupement se met effectivement en place dans l'éloignement (« je vais je m'en vais ») plutôt que la promiscuité :

[…]
chacun tire à la courte paille
qui de l'ennui qui de l'éclisse
nous engloutira
de ses pâles pitiés ses amertumes
les os broyés je me promène
avec cette légère claudication
de ceux qui errent fatigués
cette cadence feutrée
qui nous emporte un peu plus loin
chaque jour davantage
et davantage parmi les fractures
je vais je m'en vais
avec dans l'âme des cernes pelés
rameuter les ombres sombres
[…] (*OO*, « Promenade »)

Dans ce poème, Beaulieu effectue un parallèle entre les qualificatifs du groupe (« nous », « de ceux », « ombres sombres ») et ceux de ses éléments (« je », « chacun », « chaque »). Les membres de la communauté ici créée redoutent tous d'être submergés (« nous engloutira »), asphyxiés sous le flot des « pâles pitiés » et « [d]es amertumes ». C'est par l'anéantissement (« os broyés ») et la « cadence feutrée » des mots « qui nous emporte[nt] un peu plus loin » que le « je » pourra s'affirmer et qu'un « nous » s'organise (« les ombres sombres »). Le « corps en

[301] Emmanuel Lévinas, « Le mot je, le mot tu, le mot Dieu », *Altérité et transcendance*, *op. cit.*, p. 105. Lévinas souligne.

attente d'un corps fraternel » (*OO*, « Promenade ») n'est ainsi possible que dans l'expérience de l'évanouissement et de l'imprécision des « profils […] flous » (*OO*, « Promenade »). Dans *Communitas*, Roberto Esposito nous invite à penser une telle forme d'affinité. Pour lui, la liaison « n'a lieu qu'entre deux êtres mis en jeu — déchirés, suspendus, l'un et l'autre penchés au-dessus de leur néant[302] ». Cette « fraternité de la douleur » trouve refuge dans l'espace même du poème. La seule projection possible dans le futur se fera par l'intermédiaire du verbe et dans les interstices de la parole :

[…]
les poings battent le rappel
sur les tambours de la peau
tu tricotes les mailles du devenir
signature anonyme des téléscripteurs
et le devenir se fractionne
multiple et dérisoire
dans la fraternité de la douleur
où l'instant s'amenuise
au plaisir absolu d'être ici
dans ce lieu même où les voix pillent
le moindre mouvement (*OO*, « Vous en êtes là »)

À la fin de sa vie, le vers était devenu l'ultime lieu de l'expérience pour Michel Beaulieu. Or, ce processus de rétrécissement, de réduction de l'univers autour de l'écriture était survenu plus tôt dans son œuvre. La référence à l'artisanat (« tu tricotes les mailles du devenir ») fait de cette activité un travail profondément humain, modeste, précaire se distinguant de tous ces mots soufflés par les « téléscripteurs » et rédigés par une personne dont on ne peut déterminer l'identité, à la « signature anonyme ». Contrairement à la normalisation, à

[302] Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, *op. cit.*, p. 152.

l'uniformisation des discours et à la désindividuation ambiante, « le devenir se fractionne / multiple et dérisoire ». Nulle unité, nulle parenté ne s'en dégage, mais cette communauté ressent tout de même une « fraternité de la douleur ». Les vers suivants confirment que, pour Beaulieu, la seule véritable pérennité est celle du poème. Afin de pallier la fragmentation et l'éparpillement, le sujet se rassemble ou se fortifie dans la temporalité créée par le poème (« où l'instant s'amenuise ») et dans son espace (« au plaisir absolu d'être ici / dans ce lieu »).

Dans *Vu* et *Trivialités*, parus tous deux de manière posthume, le sujet du poème se détourne entièrement du monde pour se recentrer sur l'écriture du poème lui-même :

[…]
et tu n'auras d'existence
qu'ici
dans les mots où tu t'effaces
[…] (*VU*, 85)

La seule destinée possible s'accomplira dans le poème malgré l'oblitération (« tu t'effaces ») du sujet lui-même. Dans ces derniers recueils, alors que tout s'évanouit et s'estompe, le sentiment amoureux prévaut plus que jamais. Dans *L'Amour en Occident*, Denis de Rougemont écrivait : « Passion et expression ne sont guère séparables. La passion prend sa source dans cet élan de l'esprit qui par ailleurs fait naître le langage[303]. » C'est ce qui appert de façon évidente chez Beaulieu où l'amour émane de l'écriture elle-même : « je ne penserais peut-être pas / à toi ce

[303] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 191.

soir si je n'écrivais pas / en ce moment ce court poème » (*VU*, 104) et que seule la poésie peut rendre compte de l'expérience amoureuse.

j'ai tant rêvé de toi ces derniers temps
me suis senti si souvent vulnérable
en te sollicitant d'un mot bientôt
raturé tandis que m'abandonnant
repu les oripeaux tu te dérobes
que je m'enfonce dans l'isolement
intérieur malgré ces chassés-croisés
ces rencontres fortuites ces appels
tout juste bon à jeter dans un coin
comme un torchon qui nous gâte un instant
l'existence et qu'on arrache sa vue
jusqu'au mouvement qui nous y ramène (*TR*, 2)

Dans *Trivialités*, recueil du dépouillement et de l'échec, les vers — à la frontière du poème décasyllabique et de la prose — s'articulent en allant d'un fait divers à l'autre, entraînant le lecteur dans un processus de remémoration qui n'est pas de l'ordre de la recollection de moments vécus, mais d'une disparition et d'un abandon de soi. L'écriture, qui parvenait autrefois à rappeler l'amour perdu, échoue dorénavant à la tâche puisque le « mot » adressé à l'amoureuse sera vraisemblablement « raturé » (« en te sollicitant d'un mot bientôt / raturé »). Rien ou presque ne subsiste et le poème échoue lui aussi à garder intacts les souvenirs. L'exploration mémorielle dans *Trivialités* ne permet plus d'échapper à « l'isolement / intérieur ». Si les rencontres, les expériences, le contact humain ont perdu de leur valeur, il s'avère néanmoins impossible de s'en couper entièrement. La vie hors du poème constitue une ancre dont l'écriture veut se détacher et que le poète tente vigoureusement de lever sans y parvenir. Dans cet univers clos, le sentiment amoureux persiste, mais se rattache de moins en moins au souvenir de l'amante

disparue. L'exaltation et l'enthousiasme qui n'étaient auparavant possibles que dans la distance d'un amour passé sont maintenant vécus au temps présent. Soulignons par ailleurs que la deuxième personne du singulier ne désigne plus l'amoureuse ou l'ami dans *Trivialités* mais le poème lui-même, comme si Beaulieu s'adressait à lui personnellement :

depuis deux ans que je coupe les ponts
quand on ne m'offre rien d'autre qu'un corps
disponible un soir ou deux par quinzaine
et je préfère aller à ta rencontre
poème qui distilles tes surprises
[…] (*TR*, 33)

À l'exaspération, au découragement et à l'insuffisance « d'un corps disponible / un soir ou deux par quinzaine » vient donc remédier le poème qui « distille [s]es surprises ». Le « corps » a perdu tout son attrait et l'écriture devient alors le véritable objet du désir, une heureuse alternative aux tribulations du quotidien.

Dans son *Journal*, Marie Uguay — qui est en bonne partie héritière de la poétique beaulieusienne — écrit : « Le désir amoureux m'a toujours servi et sert encore à incarner ce désir plus vaste qui porte l'œuvre. Désir indéfinissable, source de l'œuvre et que l'œuvre ne réalise jamais, mais par lequel elle s'accomplit[304]. » L'expression « l'amour poème », que l'on retrouve à deux reprises dans *Trivialités*, métonymise l'alliance si capitale entre la poésie de Michel Beaulieu et ce « désir plus vaste qui porte l'œuvre ». Nous avons bien vu dans les dernières pages combien la poétique beaulieusienne proposait, selon l'expression de Gilbert

[304] Marie Uguay, *Journal*, *op. cit.*, p. 154.

Langevin, une « poévie », c'est-à-dire une existence entièrement dévouée à la poésie. Dans le poème suivant, par exemple, le rituel de l'écriture et de l'amour est scandé par les nouvelles télévisées et les résultats sportifs (dont les références n'ont jamais été aussi nombreuses que dans ce recueil) :

imagine savoir un douze octobre
un vendredi devant les viandes froides
et le morceau de fromage chambré
que tu manges seul encore une fois
malgré de loin en loin les coups de sonde
si bien intentionnés de tes compagnes
à qui tu n'offres pas un soir par mois
tant tu te sens la plupart du temps mort
à ce que l'on appelle l'amour poème
et que du simple fait de le savoir
tu perdes tout désir de te transcrire
sur cette page exsangue où je t'attends (*TR*, 1)

Ce qui est fondamental dans l'expression « amour poème » est surtout le caractère indissociable des deux termes, leur rapport d'égalité, d'équivalence, de concordance faisant en sorte que « ce n'est pas l'amour qui fait le poème, mais l'invention du poème par l'amour, et de l'amour par le poème, comme une grammaire nouvelle qu'on invente à la vie[305] ». Cette « grammaire » et cette configuration du monde par la langue respectent une règle générale de son œuvre en se conformant à l'idée qu'aucune présence au monde n'est réellement possible si elle n'est pas accompagnée d'images de ce qui n'est plus ou de ce qui ne sera plus et qui permettent à chacun de se reconnaître. Dans le poème précédent, ouvrant le recueil, l'univers du poète semble totalement bouché, distant (« de loin en loin »), interrompu (« temps mort ») et apathique (« tu perd[s] tout désir »).

[305] Henri Meschonnic, « L'épopée de l'amour », *op. cit.*, p. 102.

Nous avons pu remarquer dans ce chapitre que la poésie de Beaulieu oriente la quête de connaissance de soi vers ce qui force le sujet à sortir du soi, à s'absenter de lui-même. C'est par là que le poème se conclut sur une forme d'espérance imprécise, sur une attente infiniment répétable (« je t'attends »). Dans ces vers, l'expectative fébrile est aussi bien celle d'une éventuelle révélation du soi, du retour de l'amoureuse que du poème à venir. L'œuvre de Beaulieu est le plus souvent commentée sous l'angle du morcellement et du fractionnement du réel. Les anecdotes et les « trivialités » sont en fait des objets inertes, contribuant à mettre en évidence le caractère insaisissable des émotions, du rapport à l'autre, du désir et de la création que la poétique beaulieusienne s'efforce constamment d'exprimer. En fait, c'est moins par ce qui le fonde que par ce qui le transforme que le monde se révèle. C'est ainsi que l'attente, le manque, l'absence — trois trames si fondamentales de la poésie de Beaulieu —, ne font pas seulement état d'une douleur de vivre et d'un malaise existentiel, ils constituent aussi des espaces de virtualités pour le poète, ouverts à de « nouveaux modes de présence[306] ». La poésie, ce « prodigieux battement / de la conscience » (*VU*, 28), se tourne ainsi vers le futur et exauce un « vaste désir ».

[306] Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *op. cit.*, p. 17.

GILBERT LANGEVIN, LE PIEDESTAL ECLATE DE NOS REVES

A) Naître à La Doré

Surgie de la mêlée
regardez-la foncer
ma pierre de naissance
frondeuse vers l'obscur (*PL*, 13)

Les retours aux origines sont presque toujours des révoltes : rénovations, renaissances[307].

Octavio Paz

Gilbert Langevin a composé une œuvre poétique d'une rare constance à travers les trente-cinq livres qu'il a publiés. Il a approfondi sa poétique — creusé et avancé en elle « comme un cheval de trait[308] » selon l'expression de Gaston Miron. C'est ce qui permet notamment à Pierre Popovic d'écrire que « Langevin fait partie de la galaxie rare des écrivains que l'on reconnaît, non à leurs déclarations sur la place publique, à leurs habits ou à leur charisme groupusculaire, mais simplement à leur écriture[309]. » On discerne aisément la « radicale singularité de [son] écriture[310] » à ses thèmes les plus chers qui reviennent sous d'infinies variations (injustice, disparition, exil, espoir), à ce ton dénonciateur présent dans chacun des recueils, mais surtout par ce style, si caractéristique, composé de courts vers cinglants offrant quelques images fortes surgissant d'oppositions.

---

[307] Octavio Paz, *L'Autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1992, p. 157.
[308] Gaston Miron, « Paris », *L'Homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 128.
[309] Pierre Popovic, « *Comme un Lexique des abîmes* de Gilbert Langevin », *Spirale magazine*, nº 63, juin 1986, p. 8.
[310] *Ibid*.

Ce combat livré et repris inlassablement dans chaque poème se distingue de la poésie engagée proprement dite. La parole de Langevin s'inscrit en effet rarement dans la contingence bien qu'elle fasse parfois référence à l'actualité (« ce vingt mai brûle encore / de toutes ses blessures » (*I*, 59)) ou à des acteurs politiques (« alerte aux trois colombes » (*FEU*, 111))[311]. Ces marques du quotidien n'agissent toutefois jamais en tant qu'« événement ». Chez Langevin, le poème relève d'un temps qui excède l'histoire nationale. S'il fait référence à l'actualité, c'est pour l'inscrire dans une durée plus longue et un espace plus étendu que le Québec. Le poème est enclin à faire état d'une forme d'universalisme : une « condition » qui relie les individus entre eux en dépit de tout ce qui les divise. Pierre Nepveu, en 1973, relevait déjà cette « valeur communautaire » de la poésie de Langevin :

> Ce type de poésie transcende le sujet vers une morale qui, elle, appartient à tous et est l'expression de tous. Finis les épanchements. Langevin correspond fort bien à cette définition d'une poésie d'où le sujet n'est pas absent, bien au contraire, mais en relation dialectique avec le « tous », avec l'impersonnel. La lisibilité de Langevin a une valeur communautaire en quelque sorte[312].

Il est incontestable que sa poésie tend vers une parole « impersonnelle ». Non pas que le sujet en soit absent — nous verrons dans les prochaines pages combien la place du biographique est déterminante —, mais son écriture vise plutôt à exprimer une « morale » générale, un récit des tensions et des forces qui déchirent l'homme. Sa poétique s'apparente souvent à l'épopée dans la mesure où elle évoque un combat plus grand que nature : celui d'un homme seul affrontant une

---

311 Michel Biron relève ces deux exemples dans : « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 460-461.
312 Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 321.

puissance institutionnelle. Cette dernière, lorsqu'il n'est pas question du clergé dans ses premiers recueils, réside dans les grandes structures de l'État moderne (administration, lois). Langevin porte bien haut le flambeau d'un sentiment collectif d'aliénation face à ces pouvoirs aveugles. Il multiplie les attaques, « ouvre le feu dans tous les sens » (*FEU*, 28) contre ce monstre avec l'héroïsme de celui qui est d'emblée condamné à l'échec. Si l'on parle de poésie épique, c'est toutefois celle d'un anti-héros, d'une victime éprouvant une déconvenue malgré l'espoir « que la lumière succède au message des abîmes » (*MA*, 35). S'il se destine à une lutte « surhumaine », c'est que la naissance du sujet poétique est, elle aussi, extraordinaire. L'enfance, telle que décrite par Langevin, est un temps mythique, l'âge originel de la fureur, du deuil, mais aussi de l'optimisme et de la fête. Nous verrons plus loin que le trouble, l'agitation, la révolte décrits dans sa poésie se trouvent déjà dans ce « Saguenay fougueux de notre enfance flambante » (*OM*, 19). C'est toutefois à son arrivée à Montréal, en 1958, que se déchaîne la colère et que s'engage le combat. Beaulieu a bien remarqué à quel point la tension entre le Saguenay et Montréal était fondamentale dans l'œuvre de Langevin :

> [C]'est l'amitié qui me pousse à écrire ces lignes, l'amitié lointaine maintenant que nous nous rencontrons si rarement, l'amitié et l'admiration que j'éprouve toujours pour ce formidable animateur qu'il fut dans le début des années soixante, pour ce perfectionniste buté, pour cet homme capable de tous les excès, vivant d'un pied dans le lac Saint-Jean d'où il est originaire et de l'autre dans cette ville de Montréal où il est prisonnier de ses fascinations et de ses fantasmes, de ses fantômes et de sa mémoire[313].

[313] Michel Beaulieu, « Faisceaux de la poésie québécoise », *op. cit.*, p. 23.

Langevin n'a pas échappé aux souffrances de l'exil. Toutes les références à l'urbanité que l'on retrouve dans ses textes et qui ont fait de lui un de ces « poètes de la ville » ont exacerbé le sentiment d'éloignement face au paysage de sa jeunesse. C'est ainsi que la thématique de la métropole est indissociable de l'âge adulte. Le « stress », le doute et cette « angoisse-reine / au concile des nerfs » (*N*, 48) sont les conséquences néfastes d'une réalité urbaine qui fait écran à la vraie nature de l'homme alors que « la ville marche dans tes artères » (*OM*, 16) et semble avoir pris le dessus sur chacun. À l'ombre des gratte-ciels où « vivotent les pleutres » (*G*, 43), le souvenir de la nature demeure. Lieu idéalisé, la forêt de son enfance constitue le seul espace dans l'œuvre de Langevin — avec le sentiment amoureux — où subsistent une certaine pureté et un espoir :

Flâne encore un chevreuil
dans la forêt de mon enfance
il vient boire dans la baie

un oiseau sur le dos
il avance d'un pas léger
en évitant d'écraser
les petites fleurs des bois (*CO*, 77)

Le caractère exceptionnel de ces vers, au regard de cette œuvre, mérite d'être souligné. Cette légèreté est très étonnante chez Langevin dont la plupart des écrits portent des coups et lancent des assauts. Publié en 1993 dans son dernier recueil intitulé *Le Cercle ouvert*, ce poème offre une image tout à fait idyllique. Les fantômes de Langevin (mentionnés par Beaulieu dans l'extrait cité plus haut) ne sont pas tous effrayants et ressemblent aussi à ce « chevreuil », symbole de la douceur des premières années, se promenant du côté de la mémoire.

Nous avons vu dans le chapitre précédent à quel point la poésie de Beaulieu visait à capter des traces de vie, cherchait à saisir le réel par la multiplication de détails et d'anecdotes. Langevin procède d'une façon complètement différente puisque c'est par la parabole ou l'allégorie que sa parole parvient à percer « l'obscurité désespérante » (*SH*, 43) qui l'entoure. Le petit tableau exécuté dans ce poème n'a évidemment rien de réaliste. Représentation idéalisée d'une scène de nature, ce portrait paradisiaque d'un animal sylvestre qui « flâne » « dans la forêt de [s]on enfance » n'est nul autre que la réminiscence d'un temps primordial. Il semble opportun d'ajouter qu'on retrouve partout chez lui ces signes de survivance d'un passé intact, épargné par l'usure. Le chevreuil est « encore » là, il persiste dans le temps grâce à la poésie et apporte par conséquent une « lamelle de lumière sur l'espérance estropiée » (*OM*, 27). Malgré la « souffrance des éclopés » (*DE*, 48) et le « golfe de gouffres avaleur » (*DE*, 49), le sujet poétique chez Langevin demeure « désespérément espérant[314] » pour reprendre l'expression de Gaston Miron.

Lorsque Gilbert Langevin dit en entrevue que, pour lui, « la poésie doit témoigner profondément de ce qui nous arrive au jour le jour ou la nuit la nuit[315] », il ne s'agit pas de décrire la vie dans ses détails les plus anodins, mais plutôt de « suivre la courbe de l'existence[316] ». C'est-à-dire, non pas de s'arrêter à des bagatelles,

---

[314] Gaston Miron, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965)*, Montréal, Leméac, 1989, p. 26.

[315] Gilbert Langevin, entretien réalisé par Jean Royer, *Horizons* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 10 février 1982, 1637373, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [9 novembre 2009].

[316] Gilbert Langevin, entretien réalisé par Jacques Godbout et Réginald Martel, *Book-club* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 24 avril 1972, 601842, consulté au Centre

mais de dévoiler les épisodes vécus ayant une valeur d'exemplarité. Une lecture rapide de l'œuvre de Langevin et de Beaulieu peut laisser croire que ce dernier divulgue davantage d'informations biographiques. Nous avons mis en évidence qu'en fait, pour l'auteur de *Kaléidoscope*, les signes de l'intime et les marques du moi ne décrivent pas véritablement le sujet poétique, mais tendent au contraire à révéler une forme d'*émotion pure* qui émanerait de l'expérience individuelle. Nous avons ainsi pu démontrer que la banalité des anecdotes dans ses poèmes ne renvoie pas à une singularité, à un moment exceptionnel, mais à ce qui appartient au plus commun. Chez Langevin, si la poésie correspond à un témoignage, c'est précisément parce que l'expérience se voit accorder une valeur considérable. Pour peu que l'on connaisse certains événements de la vie de l'auteur, on sait repérer des éléments de sa biographie disséminés partout dans ses poèmes et dans les quatre volumes de la série des écrits de Zéro Legel. Dans le poème suivant, la mention de la mère « chanta[nt] au clavier » perpétue un souvenir personnel, puisque Langevin raconte, dans un texte où il se remémore sa jeunesse[317], les longs moments passés à l'écouter jouer.

Mère des années lointaines
j'ai ta présence encore
au fin fond de mes veines

mère à l'imaginaire
cousu d'excentricité
jamais je ne pourrai
oublier les soirs d'été
où tu chantais au clavier

---

d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [9 novembre 2009].

[317] Gilbert Langevin, texte lu par Jean Doyon, *Un écrivain et son pays* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 3 mars 1975, 620496, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [9 novembre 2009].

je me rappelle aussi
quelques crises de mère
indescriptiblement tiennes (*CO*, 83)

Les trois premiers vers font référence à la « Mère » comme à une présence abstraite de l'origine. La « Mère des années lointaines » renvoie, certes, à celle de Langevin, mais aussi à un temps immémorial. D'une façon semblable à ce que nous avons pu constater dans le premier poème cité (« Flâne encore un chevreuil »), le mot « encore » atteste d'une présence persistante alors que tout est disparu, que tout s'effondre. Ce souvenir tangible et concret est ancré au plus profond de soi, « au fin fond [des] veines ». Alors que le lien de parenté est ressenti physiquement dans la première strophe, c'est aussi de manière spirituelle par le souvenir et « l'imaginaire » que se construit une ascendance dans ce poème. Le vers « cousu d'excentricité » sert ainsi à établir la filiation maternelle puisque ce caractère, l'originalité, s'applique tout à la fois à la mère et au fils. Il importe de signaler que le lexique du tissage revient souvent chez Langevin (« des mailles de ciel rejoignent le tricot de la rue » (*OM*, 9)). Une conscience prégnante de son œuvre repose précisément sur le sentiment d'avoir perdu le fil reliant chacun à soi-même et aux autres. Décousu, désassemblé, le sujet poétique cherche à se repriser, à se rapiécer. Transmise par sa mère, recueillie par le poète en succession, cette « excentricité », ce sentiment d'être à l'écart du monde, constituera un riche mais lourd héritage qui se déploiera tout au long de son œuvre.

C'est toutefois l'impression de mystère qui est la plus prégnante lorsqu'il est question de l'enfance. Dans un poème publié en 1971, ce n'est pas tant une

mélancolie de cet âge que l'on retrouve, mais plutôt le sentiment qu'une part de soi est disparue avec la fin de cette période et que seule la poésie peut encore explorer le continent intérieur des années englouties :

Non loin de roberval
rayonne la dorée

noir naud les os
désormais sous terre

le manège enfance
me ramène au prisme
de l'amour fondamental
soleil méconnaissance (*FEU*, 50)

Les deux premiers vers font référence à un espace géographique localisé, celui de la jeunesse précisément, puisque Langevin est effectivement né dans ce village « [n]on loin de roberval ». La Doré demeure cependant le lieu emblématique de ce passé perdu. Langevin joue, bien entendu, avec le nom de son village qui évoque la couleur de l'astre solaire mais aussi l'amoureuse (l'adorée). Signalons en outre que la trame du jeu traverse entièrement le poème, que ce soit par la référence au « manège », par exemple, ou à la musique qui est aussi importante. Langevin, au cours d'un entretien, mentionne expressément que le nom de son village contient une suite de trois notes : « La », « Do, « Ré[318] ». Cette musicalité est à l'œuvre dans le troisième vers où il est question du deuil de cette enfance lumineuse par l'emploi de deux mots (« noir » et « os ») appartenant au vocabulaire mortuaire. Par sa rythmique répétitive, par la récurrence des deux

[318] Gilbert Langevin, animée par Janine Paquet, *Leur Violon d'Ingres* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 11 mars 1973, 613596, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [9 novembre 2009].

sonorités (< n > et < o >) semblable à une comptine, ce vers — « noir naud les os » — rappelle le temps de la jeunesse. Langevin invente même un mot (« naud[319] ») — conjonction de « Noir » et « os » et contraction de « noiraud » — afin de produire la sonorité recherchée. Bien qu'il précise plus loin que cette mélodie se retrouve « Désormais sous terre » — « naud » suggère aussi la négation « no » en langue anglaise et par conséquent la fin de cette période —, la lecture du poème « ramène » néanmoins un bref morceau de l'enfance. D'une façon similaire à l'usage observé plus tôt de l'adverbe « encore », Langevin exploite la musicalité du vers comme rappel de l'origine de cette vie passée à « La Doré ». Celle-ci « rayonne » toujours en lui grâce à la poésie et à cet « amour fondamental ». Le poème se clôt toutefois abruptement, refusant toute autre forme de réappropriation de l'enfance. Car chez Langevin comme chez Beaulieu, la nostalgie est vite interrompue. Alors que les souvenirs se distillent et que la mémoire s'efface, l'espoir de reconquérir cette enfance égarée se referme complètement puisque le poète accole le mot « Soleil » à « méconnaissance ». Nous replongeons ici, une fois de plus, dans le matérialisme et la finitude mortelle qui domine son œuvre.

Langevin dédie la première partie du recueil *Issue de secours*, intitulée « Entre deuil et fête », à son père et à ses frères. C'est d'ailleurs ce tiraillement entre deux pôles (le malheur et la joie) qui illustre le mieux le rapport à la famille dans son œuvre. Rappelons que, dans le poème cité antérieurement, au souvenir enchanteur des

[319] Le personnage de Noir naud revient dans un texte en prose que nous étudierons plus loin. Il s'agit d'une figure de l'enfance du poète.

« soirs d'été / où tu chantais au clavier » s'opposaient ces « quelques crises de mère / indescriptiblement tiennes ». Comme nous le verrons dans les prochaines pages, l'origine est le plus souvent trouble chez Langevin. La rage présente dans tous les recueils ne se développe pas seulement en réaction à l'expérience de l'urbanité mais découle souvent d'une conscience ancestrale. Celle-ci correspond à ce « sentiment de contemporanéité » identifié en introduction et ayant pour caractéristique une « *relation au temps* […] *par le déphasage et l'anachronisme*[320] » au sens d'un voisinage, d'une cohabitation de temporalités distinctes dans le poème. De même que sa poésie se forge en affrontant son contraire, en choisissant des termes aux antipodes, la naissance et la fin du monde sont indissociables dans cette œuvre. Dans les vers suivants, nous pouvons remarquer une distinction fondamentale entre une temporalité mythique et le temps des hommes :

Janvier claquait
de tous ses clous
le feu se débattait
contre le vent qui entre
entre les planches
ce minuit ressemblait
à quelque fin du monde
avec tant de torpeur
et tant d'anxiété
mais soudain le futur
s'évada de notre côté (*CO*, 22)

L'origine, pour Langevin, procède d'un temps cyclique — comparable à ce que l'on observe dans les sociétés archaïques — où la création du monde est inséparable de la destruction de celui-ci. Les sept premiers vers du poème proposent l'équivalent d'un récit mythique. Cette maison de bois, que l'on

[320] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 11. Agamben souligne.

imagine au cœur de la forêt, est secouée par une violente tempête. Le froid de janvier fait « claqu[er] […] [l]es clous ». La flamme, cherchant à le contrer, menace de s'éteindre sous l'effet du « vent qui entre / entre les planches ». Portrait catastrophique où le commencement (« Janvier ») est inséparable de la fin (« minuit », « fin du monde »), où la matière se ramène à la théorie des quatre « Éléments fondamentaux ». En effet, qu'il s'agisse du « feu », de l'air (« le vent »), de l'eau (la neige de « [j]anvier ») ou encore de la terre (les « planches » font référence au sol), le poème de Langevin renvoie à une description de la « nature élémentaire ». À une temporalité cyclique s'oppose toutefois l'Événement signalé par le vers : « mais soudain le futur ». Ce « futur », qui « s'évad[e] de notre côté », suggère que l'histoire *appartient* désormais aux hommes et que cette naissance découle d'une scène de « torpeur » et d'anxiété » qui ne quittera plus leur mémoire. La poésie de Langevin est totalement dénuée d'absolu. Toutes les légendes, les religions, les croyances appartiennent à un temps révolu, mais persistent néanmoins chez l'homme comme une source d'aliénation. Pierre Nepveu écrit avec justesse qu'il « y a chez Langevin un matérialisme qui met en échec toute abstraction, tout psychologisme[321]. » Avec ses défauts et ses possibilités, malgré sa naissance marquée par le tragique et la violence, l'homme ne peut trouver le salut qu'en lui-même. La question de la solidarité apparaît ainsi fondamentale. Si le sujet poétique cherche constamment à se rallier aux autres avec qui mener un combat, la constitution de sa communauté s'avère toujours hasardeuse et tend inexorablement vers l'échec. Nous pouvons prendre pour exemple le portrait de famille que Langevin esquisse dans certains textes. L'extrait

[321] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 323.

suivant, publié en tant qu'inédit dans le numéro de *Voix et Images* consacré au poète en 1997, se situe dans la lignée des *Écrits de Zéro Legel*. Nous y retrouvons les marques de ce style si spécifique empruntant à la fois à la parabole, à l'aphorisme et au journal intime. Dans cette prose décousue et anarchique — qui s'offre comme un débordement de la pensée et de la conscience —, dans laquelle ne semble plus subsister aucune règle, Langevin demeure néanmoins fidèle à deux leitmotive de son œuvre, soit la communion et la révolte :

> En mauvaise compagnie comme en famille unie par des choses qu'on ne dit et tout ce louche se généralise y a pas de quoi en faire un plan ça tourne rond tu trouves perdant perdu on attend plus on écroule en un scandale […]. C'est en allant trop loin qu'on découvre Oméga. Heureux cas. Quand est-ce que la conscience va se retrousser les manches et brasser la planète dans le bon sens[322] ?

La famille, telle que décrite dans cet extrait, est liée par un même secret, une même dissimulation. Il n'est pas inutile de revenir ici à la définition de la *communitas* de Roberto Esposito. Pour le philosophe, le rapport authentique aux autres est déterminé par ce qui les divise, par le « manque » qu'ils partagent plutôt que par ce qu'ils ont en commun. Selon Esposito, la communauté est essentiellement un désir, un mouvement vers autrui et non pas un état présent : « [l]a communauté ne peut se définir que sur la base d'un manque dont elle résulte et qui la connote inévitablement comme absence, défaut de communauté[323]. » Nous pouvons observer une telle configuration dans l'extrait précédent, alors que la famille se rassemble autour de la peur, du mensonge et du

---

[322] Gilbert Langevin, « Inédits : l'étranglé et autres fragments », *Voix et images*, nº 66, printemps 1997, p. 440.
[323] Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, *op. cit.*, p. 60.

« louche ». Pour échapper à l'emprise de « [c]haque serre de misère » (*FOU*, 21), il faut se repousser à distance de soi (« C'est en allant trop loin qu'on découvre Oméga »). Cette fuite est déterminante dans sa poésie. Teilhard de Chardin employait ce symbole « Oméga » (ultime lettre de l'alphabet grec) pour parler d'une convergence naturelle de l'humanité[324]. Chez Langevin, c'est plutôt l'excès, la course vers l'avant, qui permet de transformer le regard (« dans le plus perdu / réside une autre vue » (*CO*, 14)). Nous pouvons ainsi noter, dans le poème suivant, que l'introspection, la plongée en soi, ne mène pas à la connaissance personnelle, mais à un territoire inconnu dans lequel même le sujet est absent.

Fuite au creux de soi
la grâce en filigrane

mais là n'est pas le cas
tout tombe en bas de l'attente
tout fait de fous remous
sous le solage des rêves

éternité qui plonge
dans un ailleurs sans je (*UL* , 49)

La fuite en soi et l'exil loin des siens sont des composantes essentielles de la poésie de Gilbert Langevin. En ce sens, nous verrons dans la suite de cette partie à quel point le voyage est associé à un geste de résistance et de naissance à lui-même. Si la « grâce » semble à priori accompagner le pèlerinage, la deuxième strophe dissipe toute illusion, alors que la déception regagne sa place si prédominante dans l'œuvre. Dans cette « [f]uite au creux de soi », nul, en fait, n'accède à la grâce. Ce qui apparaît comme une exploration du vide (« creux ») en soi est en fait une folle

[324] Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain, Œuvres*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1955, 340 p.

immersion dans un abîme. Qu'il « tombe en bas », qu'il se retrouve « sous le solage » où qu'il « plonge », le sujet du poème se trouve dans un espace où se dissout le moi (« dans un ailleurs sans je »), un espace conjoignant identité et altérité, où la subjectivité est complètement hantée par la présence des autres (souvenirs, enseignements, héritages, filiations). Conformément à l'hypothèse centrale de notre travail, nous suggérons d'envisager cet « ailleurs sans je » comme le lieu même de la communauté chez les poètes à l'étude, comme si une filiation se construisait précisément dans le sentiment de dépossession ressenti par chacun. Si la présence de l'individualité prend forme sous des traces ambiguës du soi, nous pouvons postuler que le rapport au commun s'articule autour de « l'impersonnel » ou encore de la « non-personne » chez Langevin.

Cette phrase tirée des Écrits de Zéro Legel : « Réduire le plus possible / le décalage entre vivre et le livre / transcrire outre les phrases du délire / les anomalies de la tête entière » (*EZL*, 66), démontre l'importance pour le poète d'abolir la frontière entre le biographique et le littéraire. Traiter de ses souvenirs par la littérature, c'est d'abord leur insuffler une dose d'imaginaire, quasi mythologique comme nous l'avons vu dans les poèmes précédents, mais c'est aussi un moyen de les éloigner de soi, de se les désapproprier. En ce sens, dans la poésie de Langevin, la « [f]uite au creux de soi », plutôt que de mener à la connaissance individuelle, conduit à la folie (« fous remous ») et au cauchemar (« sous le solage des rêves »). Il s'agit donc d'aller en deçà du personnel, du côté des rêves, mais ceux-ci n'ont plus rien de surréaliste — comme chez Gauvreau ou dans *Le Vierge*

incendié[325] de Paul-Marie Lapointe —, mais permettent plutôt d'atteindre un « degré zéro » de l'être ouvrant sur une fraternité qui ne serait plus familiale ou nationale, mais profondément humaine. De manière analogue, Georges Bataille écrivait : « Je ne communique qu'en dehors de moi, qu'en me lâchant ou me jetant dehors[326]. » Pour Langevin, c'est par cette faille en chacun de nous que se dévoile le commun.

Si le souvenir de l'enfance n'engendre pas de mélancolie chez Gilbert Langevin, son œuvre exprime néanmoins une sorte de regret face à l'abolition d'un temps primordial auquel s'oppose le temps de l'homme. Ce dernier est fractionné, fracturé ; « ailleurs sans je », il est traversé de « l'angoisse », de la « torpeur » de l'existence ordinaire et routinière de cette « journée maudite colporteuse de vide » (*OM*, 13). Le poète nous fait part de sa *naissance* au « temps de l'homme » dans le poème suivant :

Je suis un produit de votre fiasco
une page brûlée de notre intimité

j'ai du néant dans le sang
et le futur noyé au préalable

je me fais crieur assez souvent
pour une clef qui brille
mais ne peux oublier que je représente
l'écho d'un rendez-vous qui tourna mal (*ST*, 14)

[325] Paul-Marie Lapointe, *Le Vierge incendié*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe éditeur, 1948, 106 f.
[326] Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, cité dans Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, *op. cit.*, p. 151.

La communauté dans ce poème témoigne d'une forme d'appartenance dans la distance. Le « je » se trouvant à la fois à l'écart (« votre ») et intégré à cette dernière (« notre »). Cette posture n'est pas sans rappeler celle de l'excentrique — héritage maternel selon l'un des poèmes cités précédemment — ou du réfractaire qu'il cultiva toute sa vie. Non seulement, dans les deux premiers vers, le sujet du poème est-il le « produit » d'un échec, mais il apparaît aussi comme un extrait censuré, une « page brûlée » du récit et de l'histoire de la communauté. La deuxième strophe offre un portrait semblable puisque la référence au « sang » — et donc à la généalogie — renvoie au « néant ». Sans autre filiation que celle du manque, sans autre avenir que la mort (« et le futur noyé au préalable »), le « je » semble complètement privé de lui-même. Cette inadéquation à soi se constate dans le corps du poète dont on ne retrouve aucune empreinte dans le poème. Seules l'écriture (« page ») et la voix (« crieur », « écho ») nous rappellent sa présence. Le dernier vers fait d'ailleurs clairement allusion à celle-ci puisque le poète « représente / l'écho d'un rendez vous qui tourna mal ». Le poème ne révèle jamais la teneur de la faillite ou de la déconfiture en question. C'est plutôt une brisure originelle, aux contours mal définis mais néanmoins dominante que l'on ressent constamment dans chacun de ses recueils. C'est d'elle que naît le « temps de l'homme ». Le lieu de l'origine est trouble chez Langevin et le poète est habité par l'incompréhension et la confusion. Michel Biron écrit justement à propos de la poésie de Langevin : « [n]ous sommes dans l'après-coup d'une catastrophe jamais définie, une catastrophe immotivée qui donne sens à la révolte que le poème ne cesse de magnifier[327]. » Ambassadeur du sinistre, le poète parle à

[327] Michel Biron, « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 464.

la faveur de plusieurs, cherche la « clef qui brille » et qui n'est autre qu'une promesse de libération, une sortie de cette condition misérable, ce « produit de votre fiasco ». Langevin se fait le porte-parole et le témoin d'une spoliation de l'histoire (« néant ») et de l'avenir (« futur noyé »). Sous les traits de l'évanescence et de l'invisibilité, il est d'abord et avant tout une voix, un cri, un « écho », bref la répercussion d'un « rendez-vous qui tourna mal ». Cet agencement d'entités renvoie à l'éclatement identitaire situé au cœur de l'œuvre de Langevin.

Le poète représente ainsi une forme de médiateur. Dépouillé de lui-même, de son corps, de son passé et de son futur, il prend la parole au nom de ceux qui partagent cette même condition et c'est par conséquent dans la dissolution du « je » que surgit un espace de la communauté. La suppression de la démarcation entre le biographique et la fiction chez Langevin prend place en accordant une dimension allégorique aux fragments de la vie personnelle, en cherchant à donner forme — manière de prosopopée — « à ce fantôme qui se profile au centre de soi » (*DE*, 72). Cette idée qu'un spectre se trouve en chacun de nous et qu'il faut tenter de lui donner une voix est pour lui fondamentale.

Dans un long poème intitulé « Auto-psy[328] », Langevin articule explicitement les mots « origine », « individualité » et « communauté ». Publié dans le recueil *Le Dernier Nom de la terre*, ce poème en prose qui prend les allures d'un fragment de journal intime fait état d'une lutte permanente contre l'anéantissement, la folie et « l'âme sombre » (*DE*, 72). De façon similaire à ce que l'on pouvait observer chez

[328] Nous reproduisons de longs extraits de ce poème en annexe 3.

Michel Beaulieu, le regard intérieur accompagne un dépaysement complet et l'introspection ne permet pas d'accéder à une meilleure connaissance de soi-même. Aussi, le poète découvre-t-il qu'une multitude d'individualités — toute une communauté comme nous le verrons — peuplent le soi. Le regard intérieur révèle une part d'étrangeté et d'inconnu, une « [d]éperdition dans le repliement » (*DE*, 72). Celle-ci prend plusieurs visages, qu'il s'agisse des mauvais sentiments, des pulsions grouillantes et de la déraison lancinante qui guette ou encore des différentes facettes de sa personnalité exprimées notamment par l'usage des hétéronymes. Si les luttes politiques et sociales sont déterminantes dans cette poésie, le combat intérieur, « au fin fond de mes veines » (*CO*, 83), l'est tout autant. Comme on peut le lire dans l'extrait suivant, l'« ennemi est à l'intérieur » et menace de réactualiser la « brisure originelle » évoquée plus tôt, c'est-à-dire le profond sentiment de dépossession et de perte dont nous étudierons ultérieurement la cause :

> Donc, en réclusion, on permet cette horrible dérive téléguidée par diverses médications. Après un certain nombre de creux, de bonds, de chutes (où est l'extase des adolescentes ?), de cabrioles infernales, vient enfin le moment où l'on vous déclare guéri. Mais tout est sursis dans cette libération médicalement fleurie. Et l'on sort et l'on retrouve ses amis. L'ennemi est à l'intérieur pour l'instant presque endormi. Il veille d'un œil de braise. Il savoure sa prochaine victime, la même, celle qui se meurt de vivre la peur sans fin de retomber sous la griffe de la régression vers l'initiale BRISURE. (*DE*, 74-75)

Bien que Langevin relate ici l'épisode personnel de ses visites dans un hôpital psychiatrique, on sent bien que la menace de « l'initiale BRISURE » pèse sur tous, qu'il s'agit d'une condition universelle. Celle-ci renvoie au sentiment d'absurdité pesant sur l'existence, au fait que la mort se profile dans la vie : « Ne

sait-on pas depuis toujours que la mort nous arrive avec la première gorgée d'air ? Souffle, qui donc à travers les nues entendra nos meurtrissures amplifiées parfois à l'échelle planétaire ? » (*DE*, 78) Ce constat est sans doute celui ayant le plus de retentissements et de conséquences dans l'œuvre de Langevin. D'une part, l'incapacité d'échapper à la peur qui le tenaille solidement et d'autre part, le désir de vivre, de se joindre aux autres, de connaître l'amour : « Je voudrais aussi VOULOIR et le manifester dans l'absolu comme les choses arrivent en amour » (*DE*, 77). En fait, plus que d'une quête de bonheur, Langevin fait ici état du sentiment d'apathie qui l'habite, comme si toute volonté lui faisait défaut. Le vers est un élan, à rapprocher le plus possible de l'existence, d'où la création du mot-valise : « poévie » (*LEX*, 58). Le sentiment d'être « perdu, éventré, sans repos » (*DE*, 74) n'est pas spécifique au sujet du poème. Il s'agit plutôt de la condition même de l'homme. L'exploration de ce malheur n'a rien de romantique dans la mesure où il désingularise, précisément, le sujet. Ainsi le poète, « à bout de nerfs et de souffle », doit-il « déterrer l'ossature de la vérité » (*OM*, 22) afin qu'émerge la « VIE » (celle de tout individu) : Ô VIE poème des poèmes / Fontaine de la parole humaine » (*DE*, 67). Aller au fond de soi, c'est prendre le risque mais aussi courir la chance de sa propre dissolution puisque le poète découvre un « étranger intérieur ». Le texte déjà cité, publié dans *Voix et Images* en 1997, met en évidence le rapprochement des mots « étranglé » et « étranger », comme s'il fallait aller à la rencontre de cet « étranger intérieur » afin de redonner la respiration à cet « étranglé de l'intérieur » :

> L'étranger intérieur. Combien de retours sur soi-même pour atteindre une vérité minima ? […] Étranglé de l'intérieur, les yeux collés sur un

> petit malheur dont on a peu à dire, malheureux mais sans en détenir la raison, sauf peut-être du fébrile en cage, du neurostop, du mâchefer invincible[329].

Le désespoir affligeant le poète semble provenir d'une source inconnue (« malheureux mais sans en détenir la raison »). Il fait néanmoins ressentir son poids incommensurable sur la conscience de tous : « Ces gouffres / grandissent comme des montagnes / inversées où l'on se dégrade au lieu / de gravir. » (*DE*, 78). Jean-Michel Maulpoix propose une description du sujet lyrique moderne correspondant en tous points à ce que l'on retrouve chez Langevin.

> Un sujet qui paraît détenir son pouvoir d'une perte. Un sujet désassujetti de son identité sociale (on le chasse volontiers de la cité), mais que gouverne l'invisible (le dieu, la muse, la fureur). Un sujet travaillé par des forces étranges et qui devient comme le lieu de résonance de l'altérité. Curieusement, c'est ce sujet-là qui dit « je » avec tant d'insistance, qui s'expose, qui s'exprime, alors que son moi est la plus incertaine des choses, alors qu'il y a beaucoup plus que lui en lui. Comme si le « je » n'était plus ici que le porte-voix d'une absence et d'une pluralité, un effort de détermination dans l'indéterminé, un souci d'appropriation au cœur même de la dépossession[330].

Nous avons émis l'idée que, dans l'œuvre de Michel Beaulieu, l'exploration des marques de l'ipséité et du « pays intérieur » guide le sujet vers un espace du commun. De même, dans les poèmes de Gilbert Langevin, le soi, le « je », ne correspond en rien à la propriété individuelle[331]. Dans ces deux œuvres, le sujet

---

[329] Gilbert Langevin, « Inédits : l'étranglé et autres fragments », *op.cit.*, p. 438.

[330] Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 151-152.

[331] La théorie de « l'individualisme possessif », définie notamment dans la pensée de Locke, se caractérise entre autres par une conception du soi comme propriété et de l'organisation du commun sous la forme du peuple en tant que dissolution des singularités dans un ensemble unitaire. On peut lire à ce sujet : C.B. Macpherson, *La théorie politique de l'individualisme possessif. De Hobbes à Locke*, Paris, Gallimard, coll. « Essai », 2004 [1971], 606 p.

poétique semble dépossédé de lui-même, éparpillé, comme l'atteste l'extrait suivant d'« Auto-psy » :

> Mais nulle paix. Nulle retrouvance. Je suis un zombi génétique alors sans aucune filiation contemporaine. Honte et blâmes. Je rejoins la fournaise originelle où mes membres et mon esprit subiront un traumatisme indescriptible et séculaire. (*DE*, 73)

Le « zombi génétique » désigne symboliquement un individu privé de volonté, de pouvoir d'affirmation, dominé et asservi par un autre. Sans « retrouvance » ou « filiation contemporaine », c'est la douleur et la « honte » qui forment l'unique lignée chez le poète. Langevin clôt son poème par le mot « *dévivre*[332] ». Si la vie est souffrance, perte et enfermement, cette invention langagière suggère au contraire un renversement. Il faut *dévivre*, quitter la prison du soi puisque « [l]'autre, c'est soi-même » (*DE*, 72) et que « [l]'autre aussi est un je : origine du trauma, *coupure* qui saigne encore à travers les siècles. Cette horloge est éternellement détraquée ; elle n'inscrit pas ses temps morts[333] » (*DE*, 76). Sans « temps mort », le soi est constamment en mouvement, totalement habité par la présence d'autrui. L'éthique de Langevin et sa conception de la communauté s'appuient sur le constat que l'autre aussi est un « je » sans doute tout aussi honteux et douloureux que lui-même. C'est ainsi que, non seulement nul ne s'appartient vraiment, mais le soi est infiniment démultiplié. Le sujet est un « fac-similé de soi-même » (*ST*, 18), constamment divisé et proliférant. Dans un article consacré aux écrits de Zéro

---

[332] « Je voudrais savoir comme survivre, même comment *dévivre* pour me protéger sans suicide après les dures dénaturations d'une rechute mentale. » (*DE*, 77) Les italiques sont de Langevin.
[333] Nous soulignons.

Legel, Ginette Michaud fait état de cette « myriade d'identités[334] ». Le « manque, la perte, le défaut d'identité [ne peut paradoxalement s'exprimer que] par la multiplication des figures et des noms, d'où par exemple cette surenchère de dédicaces[335] ». Il est vrai qu'au long de ses nombreux recueils Langevin a développé une poétique du nom et que toute une galerie de personnages — nous y reviendrons dans la section suivante —, peuplent son œuvre. Ce qui démontre le plus explicitement la profonde division du soi et la constante quête de communauté chez lui demeure la dizaine d'hétéronymes[336] qu'il emploie dans ses recueils[337]. La notice biographique de *Griefs* en dresse un portrait : « Car ne n'est un secret pour personne que Gilbert Langevin c'est encore Zéro Legel, Carmen Avril, Régis Auger, Alexandre Jarrault, Daniel Darame, Carl Steinberg, Langevin et combien d'autres ? ». Lors d'un entretien accordé à la radio en 1982, le poète mentionne en effet : « On a en soi toujours deux personnages qui parlent, au moins, parfois plus, si l'on témoigne de soi-même on ne peut pas témoigner d'une personne monolithique[338]. » Il n'y a jamais, en ce sens, une seule source du moi dans l'œuvre de Langevin — notons par exemple l'emploi du pluriel dans le titre

---

334 Ginette Michaud, « Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de Gilbert Langevin », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 510.
335 *Ibid*., p. 509.
336 Alors que le pseudonyme est un nom d'emprunt, masquant l'identité légale, l'hétéronyme renvoie plutôt à une autre version du soi, comme si une multiplicité identitaire cohabitait. Langevin fait lui-même référence à ce terme, emprunté à Fernando Pessoa, afin de désigner ses « autres noms de moi-même ». François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *Hobo-Québec,* Québec, nos 5-7, juin-août 1973, p. 26.
337 André Gervais relève tous les hétéronymes, leurs années d'apparition et de disparition : Gyl Bergevin (1958) ; Régis Auger (1958-1975) ; Carmen Avril (1963-1992) ; Zéro Legel (1964-1993) ; Le Noctambule (1964), Daniel Darame (1964-1975) ; Alexandre Jarrault (1964-1975) ; Carl Steinberg (1964-1975) ; Auguste Mirabel (1975) ; Donat Céleste (1973) ; Cartebloc Etcétéra (1973) ; Danielle Darame (1973) ; Joseph Achille (1975). André Gervais, « Six notes à propos de l'onomatisque langevinienne », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 443-459.
338 Gilbert Langevin, entretien réalisé par Jean Royer, *Horizons* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 10 février 1982, 1637373, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [9 novembre 2009].

de son anthologie *Origines 1959-1967* — tant la démultiplication traverse tout lien et toute expérience. Dans le même ordre d'idées, Jean-Michel Maulpoix avance à son tour que « [n]ous avons en partage la commune ignorance de ce que nous sommes. C'est dans cette communauté d'ignorance que vient s'établir le poème[339]. »

Zéro Legel, comme le souligne André Brochu, est la « signature même de l'errance[340] » et vient « introduire dans les notions par trop traditionnelles d'œuvre et d'auteur un écart, une faille, une rupture de ton irréductibles, bref, quelque chose d'impur et de grotesque qui venait déranger et altérer toute idée d'une œuvre propre et bien formée[341]. » L'originalité, la nouveauté, la vie ne sont pas accessibles sans un acte de violence, sans coupure radicale avec l'idée de soi, de communauté et même d'œuvre.

Pour échapper à la « griffe de la régression » (*DE*, 75) et à « l'angoisse-reine » (*N*, 48), Langevin préconise la fuite, comme seul espoir de « transformer les ombres / en aube » (*FOU*, 19). Dès le recueil *À la gueule du jour*, publié en 1959, la thématique de l'exil est présente bien que placée sous le signe de l'enfance, du jeu et de l'aventure :

Vestige

---

[339] Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », *op.cit.*, p. 158.
[340] André Brochu, « Gilbert Langevin, *La douche ou la seringue; Chansons et poèmes* 2 », dans *Livres et auteurs québécois 1974*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 130.
[341] Ginette Michaud, « Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 498.

le visage rose et doré notre espoir
nous tracions des chemins
dans nos villes de sable

nous jetions sur des failles
passerelles et ponceaux

sur l'étang nous lancions
nos nacelles de carton
puis en guise d'orage
notre souffle dessus

vive l'heure d'enfance
et son roulis de valse (*O*, 15)

Ce poème fait partie des quelques rares représentations de la jeunesse — à laquelle il donne ici presque ingénument un caractère idéal — que l'on retrouve dans ses recueils. Il rappelle les vers cités au tout début de ce chapitre : « Flâne encore un chevreuil / dans la forêt de mon enfance ». L'enfance s'harmonise ici à une période de découverte et de fondation comme en témoigne la référence à la navigation (« nacelles »), à l'aventure (« nous jetions sur des failles / passerelles et ponceaux ») et même à l'édification de routes (« nous tracions des chemins »).

Le titre du poème — « Vestige » — et l'usage généralisé de l'imparfait sous-entendent toutefois que cette époque est révolue. Langevin fait des adieux dans ce poème : à une communauté dont on retrouve à sept reprises les traces disséminées dans les vers (« notre », « nos », « nous »), mais aussi à cette « heure d'enfance » — comme un temps originel — où les quêtes les plus improbables semblaient alors atteignables, réalisables. Dans ses « villes de sable » éphémères, par ces « passerelles et ponceaux » jetés « sur des failles » ou encore ces « nacelles de carton » tenant naguère lieu d'embarcation, le passé est représenté comme un

temps de tous les possibles où la vie, le courage et « l'espoir » se trouvent dans l'imaginaire lié à l'enfance. Cette temporalité est intimement liée aux souvenirs du Saguenay, de La Doré et de Val-Menaud. Dans un long texte en prose retrouvé dans ses archives[342] et lu à l'émission de radio « Un écrivain et son pays » diffusé à Radio-Canada le 3 mars 1975, Langevin revient sur sa jeunesse passée dans cette région. Le pays de l'enfance en est un de légendes, figé dans le temps et peuplé de personnages plus grands que nature. La narration est en effet au croisement de la représentation scrupuleuse et de la fantasmagorie. Langevin énumère les noms propres en les inscrivant au sein d'une généalogie ; un pied dans le souvenir, l'autre dans la fantaisie. Ces noms improbables — « Noir Naud[343] » et « Blanc Naud » par exemple — puisés dans l'extrait suivant, ressemblent aux hétéronymes utilisés par l'auteur.

> Comment oublier les assemblées de vieux, fumant leurs pipes, au Syndicat coopératif, d'un après-midi à l'autre : des noms comme Thodule Ménard, Arthur Allard, Jérémie Lefebvre résonnent toujours dans ma mémoire. Jérémie, qui en voulait toujours à Dorval parce qu'il pleuvait ou qu'il pleuvait pas. Jérémie, qui prenait les pamplemousses pour de gros citrons et n'en démordait pas. Noir Naud, le frère de Blanc Naud ; l'un dans le bois de Péribonka, (l'autre dans les assurances). J.P.E Chauvette, le faiseur de rapports d'impôts irréfutables. Le professeur Paulin Baillargeon, qui s'opposait mordicus à ce que l'on déserte le village. Le maire Antonio à qui je souhaitais joyeux Noël en plein milieu de juillet pour voir quelle tête il ferait. Mon oncle Philippe. Mon oncle Rosaire. Mon père et tous les autres. Enfin le curé Gaudiôse, qui promettait que le feu du ciel tomberait sur les salles de danse. Effectivement, les salles de danse passaient toujours au feu[344].

---

[342] Gilbert Langevin, « Gilbert Langevin et le Lac St-Jean », *Un écrivain et son pays*, réalisé par Jean Lacroix, Société Radio-Canada, 3 mars 1975, 33 p. Texte lu par Jean Doyon. Médiathèque littéraire Gaétan-Dostie.

[343] On se rappelle que ce personnage se trouve aussi dans un poème de Langevin (« Noir naud les os / désormais sous terre » (*FEU*, 50)).

[344] L'abondance de noms propres dans ce texte ne renvoie pas uniquement à des individus, mais aussi aux villes de la région : « Le vent arrachait les toits, renversait les autos, déchirait les arbres et

Une communauté se dessine composée d'une foule de personnages pittoresque qui semblent appartenir à une époque archaïque. De ce témoignage ressort une certaine mythologie langevinienne. Dans ce même texte, Langevin raconte en effet que la maison familiale fut, pendant quelques années, coincée entre deux cimetières. Il fait donc l'expérience à un jeune âge du spectacle sinistre et banal à la fois des cortèges funèbres :

> À La Doré, il y a l'ancien et le nouveau cimetières comme il y a l'ancien et le nouveau testaments. Imaginez-vous que nous avons demeuré pendant trois ans, ma famille et moi, entre les deux cimetières. On en a vu couler des larmes. Un vrai fleuve ! En avant de la maison familiale, de l'autre côté de la route, une grange et son immense tas de fumier. Derrière la maison, notre jardin, qui devait à coup sûr se nourrir de la substance des morts. Jusqu'en 1955 environ, les corbillards tirés par des chevaux étaient encore à l'honneur. Alors, trois ou quatre fois par mois, vers les dix heures du matin, un défilé funéraire nous passait sous les yeux. Je lisais les poèmes d'Émile Nelligan ou je contemplais par la fenêtre le happening mortuaire[345].

Ces scènes ferroniennes, cet univers grave où la vie côtoie la mort, le poète les évoque sur un ton presque humoristique. Mais pour Langevin, l'existence n'a de sens qu'une fois saisie par l'imagination. La mention du « défilé funéraire » renvoie ainsi à la lecture des « poèmes d'Émile Nelligan » ou à l'observation du « happening mortuaire ». Poésie et spectacle — les deux moteurs de la création de Langevin (chansons, récitals de poésie) — apparaissent comme les seuls moyens de percevoir le réel. Nulle représentation n'est toutefois plus émouvante et tragique

---

semait les passants aux quatre points cardinaux. J'ai nommé Saint-Thomas Dydime ; j'aimerais citer aussi Alma, Normandin, Saint-Méthode, Saint-Prime, Dolbeau, Chambord et Pointe-Bleue. », Gilbert Langevin, « Gilbert Langevin et le Lac St-Jean », *Un écrivain et son pays*, *op.cit.*, p. 23.

345 Gilbert Langevin, « Gilbert Langevin et le Lac St-Jean », *op. cit.*, p. 13.

pour le poète que celle offerte par la vie. La poésie, par conséquent, est moins une façon de traduire le monde qu'un moyen de rendre compte du caractère extraordinaire, excentrique de la réalité concrète et crue. En ce sens, dans un autre extrait de ce même texte, Langevin décrit certaines cérémonies religieuses à La Doré comme s'il s'agissait de représentations théâtrales, de fantasmagories destinées à frapper les esprits dans lesquelles l'introduction du surnaturel garantissait aux interprètes des intérêts matériels.

> Quiconque a déjà suivi une série de sermons prononcés par ces Bons pères [les missionnaires rédemptoristes] se souviendra qu'ils bouleversaient totalement, pendant trois ou quatre jours, l'ordre normal de la vie quotidienne jusqu'à leurs deux derniers sermons portant sur la mort et sur l'enfer. Le sermon sur l'enfer, c'était un show à ne pas manquer. Il y en avait un en particulier, un showman d'envergure, le Père Damphousse, qui donnait la frousse à n'importe qui. Le Père Damphousse décrivait l'enfer comme s'il y avait séjourné. Le film l'Exorciste ressemble un peu au climat qu'il réussissait à créer. Alice Cooper, David Bowie, Genesis et le Grand Guignol, c'est de la petite bière à côté de ces super-spectacles religieux. Bien entendu, le monde avait une peur bleue. À la fin des sermons, les petits Enfants de chœur passaient à travers l'église pour recueillir l'argent nécessaire au financement de l'entreprise. Les paroissiens vidaient leurs poches, croyant ainsi acheter leur ciel. C'est seulement quand ceux que j'appelais les Rédempterroristes avaient quitté le village que la vie terrestre pouvait reprendre comme auparavant. La peur de l'enfer disparaissait peu à peu[346].

Cette fresque truculente illustre par des voies détournées à quel point, pour Langevin, la vraie expérience demeure celle du passé. Tout le reste n'est qu'une pâle copie, une reproduction ratée de l'original (« Alice Cooper, David Bowie, Genesis et le Grand Guignol, c'est de la petite bière à côté de ces super-spectacles religieux »).

---

[346] *Ibid.*

À l'exception de ce texte prononcé dans le cadre de l'émission « Un écrivain et son pays » et demeuré inédit jusqu'à maintenant, Langevin a assez peu commenté ses jeunes années. Lorsqu'il y revient, c'est pour rapporter des tendances sociales dont il aura alors été le témoin, plus que pour simplement rappeler des expériences personnelles. Il n'en demeure pas moins que sa vocation de poète semble avoir été éveillée par sa jeunesse passée à La Doré :

> Je ne voudrais pas vous ennuyer avec des souvenirs d'enfance qui n'ont souvent d'intérêt que pour celui qui les raconte. Il m'apparaît cependant que l'enfance est loin d'être un lieu où la magie seule opère. Elle est aussi tributaire d'un ensemble de petits faits réels formant un prisme qui filtre notre vision du monde. Entre passer les premières années de sa vie dans un milieu rural et vivre son enfance en ville, il y a un fossé que toute une existence ne réussira probablement jamais à combler. Au fond, peut-être qu'on occupe le reste de notre vie à chercher des réponses aux questions posées par notre enfance. Quant à moi, si je pratique le difficile et merveilleux métier d'écrivain aujourd'hui, je le dois sans doute à ce coin de terre et de temps d'où je viens[347].

La comparaison entre la « ville » et le « milieu rural » est traitée sous l'angle de la différence, voire du manque (« un fossé que toute une existence ne réussira probablement jamais à combler »). Une fois de plus, le poète évoque cette faille, ce « fossé » inlassablement sondé par son œuvre. Si la critique l'a souvent dépeint comme un poète de l'urbanité et de la contre-culture, ce portrait a indubitablement plus à voir avec son allure de rocker, sa vie consumée dans les bars et ses amitiés qu'avec son œuvre. La ville occupe en effet une place prépondérante dans sa poésie, mais représente le vide absolu, le lieu de

[347] Gilbert Langevin, « Gilbert Langevin et le Lac St-Jean », *op. cit.*, p. 33.

prédilection du pouvoir coercitif (« nécropole abrasive » (*DS*, 109)) où la solidarité et la fraternité sont malheureusement défaites (« a-t-on vu mûrir une fraternité neuve / au déclin du temps noir » (*LEX*, 10). On ne retrouve pas cette urbanité inspirante et trépidante si fréquente chez Gaston Miron (« la grande Ste. Catherine Street galope et claque / dans les Mille et Une Nuits des néons[348] ») ou Michel Beaulieu (« Quelque part par là la Catherine / galope enchâssée dans ses néons[349] »). Il ne s'agit pas, non plus, du « super imagier[350] » qu'elle représente pour Patrick Straram, Denis Vanier ou Lucien Francoeur.

C'est plutôt l'inverse que l'on retrouve chez Langevin pour qui l'agglomération urbaine est avant tout l'espace de la dépossession et du déchirement. La ville est aussi, il faut le dire, le lieu de rencontre avec d'autres poètes et intellectuels. Plus qu'à un regroupement esthétique — Pierre Nepveu et André G. Bourassa mentionnent tout de même l'inspiration surréaliste[351] —, c'est davantage à des individus en particulier (écrivains, artistes, personnages politiques et historiques) que Langevin témoigne de la reconnaissance. À la question : « Quelles ont été chez toi les influences déterminantes ? » posée lors d'un entretien à la revue *Hobo-Québec*, il répond :

---

[348] Gaston Miron, « Monologues de l'aliénation délirante », *L'Homme rapaillé*, *op.cit.*, p. 78.
[349] Michel Beaulieu, « Fuseau », *Oracle des ombres*, Saint-Lambert, Chambly, Éditions du Noroît, 1979, [s.p.].
[350] Lucien Francoeur, *Drive-in*, Montréal, l'Hexagone, 1975, p. 31.
[351] Pierre Nepveu écrit : « Il y a un certain surréalisme dans l'œuvre de Langevin, et en ce sens, le poète d'*Origines* est plus proche de Roland Giguère que d'aucun autre poète québécois, Mais ce surréalisme n'est pas celui de la libre association et de l'écriture automatique ; je le définirais plutôt comme un surréalisme de la représentation, où le travail de l'imagination consiste à transposer d'emblée le paysage de la conscience sur le plan du concret le plus brutal. Et c'est le surréalisme des calembours, du jeu lucide sur les signifiants. » Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 316. André-G. Bourassa consacre aussi quelques pages à Langevin dans son ouvrage : *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions de l'Étincelle, 1977, p. 257-260.

> Il y en a plusieurs et je ne nomme jamais les mêmes. On peut en avoir de toutes sortes, il y a même les influences par opposition. Celui qui m'aurait marqué le plus ce serait Sartre, une rencontre déterminante et pourtant ce n'est pas un poète. Il y a Rainer Maria Rilke que j'ai beaucoup lu, il y a ceux d'ici : Paul-Marie Lapointe, Giguère, Miron chez les plus vieux. Il y a aussi Péloquin, Duguay, Francoeur, Pierre Léger, Georges Larouche et Juan Garcia et plusieurs autres[352].

Peu de surprises ressortent de cette liste[353]. La référence à Sartre et à Rilke est en effet constante chez Langevin. Tout comme celle à Miron, Lapointe, Péloquin, Garcia et même Pierre (Pierrot le fou) Léger n'est pas étonnante puisqu'ils ont été des compagnons de route au cours des années soixante-dix. Seul le nom de Georges Larouche[354] — qui plus est juxtaposé à ceux de Francoeur et de Duguay — détonne. Larouche (1895-1978) avocat au Saguenay Lac St-Jean, publia quatre recueils : *Ébauche d'un Cri*, *La Voix Saguenayenne*, *Élans d'Amour*, et *Val-Menaud*[355].

---

[352] « Interview: Gilbert Langevin », par François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *op. cit.*, p. 26.

[353] Langevin nomme aussi les influences qui l'ont profondément marqué lors d'un entretien avec Jean Royer : « Certaines rencontres ont étés déterminantes. Georges Larouche d'abord, poète du Saguenay : "Il m'a donné comme une transfusion de poésie, il m'a fait voir qu'on pouvait faire des choses très grandes avec des paroles." Puis Gilles Leclerc : "pour la parole acide et la lucidité". Et Gaston Miron : "mon maître à penser sur le plan poétique au moins, grand éveilleur qui a donné confiance aux poètes d'ici." Et bien d'autres, à l'époque de la fondation des éditions Atys avec André Major, Jacques Renaud, Yves-Gabriel Brunet, au début des années soixante. Des amis pour discuter : Pierrôt Léger, Patrick Straram. Des amis perpétuels en poésie : Gilles Hénault, "un des plus grands poètes du monde", Roland Giguère, "de qui j'ai subi de bonnes influences", Paul-Marie Lapointe, "pierre angulaire" ». Jean Royer, *Poètes québécois. Entretiens,* Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1991, p. 144-145.

[354] Au cours d'un autre entretien, Langevin fait référence une troisième fois à Larouche : « Mes héros dans la vie réelle ? : Carlo D'Orléans Juste. Surtout et avant tout, l'homme de la rue, Gaétan Fraser, Chaplin, René Lévesque, Raymonde Lemieux, Guévara, Pierre Vallières, Régis Debray, Caryl Chessman, Michel Chartrand, Robert Chevalier, X, Robert Gadouas, Pierre Léger, Rock Bradett, Mon Ombre, l'abbé Pierre, Jacques Brel, Wilbert Coffin, mes frères Paul et Roger, Camus. Aussi Gilles Vigneault et Claude Gauvreau, Jésus. Aussi Robert Chose et le poète Georges Larouche. » Victor-Lévy Beaulieu, *Quand les écrivains québécois jouent le jeu*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 178. Il publie aussi un texte dans un journal de Jonquière : « Georges Larouche ou l'extase baroque », *Résistances,* Jonquière, n° 2, été / automne 1982, p. 41-43.

[355] Georges Larouche, *Ébauche d'un cri*, Jonquière, Éditions du Réveil, coll. « Collection Boréale », 1947, 142 p. ; *La Voie saguenayenne, ou Le Chemin de la Délivrance*, Jonquière, Éditions du Réveil, coll. « Boréale »,1950, 155 p. **;** *Élans d'amour*, Jonquière, Éditions du Réveil, coll. « Boréale »,1950, 99 p. ; *Val-Menaud*, Jonquière, Éditions du Réveil, coll. « Boréale »,1952, 220 p.

Animateur culturel important de la région, il organisa notamment un concours de poésie dans les pages du journal *L'Étoile du Lac* et son manoir à Val-Menaud, près de Jonquière, était réputé pour ses nombreuses manifestations culturelles auxquelles participèrent entre autres Félix Leclerc et le sculpteur Jean Gauguet-Larouche[356] : « Val-Menaud c'est la cuve / où les esprits / se fondent en poésie[357] ». Si les amitiés poétiques sont nombreuses pour Langevin, Georges Larouche fait figure d'exception et semble plutôt occuper la place estimable d'un père en poésie.

Langevin lui consacre d'ailleurs un hommage dans son premier livre. En 1958, les éditions Atys font paraître le volume intitulé *Nouveautés poétiques '58* qui regroupe des textes de divers auteurs parmi lesquels on retrouve Larouche (« Poésies nouvelles »), Roger Langevin[358] (« Désolation [Ferme de Val-Menaud] ») et Gilbert Langevin sous le pseudonyme de Gyl Bergevin. En plus du poème « Estivales », il publie, en ouverture du recueil, un texte en prose intitulé : « Georges Larouche, sa vie et son œuvre ». Il y cite longuement les poèmes de Larouche, en plus d'établir plusieurs rapprochements entre sa propre poésie et celle du poète de Jonquière. La correspondance la plus notable se situe du côté des « trouvailles imaginatives », des conjonctions fortes d'images, d'une parole « impétueuse » et d'une grande valeur accordée à ce qu'il nomme la

[356] Ce dernier publie aussi trois recueils de poèmes. Son premier, *Cendres de sang*, est publié aux éditions Atys. Jean Gauguet-Larouche, *Cendres de sang*, Montréal, Éditions Atys, 1961, coll. « Silex », 27 p.
[357] Georges Larouche, *Val-Menaud*, Jonquière, Éditions du Réveil, coll. « Boréale », 1952, p. 14.
[358] Frère de Gilbert Langevin, Roger Langevin est un sculpteur renommé.

« sincérité[359] » poétique. Langevin voit en Larouche le poète romantique par excellence, chantant la nature et pleurant le malheur qui est le sien : « Dès lors, ses sensations, ses peines, ses joies, ses amours et parmi ses grandes amours : son Canada, son idéal patriotique[360] ». Sous la plume de Langevin, il devient l'emblème du poète incompris poursuivant une activité littéraire malgré l'absence de reconnaissance (sauf peut-être, posthume) :

> Hélas ! en livrant ce butin poétique à ses semblables, le recréateur se trouvait, d'emblée, à entrer dans l'arène littéraire contemporaine…
>
> « Par vous mon nom a été mis en poussière.
> Je l'ai recueilli avec des peines amères.
> Je me suis cueilli bribe par bribe.
> Comme, mot à mot, écrit le scribe. »
> [Inédit]
>
> Georges Larouche, était et est poète. Sans doute, la légende qui s'établira autour de son nom et de son ombre plus tard ne fera que magnifier ce vocable authentiquement gagné[361].

Nous pouvons ainsi percevoir, dès 1958, une méfiance absolue envers l'*establishment* littéraire (« l'arène littéraire contemporaine »). Seuls les poètes marginaux semblent en effet détenir une parole susceptible de transcender les époques. La mise en accusation et la référence à une puissance obscure et accusatrice (« Par vous mon nom a été mis en poussière ») ; cette tristesse et ce mal-être (« avec des peines amères ») ; cette dissolution du soi et sa recomposition par le verbe (« Je me suis cueilli bribe par bribe. / Comme, mot à mot, écrit le

---

[359] Gyl Bergevin [pseud. de Gilbert Langevin], « Georges Larouche, sa vie et son œuvre », *Nouveautés poétiques '58. Cahier de poèmes inédits*, Roberval, Éditions Atys, [juillet 1958], [s.p.].
[360] *Ibid*.
[361] *Ibid*.

scribe. »), qui se retrouvent dans le poème de Larouche, cité par Langevin en un acte autoréflexif, rappellent étonnamment la poétique de ce dernier.

En fait, la poésie de George Larouche est le plus souvent élégiaque. La souffrance de vivre et le désir de se joindre, de disparaître dans l'immensité des paysages de la région du Saguenay occupent la plupart des poèmes comme en témoigne cet extrait :

[…]
Ô forêt luxuriante
avec Val-Menaud, vous êtes mon amante !
Cloches du villages, dont les sons se promènent
sur l'enfance des feuillages
écoutez, et à ceux des oiseaux mêlez vos ramages[362]
[…]

Si ces derniers vers ont bien peu à voir avec ceux de Langevin, d'autres prennent toutefois pour argument la « misère profonde » et l'aliénation de l'homme. Les poèmes que les deux hommes auront consacrés à cette thématique sont similaires non seulement dans le propos, mais aussi dans le ton plaintif. La présence d'une menace originelle, la nécessité de la lutte et un questionnement existentiel sont aussi largement présents chez Langevin que chez Larouche comme en témoigne ce poème :

Au delà de la sphère des malsains,
l'univers possède-t-il en son sein
un souffle de justice vraie
dont les esprits créateurs ne s'effraient
l'homme dans sa misère profonde
lance ses plaintes aux ondes :

[362] Georges Larouche, *Val-Menaud*, Jonquière, Éditions du Réveil, coll. « Boréale », 1952, p. 81.

Y a-t-il un rebondissement
qui s'en vient apaiser ses tourments ?
Ou si tout, tout n'est qu'humain
ou si chaque instant sert d'aliment au néant[363].

La poésie de Larouche met notamment en scène le devoir de résistance du poète face aux menaces pesant sur les hommes mais dans des textes au style souvent lourd qui refusent de renoncer à la rime. Si ces vers n'ont pas l'aplomb et la modernité de ceux de Langevin, nous pouvons néanmoins déceler une grande familiarité entre les deux poètes. Tout un vocabulaire et des formulations ressemblants les unissent, il ne s'agit que de penser à cette « sphère des malsains », le « souffle de justice vraie » ou encore « l'homme dans sa misère profonde / lance ses plaintes aux ondes ».

Le malaise de vivre et l'impression d'injustice constamment ressentis par Langevin ne proviennent donc pas uniquement du contact avec l'urbanité et du choc éprouvé face à la froideur du béton des villes. La rage toute romantique présente dès ses premiers textes est issue d'un profond sentiment de perte lié à l'enfance dont il trouvait déjà un modèle chez son compatriote. Il restera par la suite quelque chose de cette indignation juvénile dont la poésie sera le vecteur. Comme l'indique Pierre Nepveu, l'œuvre de Langevin est un « perpétuel projet[364] » cherchant à réparer l'« initiale BRISURE », le divorce du langage d'avec le « réel » : « L'écriture est cette tension toujours déçue vers une parfaite cohésion

[363] *Ibid.*, p. 12. Prenons pour autre exemple ce poème : « Ayant tellement d'entraves… / et ne pouvant point agir / je me suis mis à écrire ! / pour montrer que l'heure est grave ! / si on ne veut sur nos propres rivages / croupir et mourir dans toutes sortes d'esclavages[363]… », *ibid.*, p. 22.
[364] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 323.

des forces vitales dans le langage et dans la vie[365]. » Tout se passe en effet comme si un combat suprême se livrait dans le poème. Le sentiment de dépossession chez Langevin, semblable à celui présent chez Larouche, ne s'inscrit pas dans la circonstance. La lutte à mener est plus générale et vise à recouvrer une conscience du monde, de la nature, à effectuer une révolution des mentalités en quelque sorte. Le « Seigneur de Val-Menaud[366] » eut ainsi un ascendant considérable sur Langevin. La fascination perdure même en 1975, alors que Langevin habite Montréal depuis plus de quinze ans :

> En 1966, je suis retourné dans mon village natal. Parti de Montréal en autobus, en passant par Québec, Chicoutimi, Jonquière, Roberval et Saint-Félicien, j'eus le loisir de découvrir que ma patrie intime, pour employer une expression de Nérée Beauchemin, n'était pas encore trop peuplée de buildings. En entrant à Jonquière, qui demeure une des villes les plus dynamiques du Royaume du Saguenay, une multitude de souvenirs s'emparèrent de ma mémoire. En effet, c'est à Jonquière qu'habite un des plus étonnants poètes du Québec, Georges Larouche ! Si le Royaume du Saguenay devait avoir un roi, je crois que ce titre reviendrait à Georges Larouche. C'est un personnage à rencontrer. Il habite un immense domaine appelé Val-Menaud, du nom même du personnage de Félix-Antoine Savard. J'avais vingt ans quand Georges Larouche lança un concours de poésie intitulé Grand Prix Poétique du Saguenay. Lui ayant envoyé un poème et ayant remporté, avec deux autres personnes, les honneurs du Concours, je fus amené à faire sa connaissance. Il avait l'allure d'un patriarche et réunissait autour de lui, en assumant toutes les dépenses parfois exorbitantes que cela pouvait encourir, de nombreux artistes venus de diverses régions du Québec. Plus tard, la poétesse Suzanne Paradis et le poète Louis-Paul Hamel lui prêtèrent main forte en fondant le Centre d'Art de Val-Menaud. Les artistes étaient considérés par Georges Larouche comme des invités de marque et passaient en général une grande partie de l'été dans le domaine de Val-Menaud au bord du Saguenay. Là, on pouvait vraiment se désintoxiquer de la ville dans un lieu enchanteur sans aucun souci financier. J'ai déjà dénommé Val-Menaud le collège des extases. Marie-Claire Blais, Charles Trenet, Félix Leclerc sont aussi passés par là. […] Je me souviens aussi des soirées à Val-Menaud

---

[365] *Ibid.*

[366] Gyl Bergevin [pseud. de Gilbert Langevin], « Georges Larouche, sa vie et son œuvre », *op.cit.*

> autour d'un feu. Val-Menaud et Georges Larouche avec son cœur grand comme un pays, portant sur ses épaules une montagne de poésie, demeurent pour moi des souvenirs impérissables[367].

En plus de la poésie, c'est la dimension d'animateur culturel de Larouche qui fascine Langevin. La générosité, les gestes de fraternité, l'esprit de rencontre et d'échange que ce « maître » chercha à créer l'accompagneront jusqu'à Montréal où il sera responsable de maints récitals de poésie au Perchoir d'Haïti et au Bar des Arts notamment. Mais que reste-t-il de cet héritage de Larouche chez l'auteur d'*Issue de secours* ? Quelle conception de la poésie peut-on dégager d'une telle influence ? Il serait intéressant de se pencher sur l'apport des écrivains dits « mineurs » à la formation de bien des auteurs québécois. Il n'est en ce sens que de penser à Jacques Ferron ou encore à Gaston Miron qui explique avoir appris à écrire des vers en lisant Pamphile Lemay et Nérée Beauchemin[368]. Langevin retiendra de Larouche la certitude que du plus régional, du plus singulier, se dégagent des expériences universellement partagées ; que d'une certaine maladresse et d'une pauvreté poétiques émanent une conception plus modestement artisanale de l'écriture, soumise au rythme des jours : une « poévie », écrivait-il. Les rimes un peu faciles, les calembours parfois gauches ou malhabiles dont on peut accumuler des exemples dans les *Écrits de Zéro Legel* attestent cette vision de la poésie. Si le lecteur peut parfois avoir l'impression qu'il

---

[367] Gilbert Langevin, « Gilbert Langevin et le Lac St-Jean », *Un écrivain et son pays*, *op. cit.*, p. 31-32.
[368] « Pour moi qui ai vécu sans relâche à bout portant, j'ai forcément lu ce qui me tombait sous la main. Je ne suis pas difficile. En effet, ce n'est que depuis relativement peu de temps que mes moyens pécuniaires me permettent de me procurer les livres que je désire. Aussi, les œuvres et les auteurs qui m'ont marqué, qui ont été pour moi l'occasion d'une prise de conscience ou d'une nouvelle orientation, ne sont pas toujours les grandes œuvres et les grands auteurs. » Gaston Miron, « Ma bibliothèque idéale », *Un long chemin. Prose 1953-1996*, Montréal, L'Hexagone, p. 41-42.

massacre et sabote lui-même ses poèmes, c'est peut-être afin de leur laisser ce caractère inachevé, de travail en chantier.

Bien qu'il soit juste de dire que la poésie de Langevin se confond bien souvent avec la « rumeur sociale[369] », il faut néanmoins admettre qu'elle vise aussi à transmettre l'expression personnelle et peut-être encore davantage à rendre compte d'un esprit de fraternité qui déborde les catégories sociales habituelles. L'esprit de fraternité est au cœur même de sa pensée de la littérature. S'il demeure toujours reconnaissant à l'endroit de Georges Larouche et de cette communauté d'artistes de Val-Menaud, c'est entre autres parce qu'il n'a pas été confronté à une hiérarchisation esthétique. En art pour Langevin, c'est d'abord la camaraderie qui prime. Il a en effet toujours privilégié l'expression de la voix personnelle à la recherche et à l'innovation poétique par exemple. Dans des notes inédites — titrées de la mention « Ma conception de la poésie » —, Langevin exprime sa suspicion envers la poésie dite de « laboratoire » :

– poésie plutôt organique, viscérale et fraternelle,
sans cloisons, ni interdits sclérosants
– non pas l'hermétisme à tout prix
pas tellement en faveur de la poésie de
laboratoire – aucun goût de rivaliser
avec les ordinateurs –
– un certain résidu de signifiance
– pas tellement pour le texte qui parle au texte
mais la libre expression des différents
courant poétiques.
– Nous poursuivons un objectif socio-

[369] Michel Biron écrit en effet : « le lecteur se sent autorisé, voire tenu, d'aborder le poème comme un texte entremêlé à la rumeur sociale. » Michel Biron, « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 460.

culturel / de grâce, ne pas perdre notre
temps en querelles fratricides[370]

Les Éditions Atys, fondées par Langevin en 1958[371], veulent offrir un tel espace de « libre expression des différents / courant poétiques ». Au cours d'un entretien, le poète mentionnera sans ambages qu'Atys constituait essentiellement un regroupement d'auteurs refusés par les autres maisons et que c'est à partir de cette qualité d'exclus qu'il élabora en bonne partie sa « politique éditoriale ». La qualité des textes importe peu et c'est d'abord à un regroupement d'individus, où chacun pouvait s'exprimer sans crainte du jugement esthétique, qu'aspire le poète : « Chez Atys, on attachait plus d'importance aux gars, qu'on en attachait aux textes. Si le gars avait une bonne tête on parlait avec lui, après on était presque sûr que ce qu'il faisait était intéressant : on regardait les textes ensuite[372]. » Il faut prendre Langevin au sérieux lorsqu'il écrit, dans ses notes énonçant sa « conception de sa poésie », qu'il poursuit un « objectif socio-/culturel ». Les éditions Atys, en effet, ne visent aucunement un projet artistique comme nous avons pu le constater avec l'extrait précédent, mais bien un projet « politique », au sens d'une recherche d'appartenance à une communauté « mineure », peuplée de

---

370 Transcription du texte manuscrit. Gilbert Langevin, « Ma conception de la poésie », [non daté], Fonds Gilbert-Langevin, MSS44, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

371 À ce sujet, André Gervais écrit : « C'est à l'été de 1958, à Roberval, au Lac-Saint-Jean, que Gilbert Langevin fonde les Éditions Atys, en publiant un recueil collectif, *Nouveautés poétiques,* dont il est autant l'un des auteurs que l'éditeur (*editor* et *publisher*). L'aspect amateur (mise en pages, typographie, contenu des textes) de ce premier contact avec l'institution littéraire, aujourd'hui, saute aux yeux. Il n'empêche que le nom d'Atys, même pour des étudiants du cours classique, n'est pas banal. Il fait allusion, bien sûr, à la mythologie grecque et romaine, mais aussi à tel recueil de poèmes en vers comptés et rimés — une rareté dans l'œuvre essentiellement romanesque — de François Mauriac : *Le sang d'Atys* (1940). » « Six notes à propos de l'onomatisque langevinienne », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 444. Parmi la vingtaine de titres que Langevin publiera à titre d'éditeur, certains seront signés par Marcel Bélanger, Georges Dor, André Major ou encore Jacques Renaud.

372 Gilbert Langevin, « Interview: Gilbert Langevin », par François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *op. cit.*, p. 26.

marginaux et d'« inadaptés[373] ». Cette abolition de toute hiérarchisation esthétique, qui constitue l'héritage de Georges Larouche et de Val-Menaud, va de pair avec le désir de Langevin d'une fraternité par l'écriture qui lui permettrait de traverser les styles et les époques, de voyager en littérature sans devoir se munir d'un laissez-passer ou d'un passeport.

Jorges Luis Borges écrit que la lecture de l'*Odyssée* d'Homère « conduit à l'idée que nous vivons en exil, que notre véritable séjour est ailleurs, dans le passé ou en quelque lieu céleste, que nous n'avons pas de véritable foyer[374] ». Nous retrouvons cette même impression de déracinement dans la poésie de Langevin et les *Écrits de Zéro Legel*. Dans l'un de ses poèmes les plus connus, ce sentiment est transposé à l'écriture et provoque une étrangeté mise en œuvre dans la langue elle-même :

Au portique mal éclairé de mon langage
c'est vrai que je me débats comme un fou
pour fuir cette place à l'ombre
comme c'est vrai que je déchante à ras de songe
comme c'est vrai pareillement
que je couvre de langes de blasphèmes
et ma complainte garce en deuil me déshonore
dont je bafoue la jouissance maternelle
et la joie femme dont je révère la mémoire
je la salue bien bas de mes prunelles de sel

jadis je logeais au motel de l'azur
j'étais curieux comme une fenêtre

---

[373] Gilbert Langevin, « 19-pour un nouveau Montréal », *Le Devoir*, samedi 18 mai 1974, p. XXVI.
[374] « On peut lire l'*Odyssée* de deux manières différentes. À mon avis l'homme — ou la femme, selon la suggestion de Samuel Butler — qui écrivit le poème avait conscience de la coexistence de deux histoires : le retour d'Ulysse dans sa patrie, d'un côté, et les prodiges et les périls du monde et de la mer, de l'autre. La première histoire, le thème du retour au foyer, nous conduit à l'idée que nous vivons en exil, que notre véritable séjour est ailleurs, dans le passé ou en quelque lieu céleste, que nous n'avons pas de véritable foyer. » Jorges Luis Borges, « La narration d'une histoire », *L'Art de poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2002, p. 46.

quand subite la parole éclate dans la vitre
déchirant la draperie de mes rêveries

j'ai croupi longtemps sur la plage averbale
sans savoir si j'espérais un monde à ma mesure
ou si devant le blason de mon lignage
ou si dans le sablier de l'existence j'allais périr

puis la nuit s'est éteinte
je me suis alors acharné de toute mon haleine
à ne pas m'éveiller à ne pas m'endormir
je me suis appliqué de toutes mes veines
à reconstituer les mobiles du délire
je me suis condamné de toutes mes chaînes
à retracer les lumières de l'ordre originel
je me suis attelé à la tâche souveraine
de faire l'élevage de ma voix mise à nu

mais l'enfance m'enfonce dans le dos
impitoyable son chalumeau (*OM*, 63-64)

Les nombreuses traces d'oralité donnent ici l'impression de chercher à convaincre le lecteur, à l'inclure et ce notamment par l'emploi de marques du dialogue (répétition de « comme c'est vrai »). Dès le premier vers, se produit un écart entre le langage et le sujet du poème lui-même. Posté au seuil, au « portique mal éclairé de [s]on langage », le « je » ne peut franchir le pas qui le mènerait du balbutiement à la véritable expression. Le portique étant l'espace de l'entre-deux. Les deux vers suivants corroborent l'idée d'une lutte (« c'est vrai que je me débats comme un fou ») visant à échapper (« pour fuir ») à la réclusion. « [C]ette place à l'ombre » renvoie, quant à elle, au faible éclairage du portique, mais surtout à l'incarcération d'un sujet qui serait « mis à l'ombre ». Si la folie et le « délire », menacent bel et bien le sujet, ils constituent surtout un moyen d'échapper au langage de la rationalité, de la loi et de l'ordre. Langevin emprunte volontiers au *topos* qui — depuis les romantiques français jusqu'à la poésie américaine avec

William Burroughs par exemple — lie folie et poésie. La parole vraie — la poésie — est ainsi conçue comme celle qui libère la langue des « chaînes » de la raison.

La deuxième strophe renvoie au souvenir de l'enfance durant laquelle la soif de tout découvrir triomphait encore de la peur et du doute. Or, comme l'indique le « jadis », cette époque est révolue. Langevin précise que c'est justement la « parole » qui a déchiré la « draperie de [s]es rêveries ». En effet, une parole digne de ce nom selon lui soulève le voile apollinien, afin de révéler une vérité qui, curieusement, dans ce cas-ci, fait entrer non pas la lumière du « motel de l'azur », mais bien l'obscurité. La poésie, en effet, permet d'explorer la noirceur ainsi que cette « place à l'ombre ». Le séjour dans les hauteurs — le bonheur et la quiétude que connotent « l'azur » —, ne peut qu'être temporaire et illusoire comme le confirme cette quête perpétuellement déçue que reprennent les poèmes. L'entreprise de ces derniers consiste à « déterrer l'ossature de la vérité » (*OM*, 22), non pas en implorant une force divine ou un absolu, mais bien en explorant « les racines de ton mal », ce qui touche au plus intime. Pour le poète, c'est par le bas et le vil que se révèlent le « mieux » et la justice. De même, lorsque Langevin écrit « ce monde est un monde fini » (*CO*, 135), il ne s'agit pas pour lui pas d'annoncer une éventuelle fin du monde, mais d'exposer son achèvement physique, sa plus simple matérialité et l'humanité d'un moi empirique.

Face à l'éclatement de la vérité dans la deuxième strophe, les quatre vers suivants *décrivent* ces années d'apprentissage d'une poétique. Cette « plage averbale » où le poète « croupi[t] », est celle d'un langage qui n'est pas encore le sien propre. Nous

observons de surcroît, dans cette strophe, l'une des principales marques d'expression de la communauté dans la poésie de Langevin. Si la question de la filiation et de la solidarité sont déterminantes pour lui, il n'en demeure pas moins qu'il est un irréductible solitaire, plus près, à bien des égards, de l'idéologie libertaire que du communisme. Ce « monde à [s]a mesure », à sa taille, à son rythme (battre la mesure) vital (cardiaque et cérébral), est bien entendu celui qu'il construit dans ses nombreux recueils. Cependant, cette « mesure » conduit aussi à une autre idée fondamentale de l'œuvre langevinienne. Prendre la mesure de quelque chose nécessite une comparaison, un étalon et on retrouve en effet une forme de commerce, dans ses recueils où, inlassablement, « le jour pactise avec l'opaque et les ordures » (*VOL*, 41). Les dénonciations et les *griefs* dans sa poésie répondent aux trafics et aux malversations qu'il dénombre dans toutes les sphères de la vie. Le lecteur comprendra que dans cette œuvre, les échanges sont toujours inégaux entre les hommes et les forces d'oppression qui l'assaillent. L'époque est au morcellement et à la désintégration non seulement des valeurs constitutives de la communauté (entraide, camaraderie, cohésion, projet commun), mais aussi de la puissance oppressive de la religion. On assiste en effet, au fil de sa poésie, à un déplacement du pôle aliénant. Si dans les premiers recueils, la servitude était liée au religieux, le rapport social de soumission à l'œuvre chez Langevin tombera en quelques années sous la contrainte d'un pouvoir plus diffus et nébuleux incarné par l'administration, le tribunal, les lois, c'est-à-dire une puissance contrôlée par les hommes eux-mêmes et redirigée contre eux. Dans « ce monde fini », l'homme est égaré, assujetti, depuis « l'initiale BRISURE », venue en quelque sorte abolir

l'équilibre radical où le paradis contrebalançait l'enfer, le bonheur compensait le malheur.

Revenons au poème d'*Un peu plus d'ombre au dos de la falaise* et à la quatrième strophe où l'adverbe « Puis » introduit une nouvelle temporalité. Le passé composé annonce que l'hébergement au « motel de l'azur » est bel et bien terminé, que le sujet appartient désormais à un temps ambigu où « la nuit s'est éteinte » et où il cherche « à ne pas [s]'éveiller à ne pas [s]'endormir ». Cette temporalité introduit la recherche d'une trajectoire personnelle, se soustrayant à la détermination du « blason de [s]on lignage ». Alors que, dans les premiers vers, le poète se « débat[tait] comme un fou / pour fuir cette place à l'ombre », il s'agit plutôt, dans la dernière strophe, de « reconstituer les mobiles du délire » afin de « retracer les lumières de l'ordre originel ». Tout se passe donc comme si la poésie advenait uniquement en affrontant la folie et en cherchant à échapper à ce « monde fini ».

Quitter cette « ombre » requiert une vigilance de tous les instants. Il s'agit de la « tâche souveraine » de la poésie de sonder le creux « de toutes [nos] veines » et de faire l'étude de nos « chaînes ». La poésie n'a rien d'un don pour Langevin qui la conçoit plutôt comme un travail incessant, un art de l'« élevage », visant à atteindre une « voix mise à nu ». Cette « voix » (à laquelle nous nous intéresserons plus longuement dans la dernière partie de ce chapitre) ne renvoie pas à une conception essentialiste ou « pure » — c'est-à-dire essentiellement lyrique — de la poésie. La « nudité » n'est ni une quête de rareté ni une expression dégagée de la

contingence, mais une parole exprimant une condition commune à tous, un « particulier absolu[375] » comme l'écrit Roland Barthes ou encore un espace permettant d'« accueillir toute la misère du monde[376]. » Le « portique mal éclairé » de Langevin correspond précisément à ce seuil : un lieu où le poète s'efforce de faire émerger de la « plage averbale » et du balbutiement une parole qui s'était vu refuser l'accès au langage.

En début de carrière, Langevin accordait parfois davantage d'importance à l'originalité, à l'excentricité, qu'à la qualité esthétique. C'est à tout le moins ce qu'il laisse entendre au sujet du procédé éditorial en vigueur aux Éditions Atys. Il préférait de loin octroyer une aide, offrir un lieu de diffusion à une écriture marginale (comme Georges Larouche l'avait lui-même fait pour lui) que de se conformer à des critères canoniques ou à une vision précise de la littérature. En cela, l'amitié a un rôle encore plus fort pour Langevin qu'il n'en avait pour Miron à l'Hexagone. C'est ainsi que la conception de la communauté que l'on retrouve chez Langevin — tant dans son œuvre que dans son travail éditorial — ne s'élabore pas autour d'une esthétique ou d'un projet rassembleur mais autour du partage d'une même condition. Afin de décrire une communauté du même type, Paolo Virno proposera la notion de « multitude[377] » qui sera reprise ultérieurement par Antonio Negri et Michael Hardt. La « multitude » se constitue d'un ensemble d'individualités, d'« un tissu coopératif entrelaçant ensemble une

[375] Roland Barthes, *La Chambre claire, Œuvres complètes (1977-1980)*, *op. cit.*, 2002, p. 792.
[376] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, p. 197.
[377] Paolo Virno, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Paris & Montréal, Éditions de l'Éclat & Conjonctures, 2002, 140 p.

infinité d'activités singulières[378] » et s'oppose au « peuple » en tant qu'unité politique[379] ou réduction des individualités dans un groupe unifié. C'est une politique de la communauté de ce genre qui est élaborée dans les poèmes de Langevin, où les individualités ne sont pas effacées afin de former un ensemble lisse et harmonieux ; mais sont, bien au contraire, variées et exacerbées comme en fait foi le travail sur les hétéronymes par exemple. Étienne Balibar décrit un tel processus où « la dépossession [se renverse] en appropriation, la perte d'individuation en développement "multilatéral" des individus, dont chacun est une multiplicité unique des relations humaines[380]. » Il n'y a d'ailleurs pas de revendication identitaire chez Langevin, plutôt l'idée de repriser les lambeaux de chacun afin de créer une communauté semblable à une courtepointe, une atmosphère harmonieusement créatrice à la manière de Georges Larouche à Val-Menaud. C'est sur un tel désir que Langevin fonde sa « philosophie fraternaliste » : « J'avais inventé le terme, je pensais que d'autres — comme François Gagnon — formuleraient la philosophie, une philosophie qui aurait été faite par plusieurs[381] ». Celle-ci est présente de façon discrète, mais constante dans son œuvre. En 1964, une publication aux Éditions Atys intitulée *Les Cahiers fraternalistes* voit le jour. Elle rassemble divers poèmes de Jean Gauguet, Liliane Morgan et Gilbert Langevin, en plus d'un texte d'introduction en prose de

---

[378] Antonio Negri, *Fabrique de Porcelaine, Pour une autre grammaire du politique*, Paris, Stock, coll. « L'autre pensée », 2006, p. 97. Sur la notion de « multitude », on peut lire : Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Paris, Exils, 2000, 559 p. ; Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire*, Montréal, Éditions Boréal, 2004, 408 p.

[379] Thomas Hobbes écrit : « Le peuple est une sorte d'unité qui a une volonté unique » ; cité par Paolo Virno, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, *op. cit.*, p. 9.

[380] Étienne Balibar, *La Philosophie de Marx*, *op. cit.*, p. 38.

[381] Gilbert Langevin, « Interview: Gilbert Langevin », par François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *op. cit.*, p. 23.

François Hertel. Malgré les allures d'un travail collectif, c'est bel et bien Langevin qui tient les rôles de concepteur et de directeur de la publication. Au cours des années, il fera périodiquement référence au fraternalisme — en particulier dans les écrits de Zéro Legel — sans néanmoins en définir explicitement les préceptes. André Marquis décrit la « philosophie » de Langevin, comme un « mélange d'existentialisme (Sartre), de personnalisme (Mounier) et de marxisme[382]. » Il faut convenir qu'il n'y a rien de bien original dans la revendication de cette trinité philosophique qui marque la plupart des jeunes auteurs des années soixante[383]. La meilleure description du fraternalisme viendra obliquement de Langevin lui-même. Il importe de constater, dans l'extrait suivant, que c'est principalement par la négative et le refus de l'esprit de sérieux qu'il le dépeint :

> Mais le fraternalisme, est-ce une philosophie, un anti-surhumanisme, une idéologie révolutionnaire, un co-existentialisme, un prosurréalisme, une antérévolution, une religion communiste, un sport marxiste, un interpersonnalisme, un touist « nouvelle vague », un paternalisme affilié, un beatnisme ramoné, une science occulte « made for QUEBEC », un art sexif, un socialisme évolutionnaire, un christianisme à l'ancienne servi à la moderne, un néo-thomisme, un rectumisme, un pata-charlanisme, un para-catholiscisme, une psycho-somatique à la Dominique, nique, nique, un symptôm-atys-ne rénové, une tentative sociologique, une marque de pilule poérifique, un refus-globalisme ? Quel charabia !, Yves Thériault dixit[384].

---

[382] André Marquis, « Le rêve fraternaliste. Les Éditions Atys », dans Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (GRÉLQ), *L'édition de poésie. Les Éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Atys et l'Hexagone,* entrevues et études assemblées et présentées par Richard Giguère avec la collaboration d'André Marquis, Sherbrooke, Éditions Ex Libris, 1989, p. 168.

[383] André-G. Bourassa écrit : « On allait tenter, auprès de Gilbert Langevin, de rallier le personnalisme (existentialisme chrétien) d'Emmanuel Mounier et le socialisme de Karl Marx. » André-G. Bourassa, « L'ange noir qu'est Langevin », *Lettres québécoises,* Montréal, n° 3, septembre 1976, p. 8.

[384] Gilbert Langevin, « Auto-questionnaire », *Les Cahiers fraternalistes,* Montréal, Éditions Atys, coll. « Silex », n° 5, mars-avril 1964, p. 24.

Ce qui se dégage de tout ce fatras de caractéristiques, de ce bric-à-brac définitionnel, c'est l'humour certes, la dérision, mais c'est aussi le refus net de proposer une philosophie bien identifiable, aux contours nettement délimités. La moquerie envers toutes les sortes de « ismes » révèle une posture particulièrement réfractaire aux mots d'ordre, à l'esprit de corps et aux exigences doctrinaires. L'expérience de la solitude apparaît aussi de manière capitale dans ces « cahiers » et semble paradoxalement le meilleur moyen d'accéder au fraternalisme. Langevin juxtapose d'ailleurs les deux termes (disjoints par une virgule) dans l'annonce d'une publication à venir (et qui ne viendra pas) : « Solitude, fraternalisme et poésie[385] ». De fait, dès le premier poème de ce volume, nous pouvons percevoir l'importance de ce couple curieux :

enfilons en un long collier
les perles de nos solitudes
et la route n'aura plus mauvaise réputation
tes bras mes jambes vos mains nos cœurs
forment un corps unique
toutes les maisons font ensemble une seule
demeure[386]

Dans ce poème publié en 1964 — Langevin précise toutefois qu'il fut écrit en 1959 —, le thème du départ et de l'exil ne mène pas, comme dans les recueils qui suivront, au changement ou à la découverte. Le vaste monde qui s'offre sur cette

[385] Titre qui n'est pas sans rappelé le bref texte en prose d'Anne Hébert : « Poésie, solitude rompue », dans lequel elle attribuait elle aussi une certaine morale fraternelle à la poésie : « Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie. » Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1993, p. 63. Gilbert Langevin, « Auto-questionnaire », *Les Cahiers fraternalistes,* Montréal, Éditions Atys, coll. « Silex », n° 5, mars-avril 1964, p. 4.

[386] Gilbert Langevin , « Poèse », *Les Cahiers fraternalistes,* Montréal, Éditions Atys, coll. « Silex », n° 5, mars-avril 1964, p. 8.

« route » a « mauvaise réputation » et sème la crainte. Seul le « long collier » de la solidarité des hommes permet de vaincre la peur de l'avenir et de l'inconnu. Le fraternalisme de Langevin tente ainsi d'atténuer l'incurable sentiment d'être seul qui persiste malgré tout durablement dans ses poèmes.

Si nous pouvons sans doute voir dans ce désir d'union en un « corps unique » la trace du communisme chrétien dont Gilbert Langevin aurait été, selon André Major, un adepte au début des années soixante[387], il faut souligner que c'est d'abord à partir de l'isolement, de la méditation et de la distance sans abandon que la communauté se construit chez ce dernier. L'éventuelle union (« une seule / demeure ») s'édifie autour d'une communauté divisée, puisque c'est l'addition des « perles de solitudes » qui permet de fabriquer ce « long collier ». La « demeure » à laquelle le poète fait référence n'est pas fondée sur un désir ou une appartenance identiques, mais bien sur la reconnaissance d'une même condition sociale, faite d'une profonde dépossession et de la certitude d'appartenir à « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté[388] ».

Le fraternalisme de Langevin repose ainsi sur une appartenance libre au sens où elle n'est ni générationnelle (François Hertel est de trente-cinq ans son aîné), ni idéologique, ni même esthétique. En ce sens, l'individu n'est pas un « atome » indépendant pour le poète, mais s'inscrit toujours dans une relation et un devenir. C'est d'une manière analogue qu'Antonio Negri envisage le commun comme

[387] « Selon [André] Major, c'est à l'automne 1961 que Langevin serait devenu un communiste chrétien et qu'il aurait développé sa philosophie fraternaliste ». André Marquis, « Le rêve fraternaliste. Les Éditions Atys », *op. cit.*, p. 168.
[388] Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 45.

une « activité, et non comme un résultat ; il se présente sous la forme d'un agencement, d'une continuité ouverte[389] ». À la base de chaque sujet pour Langevin se trouve un « principe d'insuffisance[390] » : c'est à partir de ce sentiment indicible de manque que s'est élaboré le fraternalisme.

L'éclatement des valeurs et des repères dans la poésie langevinienne laisse l'homme sans « étalon universel », abandonné « parmi les amertumes » (*LEX*, 19) « dans l'aube jonchée de pièges » (*OM*, 9). Malgré la propension au doute et « [l]'ennemi [qui] est à l'intérieur » (*DE*, 75), chacun demeure coincé, « seul dans la prison d'attendre » (*N*, 84). L'idée d'une véritable communauté fondée sur la fusion, sur un peuple, sur une conception homogène de la collectivité est impossible chez le poète. La seule forme d'union admissible est le côtoiement des individus qui ont en partage le sentiment d'exclusion, non pas « une identité commune, comme l'écrit Roberto Esposito, mais […] une commune absence d'identité[391]. » Nous verrons en effet dans la prochaine partie de ce chapitre comment sa poésie transmet non pas une simple expérience personnelle, mais bien une perception du monde transcendant l'individualité « vers une morale qui […] appartient à tous et est l'expression de tous[392] ». Le poème suivant est exemplaire de ce désir de témoigner en quelques images fortes d'une condition générale :

nous creusons

---

[389] Antonio Negri, *Fabrique de Porcelaine, Pour une autre grammaire du politique*, *op.cit.*, p. 92.
[390] Georges Bataille cité par Maurice Blanchot dans *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 15.
[391] Roberto Esposito, *Origine et destin de la communauté*, *op.cit.*, p. 155.
[392] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 321.

sans jamais parvenir
perdus par le triste
oubli des commencements
luttant pourtant contre
l'humiliation des racines (*MA*, 75)

Quel est ce « nous » présent d'entrée de jeu dans le poème ? Nul autre qu'un « nous » impersonnel, celui de cette communauté guidée par « l'étoile de Macadam » (*OM*, 77) dans son exploration le menant toujours plus vers le bas : épopée intérieure (« nous creusons ») perpétuellement déçue (« sans jamais parvenir »). La tension originelle entre le « temps avant l'homme » (celui de ce chevreuil flânant dans la forêt de son enfance) et le « temps de l'homme » — cette « initiale BRISURE » (*DE*, 75) dont nous avons analysé les différentes répercussions (exil, lutte, peur) — est reprise dans ce court poème. Coincés entre cet « oubli des commencements » et « l'humiliation des racines », les hommes se rassemblent autour de la même fatalité de l'existence (« nous creusons / sans jamais parvenir »). L'absence et le vide constituent une menace, mais aussi une aspiration dans ses poèmes. Tout semble en effet indiquer que le rejet de l'institution, l'affrontement continuel, les marques de révolte dissimulent en fait le désir d'atteindre un point zéro : un « beau cataclysme » (*ST*, 23) comme l'écrit Langevin.

B) Réquisitoire d'une singulière solidarité

je me tiens garant d'une civilisation mourante (*O*, 94)

La poésie de Gilbert Langevin est profondément dénonciatrice de l'injustice, de la maladie, de la médiocrité et, de manière plus générale, de toute parole autoritaire. Au cours des années soixante, l'oppression dont témoignent ses poèmes aura d'abord pour source la religion et se déplacera ensuite vers ce qu'il nomme l'« *Westablishment* ». Le sentiment d'injustice paraîtra alors exacerbé, l'autorité céleste fera place à la souveraineté des hommes et le jugement divin sera remplacé par « la patrie de la déraison[393] », c'est-à-dire la loi aveugle, le tribunal kafkaïen administré par ces « juges qui protègent les chacals » (*MA*, 29). Une profonde séparation divise alors les tenants du pouvoir et les refoulés aux frontières du politique. Toutes les existences dépeintes dans ses poèmes sont sommées de se conformer à la rectitude et à la norme. « [A]insi va la loi / protectrice des rastaquouères » (*N*, 71) s'employant à assimiler marginaux et minoritaires. L'« *Westablishment* » — qui désigne sans doute la puissance à la fois politique et économique des anglophones canadiens (le « West island » de Montréal) — ne décrète pas uniquement des règles régissant les individus. Il s'agit en fait, selon lui, de tout un système dont le fonctionnement s'apparente au milieu carcéral ou à une société de contrôle. Au pouvoir des tribunaux s'ajoutent la force policière et l'appareillage propagandiste des médias :

---

[393] Michel Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 119.

> Mais alors, où se trouve la répression ? Partout mais plus subtile qu'auparavant. On n'a qu'à songer aux chiffres du budget de la police de la *Communauté urbaine de Montréal*. Cette masse de fric ne défraie quand même pas uniquement le coût des uniformes de flic. Et la radio et la télévision face à tout ça, que véhiculent-elles ? Et les autres médias ? Quand on retrouve à la page 18 d'un important quotidien ce qui devrait normalement paraître en grande manchette, on se pose de sérieuses questions quant à la fameuse objectivité dont tout le monde se vante. Information ou déformation ? Tripotage qui sert bien les intérêts de l'*Westablishment*[394].

Les outils et les méthodes autoritaires de l'« *Westablishment* » décrites dans ce passage ressemblent en tous points à ceux de la société « technocratique » dénoncée par Theodore Roszak dans son ouvrage *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition à la jeunesse*[395]. Au primat de la scientificité, à la spécialisation professionnelle et aux abstractions de la bureaucratie d'État, la contre-culture oppose en effet la polyvalence, la créativité et la valorisation de la subjectivité. Elle défend l'idée que la transformation de la société doit passer par la révolution des consciences individuelles et que seules la résistance culturelle, l'originalité et la création sont à même de contrer les processus de « répression » et de « déformation » en vigueur. Sans être un fervent militant de la contre-culture, Langevin se rapproche néanmoins de celle-ci par la valorisation des singularités. Il sera, de plus, extrêmement sensible à toutes les manifestations du pouvoir visant la

---

394 Gilbert Langevin, « Vaincrons-nous ? Continuons le combat », *Maintenant*, nos 137-138, juin-septembre 1974, p. 34.

395 Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition à la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, 318 p.

désindividuation, c'est-à-dire la réduction de la vie de l'esprit[396]. Le poète relève toutefois deux types de contre-culture :

> Il est entendu que la contre-culture vise à instaurer une perception nouvelle. Face au statu quo de la majorité dominée, n'est-elle pas tout simplement une mauvaise conscience ? […] (Surtout ne pas confondre contre-culture, c'est-à-dire affirmation libre d'une créativité englobant tout le champ humain, avec les manifestations d'un retour à l'état primitif. C'est ce qui arrive hélas trop souvent.)[397]

En fait, au-delà de l'« *Westablishment* », Langevin est très sévère à l'égard de toute parole prescriptive et de toute orthodoxie, tant au niveau politique que littéraire. C'est notamment pour cette raison qu'il conservera toujours une posture faite d'un mélange d'adhésion et de distance face aux avant-gardes littéraires des années soixante-dix et quatre-vingt. En réponse aux critiques négatives de *L'Avion rose* publié en 1976, formulées par Normand de Bellefeuille, Philippe Haeck et Louis Caron, le poète publie une réplique acerbe dans les pages de *La Presse* et du *Devoir* :

> Normand de Bellefeuille, dans *la Presse*, de concert avec Philippe Haeck dans *Le Devoir*, pleure sur mon impertinence ; Louis Caron, dans *Courrier Sud*, me reproche d'être un pauvre et prédit que je le serai toujours. Encore la lutte des classes ! À ces petits caporaux de troisième zone, je tiens à redire que je suis contre l'impérialisme d'où qu'il

---

396 On peut lire à propos de la question de la « désindividuation » : Bernard Stiegler et Ars Industrialis (Marc Crépon, Georges Collins, Catherine Perret et Caroline Stiegler), *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2006, 173 p. Nous pouvons établir de nombreux parallèles entre la critique sociale faite par la contre-culture dans les années soixante-dix et le discours tenu par les auteurs de cet ouvrage sur la « désindividuation » actuelle : « L'homme de la société hyperindustrielle, c'est-à-dire de la société de contrôle, voit une part toujours plus grande de ses comportements sociaux prise en charge par le système techno-économique, en sorte qu'il se trouve toujours plus dépossédé d'initiatives et de responsabilités », p. 66.

397 Gilbert Langevin, « Contre-culture ou réforme grégaire ? », *Hobo-Québec*, Québec, n^os^ 25-26, septembre-décembre 1975, p. 4.

> vienne, contre le Renouveau Caresse-ma-tuque et contre les Narcisses-Léninistes scolaires[398].

Bien que la réception des recueils de Langevin n'ait pas toujours été enthousiaste[399], l'agacement du poète se manifeste de façon plus explicite cette fois-ci, car il considère que les trois écrivains jugent son travail à l'aune d'une conception purement idéologique de la littérature. À la lecture de ces critiques, on demeure toutefois étonné de la virulence employée par le poète. De Bellefeuille interroge la « pertinence » des derniers recueils de Langevin. *Griefs* l'a laissé « profondément indifférent » tandis qu'à propos de *l'Avion rose*, il écrit : « L'auteur surprend encore mais, jusqu'à maintenant, Langevin avait su faire coïncider cette nouveauté et surtout cette diversité formelle avec un contenu métaphoriquement novateur et socialement pertinent. C'est ce dernier point qui fait défaut[400]. » Philippe Haeck, quant à lui, considère que Langevin « joue au poète phtisique, maudit » et que « d'autres trouveront assez triste de voir un écrivain réduit à remâcher son désespoir, à ne voir au-delà de ce désespoir qu'un monde poétique[401] ». Dans les deux cas, les reproches gravitent donc autour d'un manque d'implication sociale de sa poésie. Ces « intellectueurs à gages[402] », comme Langevin aime à les appeler, sont accusés de faire preuve d'« impérialisme » de la pensée[403]. Pour lui, la plus grande qualité d'un poète réside dans l'originalité, la

---

[398] Gilbert Langevin, « À propos de *l'Avion rose* », *Le Devoir*, 8 mai 1976, p. 17.
[399] Notamment les recensions d'Axel Maugey, d'André-G. Bourassa et de Jean-Noël Pontbriand.
[400] Normand de Bellefeuille, « Pentes raides et terrains plats », *La Presse,* Montréal, 3 avril 1976, p. D4.
[401] Philippe Haeck, « Poésie et griefs », *Le Devoir,* Montréal, 1er mai 1976, p. 14.
[402] Gilbert Langevin, « Lettre ouverte aux esprits fermés », *Hobo-Québec,* Québec, n° 31, septembre-décembre 1976, p. 8.
[403] Une altercation avait déjà eut lieu une année plus tôt. Alain Tittley et Langevin écrivaient à propos des critiques littéraires de Haeck : « [N]ous refuserons toujours l'embrigadement systématique d'où qu'il vienne, de Moscou, d'Ottawa, du Vatican ou d'ailleurs. Toute orientation,

recherche d'une voix singulière, dissonante, se situant à l'écart des discours dominants. C'est ainsi qu'il raille le nationalisme de Caron en le qualifiant de « Renouveau Caresse-ma-tuque » et moque les allégeances soviétiques de Bellefeuille et Haeck en les surnommant « Narcisses-Léninistes scolaires ». Par « scolaires », le poète évoque sûrement le fait que ces deux derniers sont aussi professeurs au Cegep et qu'ils sont, par conséquent, écrivains à « temps partiel » contrairement à lui. Mais c'est surtout le manque de sérieux, l'esbroufe, les parades intellectuelles que Langevin dénonce. Le poète reproche en effet à de Bellefeuille, Haeck et Caron de soumettre la littérature aux modes passagères et aux diktats des doctrines politiques. Dans un texte qu'il publie la même année, il incrimine notamment la manie de citer à outrance des avant-gardes. Il est vrai que, dans la lignée de la revue parisienne *Tel Quel*, certains écrivains québécois, collaborant généralement aux *Herbes rouges* et à *La Nouvelle barre du jour*, vont multiplier les références à Mao, Freud, Marx, comme autant de signes ostentatoires de leur « modernité », de leur engagement et de l'inscription de la lutte des classes dans le « Texte ». Langevin vilipende souvent cette tendance à l'abstraction stérile et déprécie ce qu'il considère être des jongleries cérébrales, prônant quant à lui l'action concrète et l'ancrage dans les « réalités quotidiennes » :

---

qu'elle soit de nature politique, sociale ou mentale s'érige à partir d'individus. Aussi, à nos yeux, c'est vers la basse mesquinerie, les querelles de clocher, les intrigues de coulisses que devrait aller notre réprobation. Nous croyons qu'une dialectique ouverte axée sur l'être, l'agir, l'érotisme et ses manifestations vaudra toujours plus que le dénigrement. Ceux qui s'efforcent de traduire le drame existentiel méritent autre chose que des insultes. […] Les poètes étant considérés par essence comme des anormaux devraient, cher Philippe Haeck, être réformés. Enfin, la police de la pensée dont parlait Georges Orwell dans son roman 1984 ! Et nous ne sommes qu'en 1975. Entre vos mains, la critique est vraiment dans un état critique / chronique. Devrons-nous maintenant vous téléphoner avant de publier un livre afin de savoir si notre émotion se moule aux dogmes stériles de votre carcan ? » Gilbert Langevin et Alain Tittley, « Reproches de poète (lettre à Philippe Haeck) », *Le Devoir*, 10 mai 1975, p. 24.

> Je ne suis pas le seul dans ce pays et sur cette planète à refuser le monolithisme idéologique et l'étroitesse d'esprit. Je ne suis pas le seul à affirmer qu'il faut inventer de nouvelles formules au risque même de se tromper et qu'il faut cesser de citer n'importe qui, n'importe quand, à propos de n'importe quoi en croyant qu'il s'agit là d'un acte révolutionnaire. Il serait peut-être temps d'enrayer cette citationnite aiguë qui n'a souvent aucun rapport avec nos réalités quotidiennes. Ce qui veut dire que, face aux situations nouvelles que nous connaissons (simple exemple : les gouvernements devenus les otages des multinationales), nous devons employer des méthodes d'opposition inédites. Depuis quatre ou cinq ans, dans la plupart des panels et colloques touchant de semblables sujets, on s'est buté invariablement à de petits groupes d'individus bourrés de théories fumeuses et inapplicables. Et ce beau monde veut faire la révolution d'un bord à l'autre du Canada ou de l'Univers, eux qui ne sont même pas porteurs de la plus élémentaire des révoltes ou d'une once d'imagination. […] Pour moi, c'est ici et maintenant que doivent émerger les ressources radicales d'un fraternalisme révoltaire et libérateur. Certains chroniqueurs sur la brèche auraient intérêt à relire le *Refus global* de Borduas et la *Revue socialiste* de Raoul Roy[404].

Le véritable acte révolutionnaire pour Langevin procède du langage. C'est par la subversion « culturelle », l'invention « de nouvelles formules » et le recours à l'imagination que s'organise la résistance face au « monolithisme idéologique ». Le poète en ce sens souscrit aux propositions de Theodore Roszak. Pour ce dernier en effet, la « technocratie » (qui n'est pas sans rappeler fortement l'« *Westablishment* »), selon le terme employé par le sociologue américain, ne désigne pas uniquement l'organisation structurelle, matérielle et économique de la société, mais bien une véritable puissance culturelle :

> Il n'est pas facile de mettre en question l'humanisme raisonnable, bien intentionné mais néanmoins oppressif dont s'entoure la technocratie, sans avoir l'air de parler une langue morte et discréditée — particulièrement si l'on croit (comme je le fais) la technocratie très capable d'utiliser sa capacité industrielle, sa technique sociale, sa

[404] Gilbert Langevin, « Lettre ouverte aux esprits fermés », *op. cit.*, p. 8.

> prospérité et ses tactiques de diversion pour étouffer d'une manière que la plupart des gens trouveront parfaitement acceptable toutes les tensions nées de la désorganisation, de la privation et de l'injustice qui affectent couramment notre vie. La technocratie n'est pas simplement une puissante machine exerçant une influence matérielle : elle est l'expression d'un grandiose impératif culturel, une véritable mystique largement soutenue par le peuple[405].

Par conséquent, la loi de l'« *Westablishment* » ne repose pas sur un simple rapport de force entre majorité et minorité, mais bien sur une culture, une mystique de l'autorité au sens où, comme l'écrit, Jacques Derrida : « [l]es lois ne sont pas justes en tant que lois. On ne leur obéit pas parce qu'elles sont justes mais parce qu'elles ont de l'autorité[406] ». Faisant obstacle au « monolithisme idéologique » et à ceux qui y ont succombé par leur « étroitesse d'esprit », Langevin révèle dans ses poèmes une communauté contestataire : « Je ne suis pas le seul dans ce pays et sur cette planète à refuser ». Celle-ci cherche des « méthodes d'opposition inédites » et immédiates (« ici et maintenant ») afin de provoquer l'émergence d'un fraternalisme émancipateur. Deux groupes se dessinent donc dans ses poèmes. D'un côté, ceux qui sont dans l'adhésion totale et aveugle au « tribunal gorille » (*FOU*, 34), c'est-à-dire à l'ordre, au colonialisme et donc à la langue de la Loi — l'« hégémonie de l'homogène[407] » —, et de l'autre, ceux tiraillés par le doute,

---

[405] Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition à la jeunesse*, *op. cit.*, p. 12.

[406] Jacques Derrida, *Force de loi*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, p. 30. Le philosophe s'appuie sur cet extrait de Montaigne : « [l]es loix se maintiennent en credit, non parce qu'elles sont justes, mais par ce qu'elles sont loix. C'est le fondement mystique de leur autorité, elles n'en ont poinct d'autre […]. Quiconque leur obeyt parce qu'elles sont justes, ne leur obeyt pas justement par où il doibt. » Montaigne, « De l'expérience », *Essais III* ; cité par Derrida, p. 29.

[407] Jacques Derrida écrit en effet : « Le monolinguisme de l'autre, ce serait d'abord cette souveraineté, cette loi venue d'ailleurs, sans doute, mais aussi et d'abord la langue même de la Loi. […] C'est en faisant fond sur ce fond qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène. » *Le Monolinguisme de l'autre ou la Prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 69.

résistants, mais succombant néanmoins à certains aspects de la culture monolithique.

La question de la filiation chez Langevin, nous l'avons vu au début de ce chapitre, s'établit sur une solidarité vis-à-vis de la « condition humaine ». Cette dernière, pour le poète, désigne essentiellement l'inaptitude de la majorité des hommes à assumer leur destin, contraints qu'ils sont de vivre sous le joug d'une autorité extérieure. Pour tous les personnages que l'on retrouve dans son œuvre, le « devenir a du plomb dans l'aile » (*LEX*, 10) et le sentiment d'assujettissement au pouvoir est constant. Si les marques de subjectivité foisonnent chez le poète (nous pensons notamment aux noms propres), celles-ci agissent surtout comme des spectres, des réminiscences du soi. Langevin lie toujours très étroitement la question de la singularité à celle du commun dans la mesure où il n'y a pas, dans sa poésie, de figuration de l'individu qui ne soit consubstantiellement « une représentation du lien social[408] ». Au cours des prochaines pages, nous serons donc particulièrement attentifs à tous les « personnages » peuplant l'univers langevinien — aussi bien dans sa poésie que dans sa prose — qui font l'expérience d'une rencontre avec le pouvoir. Ces portraits laissent entrevoir des traits de personnalité, des noms et surtout des histoires tragiques esquissées en quelques vers. Ces personnages mènent le plus souvent des existences miséreuses, des vies accidentées et sont victimes d'un pouvoir diffus et oppressif. À des fins satiriques,

[408] Marc Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit*. p. 30. L'impossibilité de considérer l'individualité comme entité fixe est aussi affirmée en anthropologie. Augé écrit : « l'individualité absolue est impensable : l'hérédité, l'héritage, la filiation, la ressemblance, l'influence sont autant de catégories à travers lesquelles peut s'appréhender une altérité complémentaire et, plus encore, constitutive de toute individualité. », p. 29.

le poème suivant est nommément dédié à une figure politique dont Langevin conteste l'autorité :

Éloge succinct d'un premier ministre mort en temps de paix
À feu premier Maurice Duplessis

je bafoue ta bacchanale
tes cris-crans-crocs
rouche à richesses
terreur des pauvres
bourreau sans hache
arche de finance
refuge des mensonges
requin des honneurs
barde sans barbe
épouvantail à gogo

oh ! dis-moi
où trouveras-tu justice
à la pointure de ton âme
héros de ta drôle de paix ? (*EZL*, 125)

Aussi bien dans les écrits de Zéro Legel que dans ses poèmes, Langevin a toujours puisé au « carnavalesque » — selon la notion employée par Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage consacré à Rabelais[409] —, c'est-à-dire à la moquerie, à la parodie, au renversement du haut par le bas, tous procédés auxquels on recourt la plupart du temps dans le but avoué de créer un effet comique, mais aussi de ridiculiser, de dénoncer et de subvertir le pouvoir. C'est bien ce que l'on observe dans ce dernier poème où Langevin livre un « contre-éloge » de Maurice Duplessis, « héros » « mort en temps de paix », où le mépris s'affiche dès les premiers mots (« je bafoue »). Si le mensonge est de mise dans la cour du roi où les sujets sont rompus à la flatterie, au silence docile voire parfois à l'hypocrisie, Gilbert Langevin, tel

[409] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, 471 p.

l'enfant du conte d'Andersen « Les Habits neufs de l'Empereur », dit tout haut et sans détours ce que d'autres ont préféré taire : « Mais il n'a rien sur lui ![410] » (« barde sans barbe », « épouvantail à gogo »).

Le dernier vers (« héros de ta drôle de paix ») renvoie certes au calme militaire qui coïncide avec le règne de Duplessis, mais sous-entend aussi une forme de guerre, plus insidieuse peut-être. « [C]ris », « terreur » et « bourreau » accompagnent en effet les répétitions sonores des trois premiers vers comme autant d'atteintes et d'attaques lancées contre les « pauvres ». Si l'éloge conduit naturellement à adopter une noblesse de ton, une solennité indispensable, Langevin privilégie pour sa part la bouffonnerie et conduit le poème vers l'arbitraire de l'effet comique. Dans ce portrait grotesque, relevons de surcroît l'analogie avec l'animalité. En plus de ses « cris », de ses « crans » et de ses « crocs », Duplessis est un « requin », avide de gloire, de pouvoir et de reconnaissance. L'une des dynamiques fondamentales à l'œuvre chez le poète demeure par ailleurs la quête de réparation, la tentative de riposter, par la poésie, aux assauts qui ont été lancés contre les siens. La question ironique posée dans la dernière strophe agit en ce sens. Par cet « éloge », le poème accuse et prononce un verdict de culpabilité.

À la figure du pouvoir représentée par Duplessis s'oppose celle du poète. Car si ce dernier est en mesure de rendre un jugement et de poser un regard lucide sur les hommes, c'est en raison de son retranchement, de sa situation en marge du

[410] Hans Christian Andersen, « Le Costume neuf de l'Empereur », *Contes*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 115

monde. Cet isolement n'est pas à prendre au sens d'un retrait de la société permettant de poser un regard oblique et plus juste. Au contraire, pour Langevin, le poète est celui qui porte en lui toutes les contradictions, encaisse les attaques, les coups du sort et s'engouffre dans le mal pour explorer la « terreur des pauvres ». Bien qu'il ait adopté plusieurs hétéronymes, Langevin utilise le plus souvent un pronom neutre, sans distinction de sexe et englobant afin de désigner le poète qui n'étant « rien » ou « personne » est un peu tout le monde, à la fois quiconque et n'importe qui. Qu'il s'agisse de Zéro Legel — « qui, littéralement, *est* personne[411] » — ; de cette phrase tirée de *La Douche ou la seringue* : « Mon nom moi c'est Nothing » (*DS*, 23) ; du premier vers d'un poème du même ouvrage : « Je me présente mon nom est NUL » (*DS*, 41) ; ou encore de ce fragment retrouvé dans ses archives : « I am the king of nothing[412] », le poète se présente et écrit sous le signe de l'indéfini, exalte un individu susceptible d'assumer tous les rôles. « Clochard céleste » ou ange déchu (« Gilchrist Langenoir » (*EZL*, 72)), errant sur un nuage (« Je marchais, tête baissée, cherchant de la menue monnaie sur un nuage, je me cherchais effroyablement à travers les rats et les rires » (*EZL*, 7), l'écrivain — endeuillé et « pauvre » — apparaît comme une « sombre valeur » (« Je me retrouve en deuil et pauvre / devant les doubles portes / le visage amaigri/ j'apparais sombre valeur / dont se méfient même les ombres » (*O*, 243)). Langevin se reconnaît une filiation aux écrivains pour lesquels la parole poétique doit pouvoir accueillir « toute la misère du monde[413] », cela n'étant possible, selon lui, que si on a fait l'expérience de la perte : la bohème pour Verlaine, la

[411] Ginette Michaud, « Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de Gilbert Langevin », *op. cit.,* p. 504.
[412] Archives de Gilbert Langevin déposées à la Médiathèque littéraire Gaétan-Dostie.
[413] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.,* p. 197.

dépossession langagière pour Miron ou encore la folie pour Gauvreau comme on peut le lire dans le poème suivant :

Le monoxyde de carbone
blesse mon cœur
d'une langueur
monotone

la ville assassine ses verlaine
à la petite semaine

emprisonne ses gauvreau
dans des hôpitaux

engloutit ses miron
dans un grand tourbillon
de corbeaux

le monoxyde de carbone
blesse mon cœur
d'une langueur monotone (*AVI*, 75)

Ce pastiche du poème « Chanson d'automne[414] » de Paul Verlaine décrit de manière exemplaire la condition du poète pour Langevin. Ce dernier s'inscrit dans une filiation directe avec le « poète maudit » et dans une même dénonciation du monde qui les blesse au cœur. Le « monoxyde de carbone » s'échappant des voitures se substitue alors au « vent mauvais ». C'est toujours une forme immatérielle du mal qui guette le poète mais Langevin le déplace dans sa propre modernité, dans la ville polluante et impersonnelle comme en témoigne le vocabulaire scientifique, chimique.

[414] « Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone. / Tout suffocant / Et blême, quand / Sonne l'heure, / Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure ; / Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte. » Paul Verlaine, « Chanson d'automne », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1962, p. 72-73.

Bien qu'il joue de la même musicalité que Verlaine, Langevin remplace la mélancolie des « sanglots longs / Des violons / De l'automne », par la dureté et l'atmosphère néfaste de la ville (« et la ville tourne dans ses cages » (*MA*, 53)). La répétition des sonorités et le rappel de la première strophe par la dernière témoignent de la fréquence routinière (« à la petite semaine ») par laquelle l'urbanité « assassine », « emprisonne » et « engloutit » ses poètes. L'argument principal du poème de Verlaine demeure par conséquent intact. Le thème du poète incompris, victime de sa clairvoyance dans un monde ignorant et sourd à sa sensibilité, permet un enjambement temporel grâce auquel Langevin rejoint Verlaine, victime romantique comme lui, confronté à l'incompréhension.

Relevons par ailleurs que Langevin fait référence aux trois poètes dont le nom (« ses verlaine » / « ses gauvreau » / « ses miron »), devenu substantif, est précédé d'un article désignant un pluriel. Ce n'est donc pas tant des individus en particulier qui sont décrits dans ce poème, que des « particuliers absolus », au sens où ces noms propres transformés en noms communs renvoient à tous ceux aux prises avec une blessure au « cœur » et à un mal qui survole les âges par sa « langueur monotone ».

La référence à des figures historiques, à des écrivains ayant réellement existé, est rare chez Langevin et c'est généralement autour d'une généalogie imprécise et un sentiment de réciprocité que le poète réunit une communauté. Il y parvient en décrivant des personnages, en racontant « l'histoire » de certains individus, mais

aussi en appelant à l'émancipation et à l'abolition de toute hiérarchie sociale. Il suffit de penser à la « plainte ouvrière » (*N*, 19) et à l'obligation pour « la marge que nous sommes » (*ST*, 28) de « monnayer [s]es journées » (*O*, 198). Dans le « contre-éloge » à Duplessis, c'est en incriminant le « premier ministre mort en temps de paix » qu'il accomplissait son acte de justice. Le mélange de styles et de tonalités, le jeu sur les sonorités et les assonances que l'on retrouvait dans ce poème va de pair avec l'ambition qu'a Langevin de décrire le multiple et la foule. De la communauté décrite par le poète s'élèvent brouhaha, tumulte et confusion. Elle se caractérise par une surenchère de singularités, une multitude de caractères et de personnages hors du commun qui n'est pas sans rappeler le projet qu'avait Michel Foucault de composer, « en une sorte d'herbier[415] », un livre fait de l'assemblage de fragments de vies retrouvés dans un registre d'internement français du XVIII[e] siècle. Son projet, écrivait-il, était de concevoir une « anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots. Vies brèves, rencontrées au hasard des livres et des documents[416]. » Jouant un tour au sort, extirpant quelques souvenirs de l'obscurité la plus profonde, Foucault permettait à ces « vies infâmes », décrites dans le registre, de faire retour sous la forme de spectres : « Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces — brèves, incisives, énigmatiques souvent — qu'au point de leur contact

[415] Michel Foucault, *Philosophie. Anthologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, p. 562.
[416] *Ibid.*, p. 562.

instantané avec le pouvoir[417]. » En faisant place au surgissement des singularités, le projet de Foucault constituait une sorte de revanche face à « l'hégémonie de l'homogène » imposée par la loi[418]. Sans avoir le caractère systématique et méthodique du répertoire, la poésie de Langevin contient elle aussi une multitude de personnages qui n'ont en partage que leur contact et leur « interpellation[419] » par la loi. Au fil de cette œuvre, le lecteur découvre en effet une foule hétéroclite d'individus affaiblis, persécutés et rageurs. Dans le premier tome des écrits de Zéro Legel, Langevin évoque même l'intention qu'il avait de faire de ces portraits de malheureux son « chant majeur » :

> ce qui me communiqua l'idée saugrenue d'écrire de nouveaux poèmes. un qui avait pour titre : Golgotha des oubliés. c'était la photographie, noir sur beige, de bien du monde. l'autre poème se voulait vaste comme l'espoir. « Montréal-Minuit » serait mon chant majeur, ma cantilène incontestable. dans « Montréal-Minuit », les épileptiques, les tousse-creux, les alcooliques, les ventres-à-terres, les assomptionnistes à l'envers, les débridés, les cafardeux, les simiesques, les der de der, les vandalistes et les mal-armés prenaient les trois-quarts de la place, avec, de temps en temps, de petites « touch » encore plus déclassées, du matin à la faim la plus certaine, j'écrivais, je barbouillais des feuilles et des feuilles de papier. je salissais tous les « blancs » utilisables.
>
> Montréal-Minuit

---

[417] *Ibid*., p. 568.

[418] Jacques Rancière écrit en ce sens que la souveraineté de la loi — selon la conception largement répandue par Thomas Hobbes — « ne repose que sur elle-même, car en dehors d'elle, il n'y a que des individus. » Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1995, p. 114. La loi s'oppose par conséquent au foisonnement des individus. Pour Hobbes, le nombre, la diversité, la multitude, constitue précisément ce qui est inacceptable et dangereux pour le pouvoir, pour le « monopole de la décision politique qu'est l'État ». Paolo Virno, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, *op. cit.*, p. 8.

[419] Dans l'un de ses textes les plus connus, Louis Althusser écrivait d'ailleurs que c'est l'idéologie elle-même qui transforme « les individus en sujets » par l'opération « d'interpellation » : « [*L*]*'interpellation*, qu'on peut se représenter sur le type même de la plus banale interpellation policière (ou non) de tous les jours : "hé, vous, là-bas !". Si nous supposons que la scène théorique imaginée se passe dans la rue, l'individu interpellé se retourne. Par cette simple conversion physique de 180 degrés, il devient *sujet*. Pourquoi ? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait "bien" à lui, et que "c'était *bien lui* qui était interpellé" et pas un autre. » « Les appareils idéologiques d'État », *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 113-114. Althusser souligne.

> Avais-je du génie ?
> J'ai tout déchiré depuis… (*EZL*, 14, les minuscules sont de Langevin)

La destruction des pages de « Montréal-Minuit » par le poète s'explique précisément par le désir d'exhaustivité (« mon chant majeur, ma cantilène incontestable ») que ce dernier exprime. La « photographie, noir sur beige », de cet univers de « déclass[és] » évoque non seulement la réalisation d'un vaste portrait par l'écriture, mais aussi les négatifs photographiques où ce sont les parts d'ombre qui sont paradoxalement les plus lumineuses. Afin d'atteindre l'expression la plus juste des « tousse-creux », des « ventres-à-terres » et des « mal-armés », Langevin doit « barbouiller » quantité de feuilles, remplir les vides de la page en les salissant de mots (« je salissais tous les "blancs" utilisables »). Pour le poète, la fidélité à la condition des « débridés » et des « cafardeux » se traduit systématiquement par l'antithèse, la réfutation, la contrepartie ainsi que par l'utilisation d'une « syntaxe et des moyens stylistiques reflétant l'irruption du *bas,* [de] l'origine populaire[420] ». C'est seulement par l'entremise de courts poèmes, par la chanson ou encore par une prose décousue, fragmentaire (désignée comme des « écrits ») que pourra s'élever le « chant majeur », la formulation la plus juste de la pauvreté. L'idée de réunir, par l'écriture, cette grande famille désunie et

[420] Dans un article consacré à Mikhaïl Bakhtine dans lequel il commente aussi les travaux d'Erich Auerbach, André Belleau rappelle le principe à la base de la notion de « carnavalesque » : « Le réalisme pour Auerbach concerne d'abord la vie du peuple, là où naissent les mouvements historiques, et l'Antiquité ou le XVII^e^ siècle ont formulé des rhétoriques et des poétiques mettant le peuple à l'écart de toute représentation littéraire sérieuse. Auerbach et Bakhtine fondent leurs entreprises sur des prémisses assez semblables. La complexité croissante de ce qu'Auerbach nomme "représentation de la réalité" suppose en dernière analyse une syntaxe et des moyens stylistiques reflétant l'irruption du *bas,* à l'origine populaire, comique, réaliste, dans le *haut,* aristocratique, sérieux, problématique et tragique. Chez Bakhtine, le caractère polyphonique d'une œuvre comme celle de Rabelais est attribuable à la *carnavalisation* de la littérature, le carnaval représentant l'expression la plus complète et parfaite de la vision du monde qu'a le peuple ». André Belleau, « Bakhtine et le multiple », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 482. Belleau souligne.

hétérogène des êtres « simiesques », des survivants et des « der de der », ne quittera jamais Langevin. Le poète donne vie à tous ces personnages surgissant du « contact instantané avec le pouvoir », grâce à une forme plus appropriée que la grande fresque proposée avec « Montréal-Minuit ». C'est par la brièveté, « l'extrême tension », la multiplication des tableaux concis et tranchants, bref par une « écriture de l'éclair[421] » selon l'expression de Pierre Nepveu, que le poète parvient à transmettre quelques traits vivants de ces existences fuyantes :

Naquirent d'une extrême tension
ces ombres qui
plus fort que naître crient

arrivent à feu d'entendre (*N*, 35)

Ce rassemblement d'« ombres » ne manque pas de rappeler la communauté façonnée à la douleur des *Cantouques* de Gérald Godin. On retrouve aussi, dans la poésie de Langevin, « les cassés les timides / les livreurs en bicycle / [l]es épiciers licenciés[422] » emblématiques de l'esthétique « Ti-pop[423] ». En plus des « épaves de la rue » (*CH2*, 67) souvent dépeintes dans ses poèmes, Langevin aura laissé de

[421] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 314.
[422] Gérald Godin, « Cantouque des hypothéqués », *Ils ne demandaient qu'à brûler : poèmes, 1960-1993*, *op. cit.*, p. 226.
[423] À partir du milieu des années soixante et pendant une dizaine d'années, il y aura des manifestations « Ti-pop » aussi bien en littérature québécoise qu'au théâtre et dans la chanson. Plutôt qu'un mouvement culturel, il s'agit d'une posture d'auto-dérision face à une certaine pauvreté culturelle surtout présente dans les quartiers ouvriers montréalais de cette période. C'est ainsi que, sans être un courant concerté, bien des créateurs y participeront néanmoins à un moment ou un autre. Il n'est que de penser à « Ducharme, Godbout, Tremblay, Victor-Lévy Beaulieu, Jean-Claude Germain et les Enfants de Chénier, […] Raoul Duguay, Robert Charlebois, Yvon Deschamps, et jusqu'à Diane Dufresne ». Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, *op. cit.*, p. 21. Nous pouvons mentionner plus particulièrement le *Cassé* de Jacques Renaud, les romans de Claude Jasmin, les *Cantouques* de Gérald Godin, la chanson « Déménager ou rester là ? » de Réjean Ducharme ou encore celle intitulée « Le Voyage à Miami » de Luc Plamondon. « Plus que d'un mouvement littéraire ou culturel, il s'agit bien d'une attitude d'esprit caractérisée par l'ironie et la parodie, ayant pour but de "faire du Canada français traditionnel un objet esthétique, faire de son effouèrement [sic] la structure même de l'œuvre d'art. L'assumer comme passé dépassé, mais l'assumer", selon la définition qu'en donne [Pierre] Maheu. » Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, *ibid.*

nombreux croquis de personnages extrêmement naïfs, peu détaillés, élaborés à partir de simples formes géométriques et composés de quelques tracés de stylo à l'encre bleue. Si certains de ces dessins sont reproduits dans ses recueils — dans *L'Avion rose* notamment —, la plupart ont été déposés dans ses archives dont le fonds se trouve à la Bibliothèque nationale du Québec[424]. Lorsque l'on feuillette le dossier dans lequel ils sont rassemblés, on est frappé par l'extrême « cohérence » de ces dessins à travers le temps. Des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt-dix, son *style* aura été d'une remarquable constance. C'est ainsi que, de toutes ces silhouettes — systématiquement accompagnées d'une date et de la signature de Zéro Legel — se dégage le sentiment général d'être confronté à la communauté obscure qui habite le poète.

D'ailleurs, dans les quatre tomes des *Écrits de Zéro Legel*, les personnages qui la composent sont expressément nommés. On pense notamment à la famille de Cartebloc : l'épouse Agode, l'oncle Stictass, Eddimus et les enfants, Gazelle et Nado. Dans ces textes en prose qui ressemblent à des fragments de journal intime, les personnages pullulent et se croisent dans un ballet où l'imagination et le rêve prévalent sur le biographique. Si l'onomastique permet d'inscrire le personnage dans une généalogie, c'est sans oublier toutefois que la matérialité même du nom engendre souvent une nuée de sens. Par leur côté improbable, imaginatif et insolite, les noms de personnages rappellent ceux des romans de Réjean Ducharme (Constance Chlore, Iode Ssouvie, Asie Azothe, Chateaugué) ou encore

[424] Fonds Gilbert-Langevin, MSS44, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

ceux des pièces de théâtre de Claude Gauvreau (Rémo, Elmenor, Brigart Beuré, Tatout-Rikini, Laura Pa).

Dès lors, nous pouvons nous demander quelles significations et connotations recouvre à titre d'exemple le nom Agode ? Celui-ci rappelle notamment la forme géométrique « géode », la pierre précieuse « agate », les temples de l'Extrême-Orient que sont les « pagodes » et laisse entendre une consonance féminine par la ressemblance avec le prénom « Agathe ». Cependant, s'il est toujours possible d'établir un « système de correspondances », le nom propre chez Langevin se rapproche davantage du « pur signe », de la « perle noire » (*CO*, 157) de la signifiance. Dans un texte consacré aux rapports entre l'onomastique et la littérature québécoise, Élisabeth Nardout-Lafarge se demande en effet si « le nom, signifiant sans signifié, ouvert à tous les investissements, n'est pas par excellence le mot poétique ?[425] » C'est plutôt dans cette optique qu'il faut envisager le nom propre chez Langevin qui n'a pas un sens identifiable, mais offre une constellation sémantique, une image forte permettant toutes les projections, « [de] l'imprévu, [de] l'incalculé, [et du] farfelu » (*DS*, 80).

Dans la poésie de Langevin, les personnages témoignent de tribulations anciennes. Leur filiation à l'affliction, au malheur et à la douleur les rattache en effet à quelque tragédie ancestrale. Le « royaume des sinistrables » (*UL*, 52) où la peine et la misère persistent inexorablement est peuplé des « *hors-la-joie* » :

---

[425] Élisabeth Nardout-Lafarge, « Littérature québécoise et nomination. Élaboration d'une problématique » dans Lucie Bourassa (dir.), *La Discursivité*, Québec, Éditions Nuit Blanche, coll. « CRÉLIQ », 1995, p. 254.

les hors-la-joie

qui les sauvera des eaux mornes ou mortes
les échoués là-bas par un temps de défaite
qui leur prêtera main forte et liberté
qui leur défendra de tomber de tomber

ils ont cru aux talismans d'aventure
ils ont gagé n'ont rien gagné
à part la misère ont tout perdu
même l'orgueil que naviguait leur tête

qui les sortira de ce pétrin de boue
les englués là-bas par tant de défaites
qui leur prêtera main douce d'amitié
qui les ramènera vers l'auberge de joie (*O*, 57)

Cette communauté (« ils ») étrangère à la joie, familière au malheur et à l'exil se rassemble autour de la perte. Langevin écrit en effet : « ils ont gagé n'ont rien gagné / à part la misère ont tout perdu ». L'expression — « *les hors-la-joie* » — démontre bien que la seule « propriété » du groupe est la désappropriation elle-même. Le voyage auquel il fait allusion, dont nous avons vu plus tôt qu'il correspondait à la fois à la création d'un nouveau monde et à la condamnation à l'exil perpétuel, se solde par la déroute dans ce poème. Les références au naufrage (« qui les sauvera des eaux » ; « les échoués ») et à la défaite répétée (« qui leur défendra de tomber » ; « qui les sortira de ce pétrin de boue » ; « les englués là-bas par tant de défaites ») sont légion. Toutefois, l'énonciateur du poème reste coi suite à l'appel à la sollicitude dont il fait état. Loin de la figure messianique, il apparaît tel un observateur, étranger à la scène, incapable de sauver les personnages en péril. La répétition (à six reprises) du pronom « qui » exhorte la venue d'un sauveur à prêter « main forte » et suggère une forme de suspension

temporelle où la perpétuation du malheur n'exclut pas la persistance d'un espoir. Notons en ce sens qu'au « temps de défaite » fait écho « tant de défaites », qu'à la référence temporelle s'ajoute l'accumulation, rappelant à quel point la plainte est ancienne et se prolonge à travers les âges. Langevin fait de cette inaccessibilité de la joie une règle universelle de la condition humaine et donne ainsi une forme générale à « l'art de la défaite[426] » d'Hubert Aquin au sens où cette communauté de vaincus ne connaît pas de frontière géographique ou nationale.

l'homme
écrabouillé par l'Histoire
ou déifié par la gloire
étreint son ombre fidèle (*FEU*, 9)

Qu'il soit contraint d'emboîter le pas à la marche implacable de « l'Histoire » ou comblé par la « gloire », « l'homme » se maintient en tant que « déshérité » pour Langevin, pauvre de soi, hanté par son ombre. Rainer Maria Rilke — par qui Langevin dit avoir été influencé[427] — décrit d'ailleurs cette expérience dans la septième des *Élégies duinésiennes* :

Nulle part, bien aimée, il n'y aura de monde, qu'au-dedans de nous-mêmes.
Notre vie tout entière n'est que métamorphose. Ce qui est au dehors
ne cesse de s'amenuiser. Où il y eut un jour une maison durable,
se propose maintenant à nous une image forgée de toutes pièces, bancale, entièrement
du domaine de l'imaginaire, on dirait qu'elle ne tient debout que dans notre cerveau.
[…]
Chaque obscur retournement du monde ainsi a ses déshérités,
auquel n'appartient plus ce qui était et pas encore ce qui s'approche.

---

[426] Hubert Aquin, « L'art de la défaite », *Blocs erratiques*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo essais », 1998, p. 129-142.
[427] « Interview: Gilbert Langevin », par François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *op. cit.*, p. 26.

Car même le tout proche est lointain pour les hommes[428].

La poétique de Langevin se base sur cette épreuve de dépossession et sur ce sentiment de réduction des hommes à la plus complète impuissance tant individuelle que collective. Étreindre son « ombre fidèle » pour Langevin, c'est tenter de s'accrocher à la seule présence de soi qui persiste, aussi évanescente et insaisissable soit-elle. Cette impression d'être « suspendu entre deux mondes[429] » (où « le tout proche est lointain ») est particulièrement manifeste dans le poème suivant. Submergé par le « mesquin » et le « presque », « l'homme » demeure condamné à l'insignifiance et à la médiocrité :

Nage homme dans le mesquin
  dans le presque
déguste l'heure heureuse
et l'à-quoi-bon des minuscules

rage homme dans le restreint
  dans le stress

et vive Ta Majesté (*ST*, 31)

Le lieu de l'homme correspond donc à cet espace indistinct, coincé « entre l'inerte et les clameurs[430] », tiraillé entre le silence et le cri, la noyade éventuelle « (nage ») et la « rage ». Appartenir à cette condition, à cette existence de « minuscules », c'est accepter de se limiter aux plaisirs triviaux des quelques heures de détente en

---

[428] Rainer Maria Rilke, *Élégies duinésiennes*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1996, p. 113.

[429] Giorgio Agamben relève à quel point elle est aussi déterminante chez Rilke : « Cette situation de "déshérité" suspendu entre deux mondes […] constitue l'expérience centrale de Rilke ; comme nombre d'œuvres réputées ésotériques, sa poésie n'a pas pour contenu une mystique quelconque, mais l'expérience quotidienne d'un citadin du XX^{e} siècle. » Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, *op. cit.*, p. 56.

[430] Gilbert Langevin, *Entre l'inerte et les clameurs,* Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », n^{o} 15, 1985, 51 p.

fin de journée (« déguste l'heure heureuse[431] ») et sombrer dans l'apathie généralisée de « l'à-quoi-bon ». Parmi l'indifférence et la tiédeur, la vie des « *hors-la-joie* » est dénuée de passion, astreinte au « restreint » et au « stress ». Il faut remarquer chez Langevin cette tendance à la substantivation et donc à la désignation du tout par la partie, de l'individu par une qualité. On relèvera ceci notamment par l'usage de l'adjectif substantivé (« restreint ») à côté d'un substantif véritable.

Au « cortège de voix neutre » (*OM*, 12) ou encore au « point neutre / [où] vivotent les pleutres » (*G*, 43), Langevin oppose un état souverain (« Ta Majesté »). Il serait difficile de ne pas sentir l'ironie du poète dans ce vers — « et vive Ta Majesté » — qui fait référence à la puissance absolue de la royauté mise en parallèle avec l'univers du « presque » et l'impossibilité d'assumer une pleine présence au monde. C'est par conséquent un univers radicalement divisé qui s'offre à nous dans ce poème. D'un côté, la grisaille des malheureux et de l'autre, l'omnipotence fière de la monarchie. Langevin formule une critique sévère envers « l'homme » lui-même. Le poète suggère que la condition malheureuse — cette inaccessibilité à la joie par exemple —, n'est pas seulement attribuable à une puissance étrangère aux hommes, que l'exclusion et l'aliénation ne sont pas uniquement imputables à l'« *Westablishment* », mais à un mal plus profond, à une « grande misère humaine / déjà catapultée dans les gènes » (*CO*, 82).

Si elles aspirent toujours à la solidarité, ces voix, partout présentes dans l'œuvre du

[431] Traduction littérale et ironique de « happy hour ».

poète, ne parviennent jamais à s'unir sous la bannière d'une revendication commune. Dans les vers suivants par exemple, le sujet du poème (« tu ») semble se faire le porte-parole d'une communauté. Celle-ci paraît toutefois disloquée, divisée, n'arrivant jamais à s'accorder :

Tu portes le fardeau
d'une étrange espérance
étouffée par un brouhaha
débordant de malentendus
ta voix s'écroule en cendres
dans la brièveté d'un merci (*MA*, 79)

Dans ce poème de la distance, où le désir de se joindre aux autres a le poids d'un « fardeau », l'emploi du pronom personnel « tu » donne le ton. Il annonce en effet, dès les premiers mots, qu'une dichotomie irréconciliable oppose le singulier à l'ensemble. Ce porte-parole, qui renvoie certainement au poète, hisse l'« étrange espérance » du « pavillon de rêve » (*OM*, 23). L'espoir constitue toutefois une charge et le portrait du poète n'a rien du chantre à la voix libératrice, mais se rapproche de la figure du condamné et du « sans voix », dont l'espérance est « étouffée par un brouhaha ». Soulignons que la contrainte ici n'est pas causée par une parole monolithique, par le joug d'un despote, mais bien au contraire par une multitude d'opinions divergentes (« débordant de malentendus »). Chercher à réunir les multiples voix dans ce poème ne conduit pas à une parole qui embrasserait les aspirations de tous, mais à une déconvenue du langage. La « voix » du poète qui « s'écroule en cendres » témoigne précisément de cette incapacité des « *hors-la-joie* », des « sans-noms » et des « sans-voix » à être entendus. Le poème suivant reprend l'idée d'une communauté façonnée par les

échecs répétitifs et invite le lecteur à considérer la misère des hommes (« la pauvreté serait-elle notre unique héritage »), à la fois matérielle et morale, comme étant leur seule véritable appartenance :

Les mêmes courroies nous lient au monde infect
nous traînons tous le poids de nos défaites
nos talons se nourrissent d'une même fange

tel se croit au sommet qui descend vers l'abîme
tel brûle comme un cierge au niveau de la nuit
tel autre parle de la cécité d'une victoire
la pauvreté serait-elle notre unique héritage

nous n'avons pas d'autre avenir sans doute
que de bâtir dans la neige une tour périssable

et qui se chargera de réparer les failles (*OM*, 15)

Le « fardeau / [de l'] étrange espérance » du poème cité précédemment fait place au « poids de nos défaites » et le « porte-parole » désigné plus tôt par le « tu » est remplacé par un « nous ». Langevin décrit l'aliénation, l'entrave et l'emprisonnement de tout un ensemble dont le sort se rapproche du destin immuable de Sisyphe, voué à recommencer éternellement sa cruelle tâche (« tel se croit au sommet qui descend vers l'abîme »). Si la première strophe fait référence à une unité (« les mêmes », « nous », « lient », « nos », « une même »), la deuxième, quant à elle, fait appel (à trois reprises) au « tel », c'est-à-dire à la marque d'une singularité indéfinie. Ce procédé permet de révéler un aspect fondamental de la conception de la communauté selon Gilbert Langevin. L'usage du pronom « tel » renvoie en effet à un objet singulier ayant valeur d'exemplarité ce qui fait d'ailleurs penser au concept de « singularité quelconque » décrit par Giorgio Agamben : « Quelconque est la figure de la singularité pure. La

singularité quelconque n'a pas d'identité, n'est pas déterminée par rapport à un concept, mais elle n'est pas non plus simplement indéterminée ; elle est plutôt déterminée uniquement à travers sa relation à une *idée* c'est-à-dire à la totalité de ses possibilités[432] ». C'est bien ce que nous retrouvons chez Langevin où le pronom « tel » désigne une identité indistincte mais néanmoins comprise dans une relation — la répétition — qui la définit. La triple occurrence (« tel » / « tel » / « tel ») permet de comprendre que la communauté de Langevin repose sur l'idée, nous l'avons vu, d'une « appartenance sans inclusion[433] », d'une résistance à l'aplanissement des différences à un ensemble au profit d'une conception du commun comme côtoiement de singularités égalitaires. À l'épreuve individuelle de l'incomplétude et de la pauvreté, Langevin donne une portée universelle. Ce que les hommes ont en partage, selon le poète, demeure l'élévation de cette « tour périssable », monument de l'échec du désir d'absolu. Celle-ci rappelle bien évidemment la Tour de Babel, symbole mythique de la quête d'un pouvoir suprême par les hommes. S'étant vu refuser l'accession aux cieux (« les talons se nourrissent d'une même fange »), ceux-ci ont été condamnés au malentendu, la multiplication des langues sur terre entraînant l'incompréhension mutuelle, la mésentente et l'obligation d'interpréter et de traduire la parole d'autrui. Cette appartenance se fonde sur l'absence de langue de partage (« deux cœurs babillent une langue étrangère » (*OM*, 15)) et par conséquent sur le mystère, la part d'inconnu se situant au cœur de toute relation.

---

[432] Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, *op. cit.*, p. 68.
[433] Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1997, p. 32.

Le pouvoir souverain entraînant confusion et division (« mesquin » ; « presque ») ne s'exerce donc plus uniquement par la force concrète et par l'imposition autoritaire d'un ordre, mais aussi par l'expression d'un « impératif culturel » — « une véritable mystique largement soutenue par le peuple[434] » comme l'écrivait Theodore Roszak — que l'on peut désigner comme étant l'idéologie de la majorité. Karl Marx, dans *l'Idéologie allemande*, écrivait justement que « les idées de la classe dominante sont les idées dominantes ; autrement dit, la classe qui est la puissance *matérielle* dominante de la société est en même temps la puissance *spirituelle* dominante[435]. » C'est ainsi que la communauté espérée par Langevin ne cherche pas uniquement à échapper aux instruments du pouvoir (police, administration, lois), mais bien à son idéologie elle-même, à sa « puissance *spirituelle* ». La privation matérielle (« pauvre foule » (*G*, 35)), l'insuffisance constante des ressources sont indissociables d'une dépossession plus large, c'est-à-dire de la réduction de la liberté causée par une perte d'individualité.

Aux termes « excentricité » et « marginalité » employés afin de désigner la posture et l'univers poétique de Langevin, il est nécessaire d'ajouter celui de « minorité ». Si le marginal renvoie à l'étrange, à l'exception, à une posture d'artiste, le minoritaire se rapporte bien davantage à un concept de classe. Les notions de « minoritaire » et de « majoritaire », telles que les entendaient Gilles Deleuze et Félix Guattari, sont en ce sens exemplaires d'une dialectique de la représentation. Le « majoritaire » ne désigne pas nécessairement la voix du plus grand nombre,

---

[434] Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition à la jeunesse*, *op. cit.*, p. 12.
[435] Karl Marx, « L'Idéologie allemande », *Œuvres*, tome 3, Paris Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, p. 1080.

mais plutôt celle qui impose le « consensus », non pas l'opinion officielle, mais la « distribution sociale des places, des tâches et des pouvoirs[436]. » Le « minoritaire » constitue la situation de tous ceux qui n'ont pas accès à la parole. Deleuze et Guattari écrivent en effet : « Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relative plus grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que les plus petites seront dites minoritaires : homme-blanc adulte-mâle, etc. Majorité suppose un état de domination, non pas l'inverse[437]. » La minorité décrite par Langevin sous les traits des clochards et des « sans-papiers » appartient à un ensemble beaucoup plus large : celui regroupant tous ceux qui ont le sentiment d'être « sans-voix » et d'avoir assimilé, accepté le rôle et la place qui leur sont attribués. La condition des « gens de l'archipel[438] », des « passants sans nom » (*OM*, 41) et de « ceux-là / bien affalés dans la soumission » (*N*, 50) ne se limite pas à l'obéissance au majoritaire, mais se définit aussi par l'intégration inconsciente d'une part de l'idéologie qu'ils dénoncent.

Il n'en demeure pas moins que les poèmes de Langevin assènent des coups et formulent des réprimandes envers les appareils du pouvoir quels qu'ils soient. En effet, les accusations, dans les premiers recueils rassemblés sous le titre *Origines*, s'adressent d'abord à un ordre transcendant. Si c'est vers le fils de Dieu (« je suis ce coup de lance / au flanc du corps du Christ » (*O*, 23)) et l'appareillage divin que

---

[436] Jacques Rancière, « Communistes sans communisme ? », dans Alain Badiou et Slavoj Zizek (dir.), *L'Idée du communisme. Conférence de Londres 2009*, Paris, Éditions Lignes, 2010, p. 234.
[437] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, *op. cit.*, p. 356.
[438] Gilbert Langevin, *Confidences aux gens de l'archipel, quatrième série des écrits de Zéro Legel*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, 85 p.

les reproches se portent (« les crucifix calcinés » (*O*, 49), « les cris de cloches saintes » (*O*, 17), les « voix d'anges en délire » (*O*, 37)), à partir du milieu des années soixante, nous l'avons dit, l'autorité décriée est plus largement celle de la régie et du dogme. C'est en réaction au « Fichier central » (*FOU,* 54) ou au « tribunal des salauds » (*VOL*, 18) qu'une filiation des opprimés se crée dans les poèmes avec les exclus, les parias et toute une communauté de désœuvrés. Or, la plainte « au royaume des sinistrables » (*UL*, 52) ne parvient jamais à dépasser le cri languissant. Constamment modulée par le désastre et l'échec, la révolte de ces « désastreux magnifiques » (*G*, 13), comme nous pouvons le lire dans l'extrait suivant, s'épuise dans l'ultime souffle du vaincu : « Cris solidaires d'une fête / muée vite en détresse » (*LEX*, 42). Le rassemblement tourne vite à la catastrophe et constitue souvent, à ce titre, une écriture funéraire dans laquelle sont rapportés les derniers balbutiements d'une parole :

l'aube s'éraille
tous les rêves défendables
se liguent mais en vain
car la peur dévisse le devenir
et falsifie les fables
où l'amour se disloque agonise le verbe (*O*, 270)

Cet extrait d'un poème initialement paru dans *Pour une aube* en 1967, expose l'invariable pessimisme de Langevin. Si toutes les singularités sont façonnées par le pouvoir dans ses vers, le rassemblement de ces malheureux n'est pas garant pour autant d'un avenir meilleur. L'« aptitude firmamentaire » (*ST*, 16) et le « devenir » tant espéré n'en demeurent pas moins enchaînés « au pénitencier de survivre » (*OM*, 39). Si le premier mot du poème fait allusion au point du jour et par

conséquent à la lueur de la nouveauté, le verbe pronominal qui suit marque la déchirure et signale d'emblée l'improbable accomplissement des attentes ou des rêves. « [L]'aube », en se retournant sur elle-même, fait rapidement place au crépuscule et au déclin. Toute aspiration au recommencement est irrémédiablement déçue puisque, « dans l'aube jonchée de pièges » (*OM*, 9), « chaque matin fait des nœuds dans l'espérance » (*OM*, 10). Ainsi, malgré la solidarité et l'union de toutes les réalisations envisageables et des expectatives, l'échec est irrémédiable et détermine les sorts (« que l'azur meurt par ordre de justice » (*O*, 51)). Tout se passe, en fait, comme si le discours de résistance était totalement vidé de son potentiel contestataire. Normativisée, transformée en convention, la parole revendicatrice semble atteinte d'une pathologie — « un sérum de calme inonda nos crânes » (*O*, 48) — dont le poème rend compte. Non seulement cette maladie participe de la « falsification des fables » et par conséquent de la dénaturation des projets et des « rêves défendables », mais c'est elle qui, comme le démontre le dernier vers, rompt le lien social. La « peur » semble expliquer la débâcle de la parole séditieuse et constitue l'un des plus importants obstacles aux « affamé[s] de futur » (*G*, 39). On constatera ainsi que l'impossibilité de former une communauté basée sur l'union et le partage (« se liguent »), ne découle pas uniquement de l'ordre transcendant de la Loi, mais a été assimilée, intériorisée par les sujet eux-mêmes : « même la colère y perd sa crinière / un sac sur la tête la révolte piétine » (*MA*, 13). L'agonie du « verbe », comme celle d'une voix presque éteinte dont les paroles sont comptées, témoigne de l'affaiblissement de la résistance. Le désœuvrement et la maigreur des possibilités se transmettent aux corps et sont symbolisés par la figure du squelette. « [L]'avenir

est aux os » (*FEU*, 73), écrira Langevin.

Le sentiment d'impuissance dans les poèmes de Langevin est le corollaire, non pas du plébiscite ou du consentement à la soumission — la révolte est indéniablement présente —, mais de l'incapacité, comme nous pouvons le lire dans le poème suivant, à échapper au pouvoir :

Corps fébrile que la souffrance enchaîne
et qui pour satisfaire aux légendes
accentua les signes de son exil

aride espace où le désir bougonne
derrière le paravent des mauvais rires

la rage trinque avec l'âme fautive
et les remords pullulent au bord du vide (*ST*, 45)

Le « corps fébrile », présenté dès le début du poème, ne renvoie pas à *un* individu en particulier mais bien à une entité plus générale (*le* corps). Langevin désigne ici une généricité sous une forme singulière. Le « Corps » en question s'avère « enchaîn[é] » par la « souffrance », dominé par une puissance extérieure inscrite dans la chair. Cet enfermement ne manque d'ailleurs pas de rappeler l'internement, la réclusion psychiatrique (dont Langevin fit l'expérience réelle) et ultimement — comme le suggèrent les deux autres vers — la dissolution du soi causée par le « truquage social » et l'« horrible dérive téléguidée » (*DE*, 71). Le mot « légende » évoque précisément l'univers de la fausseté et du mensonge, le grand récit, le consensus, auxquels « l'homme » doit participer en se « satisfai[sant] » de son rôle de figurant. Contre son gré, assujetti aux mesures disciplinaires, ce dernier accentue « les signes de son exil ». On remarquera ainsi

— et de manière similaire à Beaulieu — qu'à l'enchaînement du corps s'adjoint, paradoxalement, son errance. Cette résignation aux exigences du « majoritaire », aux impératifs de la norme, de la conformité, équivaut justement à une dépossession de soi. « [L]e corps enfin / serait dompté. Déperdition dans le / repliement » (*DE*, 71) écrit Langevin dans le poème « Auto-psy ». Exilé dans le neutre, le médiocre et l'espace « aride » de l'insignifiance, le poète va jusqu'à anthropomorphiser le « désir » en lui attribuant les traits du « bougon », un personnage râleur, insatisfait et impuissant. La déception fait alors place aux « mauvais rires », c'est-à-dire à l'humour caustique et méchant qui n'a plus rien à voir avec celui que nous avons analysé dans le poème consacré à Maurice Duplessis. La dernière strophe du poème résume à elle seule la profonde tension et l'infinie vulnérabilité si symptomatique de l'œuvre langevinienne. Plus que la révolte, c'est en fait à la « rage » que nous convie cette poétique tant elle est marquée par l'impuissance, la frustration et le désenchantement. Dans l'avant-dernier vers — par une manifestation ironique de la joie —, « la rage trinque avec l'âme fautive », démontrant ainsi combien le « corps fébrile », habité par les « remords » et la culpabilité, est aliéné par ses « légendes ». « [D]errière le paravent » se cachent la dérision et les sarcasmes, cette médiocrité qui fait vagabonder le « corps fébrile » entre la « rage » et la culpabilité. C'est pourquoi les attaques, dans les poèmes de Langevin, les « griefs[439] », les réquisitions, les coups portés à la « gueule du jour[440] », les « vlan[s] de neige » (*FOU*, 21) sont, bien sûr, adressés aux appareils du pouvoir dont il se fait le contempteur, mais encore

[439] *Griefs, poégrammes*, Montréal, l'Hexagone, 1975, 69 p.
[440] *À la gueule du jour,* Montréal, Éditions Atys, 1959, [s.p.]

plus généralement dirigés vers les hommes eux-mêmes. Il faut être très attentif à la façon dont se construit la filiation dans l'œuvre de Langevin. Si l'on retrouve partout les signes d'une solidarité, d'une fidélité à la condition de ces « cibles fragiles par l'absence meurtries » (*MA*, 62), il n'en demeure pas moins que le poète accorde une grande importance à la singularité, à l'originalité, au « minoritaire ». Ce refus d'une adhésion au groupe s'explique par le fait que ce « corps fébrile », traversé par la conscience de la faute, ne désigne pas uniquement une entité individuelle mais bien toute une communauté. La division, le désaccord et la fragilité caractérisent en effet cette dernière qui prend tour à tour les allures d'une « confrérie meurtrière » (*N*, 21), d'une « amitié crucifère » (*DS*, 90) ou encore d'une « [f]raternité précaire » (*CONF*, 16) :

Ce jour-là l'insécurité
faisait des affaires
distribuant du chagrin
comme on vend du pain

et la fraternité
ne valait plus rien (*DE*, 26)

Le commerce de « l'insécurité » et de la peur se propage au point de dissoudre le lien social. La culpabilité soustrait toute valeur à la fraternité, ne relayant que servitude, opprobre et humiliation : « Honte et blâmes. Je rejoins la fournaise / Originelle où mes membres et mon esprit / Subiront un traumatisme indescriptible / Et séculaire » (*DE*, 71). Cette « honte », Primo Levi l'exprime de la manière la plus tragique dans *Les Naufragés et les rescapés* en la désignant comme une « zone grise », contaminant la conscience des individus victimes d'un drame (celui d'avoir survécu par exemple). Dans cet ouvrage où il revient sur l'expérience

traumatisante des camps de concentration, le penseur italien décrit la « zone d'ambiguïté qu'irradient les régimes fondés sur la terreur et la soumission[441] » et où les individus, aliénés, éprouvent de la culpabilité tout en étant les victimes.

La honte, comme le souligne Gilles Deleuze commentant l'ouvrage de Levi, c'est d'abord celle « d'être un homme ». Non pas de porter le déshonneur de la responsabilité du nazisme, mais bien la honte d'avoir été souillé par lui[442]. Cette « zone grise », le philosophe dit la retrouver dans diverses circonstances et parfois même dans les plus dérisoires : « devant une trop grande vulgarité de penser, devant une émission de variétés, devant le discours d'un ministre, devant des propos de bons vivants[443] ». Dans les poèmes de Langevin, où le sujet « [s]'avoue titulaire d'une honte sans nom » (*ST*, 12), ce sentiment se profile dans l'absence de refuge, la conviction de ne plus être en mesure d'échapper aux compromis ou la certitude qu'une certaine parenté le lie au « temps rauque » (*MA*, 53) de ses « lois sans âmes » (*MA*, 45). Révoltée, mais néanmoins tourmentée par ce qu'elle dénonce, cette communauté honteuse ne s'acquitte de sa colère qu'en l'exerçant sur elle-même (« Soleil quand notre fuite même / nous visse aux bas-fonds » (*O*, 212)), qu'en la retournant contre soi. Qu'il s'agisse de l'apparition d'une pathologie, comme celle évoquée plus tôt (la « falsification des fables » et des

[441] Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989, p. 57

[442] « Non pas, dit-il, que nous soyons tous responsables du nazisme, comme on voudrait nous le faire croire, mais nous avons été souillés par lui : même les survivants des camps ont dû passer des compromis, ne serait-ce que pour survivre. Honte qu'il y ait eu des hommes pour être nazis, honte de n'avoir pas pu ni su l'empêcher, honte d'avoir passé des compromis, c'est tout ce que Primo Levi appelle la "zone grise" » Gilles Deleuze, « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques » [En ligne], entretien réalisé par Toni Negri, *Futur antérieur*, nº 1, printemps 1990, http://multitudes.samizdat.net/Le-devenir-revolutionnaire-et-les.html. Mise en ligne mai 1990.

[443] *Ibid*.

« rêves défendables »), ou de l'examen de la grille efficace et grise de l'administration, c'est bien le processus généralisé de déshumanisation que Langevin dénonce. Le sujet du poème lui-même n'échappe pas à sa rage : « ils ont raison de jubiler / destinataire de mon propre tir / j'arrive au temps de ma tombée » (*FOU*, 58). En fait, pour Langevin, la constitution du lien social est indissociable d'une préalable « désintégration subjective radicale[444] ». C'est d'abord par l'abandon des traces du soi, une expérience de « désidentification, l'arrachement à la neutralité d'une place[445] » qu'il semble possible d'échapper à la condition de minoritaire. Paradoxalement, seule l'émancipation et l'abolition de cette subjectivité déterminée par les normes témoignent d'une « revendication de visibilité, une volonté d'entrer dans la sphère de l'apparition[446] » et constitue par conséquent le véritable geste politique fondé sur la « sortie d'une situation de minorité[447]. » Dans le même sens, Judith Butler écrit : « je ne deviens ce soi que par un mouvement *ex*tatique, qui me fait sortir de moi vers une sphère dans laquelle je suis simultanément dépossédé de moi-même et constitué comme sujet[448]. » Ce « mouvement », chez Langevin, consiste à jouer le tout pour le tout dans chaque poème, à « chanter [s]on désœuvrement » (*O*, 61) jusqu'à « convoite[r] le vide[449] » :

Jouer tout son nul
un x dans la manche

---

[444] Slavoj Zizek, *La subjectivité à venir*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 90.
[445] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, *op. cit.*, p. 60.
[446] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 341.
[447] Jacques Rancière, « Communistes sans communisme ? », *op. cit.*, p. 232.
[448] Judith Butler, *Le récit de soi*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 116. Les italiques sont de Butler.
[449] « J'accède au désœuvrement / mes yeux convoitent le vide. » (*O*, 221)

courir au désastre
en renversant la peur
d'avoir la tête ailleurs (*MA*, 68)

Dans ce poème publié en 1983, c'est par le biais d'un jeu que le sujet pourra échapper à la « honte » (en vainquant son adversaire, la « peur »). Seuls la confrontation et le duel permettront l'émergence d'un sujet libéré des contraintes, ne respectant pas les règles du jeu, se situant en quelque sorte dans un état de transition, sans appartenance, « échappant à l'arithmétique des échanges[450] ». « [J]ouer tout son nul », c'est mettre cartes sur table et faire tapis (*all in*) de son impropriété. Au comble de la dépossession, il faut tout miser, mettre en jeu toute sa personne, puisque « Nul », on s'en souvient, est aussi son nom (« Je me présente mon nom est NUL » (*DS*, 41)). Le poète doit prendre des risques, frôler l'anéantissement et la banqueroute au sens où, comme l'écrit encore Judith Butler, la « scène d'apparition d'un sujet est, de ce fait là, toujours potentiellement une scène de disparition[451]. » Pour « renvers[er] la peur », il faut, par conséquent, « avoir la tête ailleurs », c'est-à-dire fuir dans le rêve et l'imaginaire, mais aussi, d'une certaine manière, se fabriquer une *autre* tête. Faire preuve de désinvolture face au jeu, s'en moquer, ne pas en suivre les règles et se rire des conséquences, désamorce la peur en neutralisant le rapport nous unissant aux normes qui nous régissent[452]. « [J]ouer tout son nul » apparaît ainsi comme une forme d'abandon

[450] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, *op. cit.*, p. 31.
[451] Judith Butler, *Le récit de soi*, *op. cit.*, p. 117.
[452] Fabienne Brugère et Guillaume LeBlanc, dans un ouvrage consacré à Judith Butler, écrivent : « Ainsi une vie ne s'appartient-elle jamais et ne peut revendiquer de scène intérieure clairement délimitée. La vie psychique se développe hors de soi dans les relations de pouvoir qu'elle incorpore et dans l'attachement passionné aux normes sociales, conditions de viabilité des vies, mais elle s'inscrit en retour en elles, les développant sans cesse comme des circuits psychiques nécessaires aux relations de pouvoir. L'apparition du sujet peut alors se laisser repérer dans le retournement

de la subjectivité, une désidentification à toute identification, d'où émergera un nouveau visage comme nous pouvions le dire de Beaulieu. Miser son « nul » ou ce « x » dissimulé « dans la manche », c'est dès lors tromper, puisque la somme mise en jeu n'est autre que de la fausse monnaie, sans valeur authentique. Profaner cet échange équivaut à bousculer sciemment les fondements d'une relation au monde. Langevin transforme le « nul » en monnaie symbolique certes, mais abolit surtout tout commerce possible en réduisant la monnaie au « nul », à ce « x ». Introduire un élément sans valeur attribuée dans les règles de l'échange, c'est par conséquent court-circuiter et délier une relation instituée. De façon analogue, la poésie pour Langevin sort le langage de sa seule fonction de communication pour l'entraîner du côté de l'art. L'espérance subsiste donc et passe par la tentative de se libérer des marques du soi, ainsi que par l'aspiration à s'éloigner le plus possible de toute « conception esthétisante de la poésie[453] » en « sabotant » délibérément ses vers. Nous chercherons à identifier plus en détail cette entreprise de destruction retournée contre la poétique elle-même dans la section suivante. Il n'en demeure pas moins que dans l'« aride espace où le désir bougonne » cité plus haut, l'espoir renaît sous la forme d'une mauvaise herbe persistante et incontrôlable, mal aimée, mais commune et foisonnante :

L'espoir comme une mauvaise herbe
renaît aux ventres des affligés
qui présument saisir
un pourcentage sur la joie universelle

sur soi qu'il opère, du fait qu'il est totalement attaché aux procédures d'assujettissement réglées par les relations de pouvoir. Il en résulte une pensée de la vie comme vie hors de soi, située à l'extérieur d'elle-même. » Fabienne Brugère et Guillaume Le Blanc, *Judith Butler. Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2009, p. 16-17.

[453] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 322.

qui prennent pour dogmes
les taux d'indulgence et la taxe de gloire

l'espoir comme une mauvaise herbe
pousse tout le monde à croire (*OM*, 74)

« L'espoir […] / pousse tout le monde à croire » et à entretenir la confiance, la conviction qu'un « pourcentage », une part de la répartition de la « joie universelle » est aussi redevable aux « affligés ». Michel Beaulieu écrivait : « Langevin ne cesse jamais au bout du compte de parler d'espoir dans un monde désemparé, pour ne pas dire désespéré[454]. » Cette confiance, « bridé[e][455] » certes, mais faisant néanmoins « contrepoids[456] » à la désespérance, prenant même les allures d'un « oiseau[457] », repose sur une perpétuelle « quête de la communauté qui a toujours marqué [son] écriture[458] » comme le souligne très justement François Dumont. De même, si Langevin est bel et bien « un poète *par le peuple*[459] », tel que l'écrit André Brochu, ses poèmes suggèrent souvent le rendez-vous manqué et l'alliance trahie comme nous avons pu l'observer. La communauté n'est ainsi jamais une entité établie, fixe, érigée sur un piédestal. Elle se définit bien au contraire par le manque de fraternité qui y règne et par un désir mis en attente. Brochu, dans le même texte, ajoute que ce « peuple », Langevin ne l'a « jamais renié et [il] reste, comme le disait Bakhtine à propos de Rabelais […],

---

[454] « […] les thèmes qui sont chers à leur auteur : désir de fraternité entre les hommes dont le poète se fait rédempteur, dénonciation de tout ce qui nuit à ce désir, qu'il s'agisse de l'étau dans quoi les grands enserrent la planète ou des pluies acides auxquelles il est fait allusion ici – pour la première fois à ma connaissance. Langevin ne cesse jamais au bout du compte de parler d'espoir dans un monde désemparé, pour ne pas dire désespéré. » Michel Beaulieu, « Une poésie qui agit comme un détonateur », *Le livre d'ici*, vol. 7, nº 6, 11 novembre 1981, [n. p.]
[455] « l'espoir bridé / que lui reste-t-il maintenant » (*N*, 10).
[456] « espoir mince contrepoids / la pente aspire / attire vers le bas » (*ST*, 43).
[457] « notre espoir est un oiseau » (*CH1*, 44).
[458] François Dumont, « L'art du "mais"», *Le Devoir,* 13-14 février 1993, p. D4.
[459] André Brochu, *Tableau du poème*, Montréal, XYZ, 1994, p. 105. Brochu souligne.

la grande inspiration[460] ». Le critique dévoile ainsi la subtilité de la filiation à l'œuvre chez Langevin. Être un poète *du* peuple ou *par* le peuple repose en effet sur une nuance fondamentale. D'une part, l'article défini contracté — « du » — intercalé entre le poète et le peuple signale une appartenance, une famille, une lignée, mais aussi le fait qu'un individu s'exprime au nom du groupe. D'autre part, la proposition « par », introduisant un complément d'agent, témoigne d'un processus constitutif, d'un apprentissage et d'un devenir (grâce, au moyen, voire à cause de…). Ceci n'est pas sans rappeler les propos de Gilles Deleuze lorsqu'il mentionne que, selon lui, les œuvres de Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg, font appel à un peuple, et constatent que ce « peuple manque[461] ». Il faut comprendre ici qu'il n'y a de communauté possible pour Langevin que dans la perspective de son avènement prochain. En ce sens, Beaulieu écrit à juste titre : « Langevin ne ment jamais. S'il aime les hommes, il maudit à bon escient leur condition d'esclaves inconscients. Son mal vient sans doute de cette conscience et de cette terrible lucidité[462]. » La filiation s'exprime par conséquent de manière paradoxale chez le poète. Blâmant la « pauvre foule » (*G*, 35) et les « bien affalés dans la soumission » (*N*, 50), Langevin se reconnaît malgré tout en eux, puisque lui aussi « stagne au plus bas de l'escalier » (*OM*, 79) et s'« avoue titulaire d'une honte sans nom » (*ST*, 12).

Nous retrouvons une semblable fidélité à la communauté, accompagnée du souci de maintenir une autonomie par rapport à celle-ci, dans l'essai d'André Belleau

[460] *Ibid.*
[461] Gilles Deleuze, « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques » [En ligne], *op. cit.*
[462] Michel Beaulieu, « Treize ans de malentendu autour de Gilbert Langevin », *Presqu'Amérique*, vol.1, nº 7, mai-juin 1972, p. 35.

intitulé « Petite grammaire de la solidarité avec le peuple ». Dans cette critique du roman *Ailleurs peut-être* d'Amos Oz, Belleau s'adresse d'abord et avant tout aux auteurs québécois lorsqu'il écrit :

> Le risque [...] pour l'écrivain, lorsque la gravité des périls impose le devoir de solidarité, c'est qu'il soit amené à faire carrière dans la noblesse de ton. Dans ce cas, un certain type de langage finit par s'engendrer lui-même, sans autre nécessité que sa propre satisfaction, sans rapports avec la complexité, la mobilité et les contradictions de la vie individuelle et sociale. Comment être manifestement solidaire du groupe dans la *distance* ?[463]

Cette question résonne dans les poèmes de Langevin où la « solidarité » se manifeste dans une « condition commune » plutôt qu'une « cause commune ». En fait, la filiation dans son œuvre doit être envisagée selon une perspective qui réinterroge d'emblée des termes tels que « fratrie », « génération » ou encore « peuple ». Le poète entretient en effet un rapport assez singulier à l'appartenance et ce, aussi bien dans ses poèmes que dans ses amitiés réelles. Si nous pouvons certes repérer une généalogie chez Langevin autour d'œuvres empreintes d'un questionnement d'ordre métaphysique, sa poésie demeure cependant éloignée de celle de Fernand Ouellette ou de Juan Garcia par exemple. Bien que l'on puisse par moments faire des rapprochements avec Gilles Hénault notamment, c'est d'abord autour d'une certaine morale de l'écriture que la filiation se construit. Il ne s'agit pas tellement de poursuivre la tradition ou de rendre hommage aux prédécesseurs que de partager l'exigence d'une fidélité à la singularité. Chez Langevin, le sentiment d'appartenance n'a rien à voir avec la question de la

---

[463] André Belleau, « Petite grammaire de la solidarité avec le peuple », *Y-a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Éditions Primeur, 1984, p. 35.

descendance, de l'héritage ou encore de l'allégeance aveugle à sa génération. Langevin savait fort bien que pour être contemporain en poésie, il ne suffisait pas de partager une même époque. « Compagnon dans la poésie de la vie[464] », il n'ignorait pas que la véritable filiation se mesure et s'établit dans la durée ainsi que dans l'engagement par le vers. L'œuvre, sans être sourde aux conseils amicaux, ne peut se créer que dans un travail personnel, dans une lutte avec soi-même. Ce mélange d'aplomb et de surplomb, d'union sans admiration aveugle, est décelable dans le discours critique sur son œuvre et identifiable, de surcroît, dans les divers mouvements littéraires qu'il côtoiera fraternellement. Langevin sera en effet tour à tour associé à la marge (bien qu'il ait reçu de nombreux prix[465]) et à la contre-culture. Décrit comme un auteur « underground[466] » ou encore comme le « dernier des poètes de la Révolution tranquille[467] », il crée une œuvre qui par sa « constance et [sa] sincérité, [résume aussi] à elle seule tout le chemin parcouru par la génération immédiatement postérieure à celle de l'Hexagone[468] ». En ce sens, Michel Beaulieu écrit :

> De *À la gueule du jour*, paru en 1959, à son recueil le plus récent, *Issue de secours*, Langevin fait pourtant entendre une voie personnelle, à la charnière de la génération de l'Hexagone qui regroupe ses aînés, et de la génération sans nom de ses successeurs immédiats dont il est le premier sur la ligne. Travailleur isolé, vivant depuis toujours hors de l'institution qu'il conteste par le fait même, l'auteur d'*Origines* reprend à son compte l'essentielle nécessité d'une poésie qui soit action[469].

---

[464] Gaston Miron désigne ainsi Langevin dans une lettre reproduite à la toute fin du recueil *Né en avril*.
[465] Il reçoit le Prix Du Maurier pour *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise* en 1966, le Prix du Gouverneur général du Canada pour *Mon refuge est un volcan* en 1978 et le Prix Alain-Grandbois pour *Le Cercle ouvert* en 1994.
[466] Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, *op. cit.*, 1999, p. 124.
[467] Michel Biron, « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 472.
[468] François Ricard, « À propos de *La douche ou la seringue*. Gilbert Langevin : de zéro à la totalité », *Le Jour*, 6 juillet 1974, p. V2.
[469] Michel Beaulieu, « Une poésie qui agit comme un détonateur », *op. cit.*, [s. p.].

Ces observations témoignent d'une position difficile à situer dans le champ littéraire de l'époque. Son travail traverse en effet les différentes périodisations de l'histoire littéraire sans trouver sa place, à proximité du foisonnement de la poésie des années soixante à quatre-vingt sans y adhérer franchement. Dans ses poèmes, cette solidarité « dans la *distance* » s'exprime par le fait que « le peuple manque » et que la communauté à laquelle s'identifie le poète ne peut être que celle à venir : « a-t-on vu mûrir une fraternité neuve / au déclin du temps noir » (*LEX*, 10). Comme nous l'avons vu précédemment, c'est de l'échec, de la honte, de la peur, qu'émerge une « condition » commune aux hommes. Bien qu'il n'adhère jamais pleinement aux idées de la contre-culture, il n'en demeure pas moins que la transformation du monde, pour Langevin, repose sur une révolution des consciences individuelles. À la lumière du passage suivant, nous pouvons affirmer que seules la « solitude », la « saine inquiétude » et la « révolte salutaire » permettent d'échapper au sentiment de « l'espérance estropiée » :

À la jointure des membranes quotidiennes
chacun son tonnerre de nerfs et de tourments

quiconque force la terre à répondre oui
pétrit dans ses chairs un grand soleil de levain

quiconque choisit la route périlleuse des landes intérieures
verra sa solitude vaincre l'excrément de l'erreur

quiconque rôde à la lisière d'une saine inquiétude
verra sa révolte salutaire égorger l'impossible

glisse une lamelle de lumière sur l'espérance estropiée
toute beauté prend racine dans une blessure (*OM*, 27)

Dans cette lutte au jour le jour (« quotidiennes ») contre « l'erreur » et « l'impossible », c'est par l'alliance des révoltes individuelles que prend forme la communauté rêvée par le poète. C'est en effet comme « ensemble de singularités[470] » — s'opposant à une unité homogène[471] — que celle-ci s'élabore dans ce poème. Dans ce « tonnerre de nerfs et de tourments », c'est par un combat « au cœur [même] de la chair » et dans l'exploration « des landes intérieures » que se dessine la possibilité de se joindre aux autres. On remarquera toutefois que le soi se place irrémédiablement sous le signe de l'indétermination dans ce poème. L'emploi des mots « chacun » et « quiconque » — qui n'est pas sans rappeler le pronom « tel » ou encore l'expression du « corps fébrile » précédemment analysés — fait référence à une individualité sans identité, à un espace ouvert aux devenirs. Cette neutralité du soi, chez Langevin, rappelle à quel point c'est à partir d'un « grand vide au milieu de nous » (*N*, 13), à « la jointure des membranes quotidiennes », que se déploie le commun, c'est-à-dire notamment dans l'échange, le croisement, la « transindividuation[472] ». Pour

---

[470] C'est dans ces termes qu'Antonio Negri définit la notion de « multitude ». *Fabrique de porcelaine. Pour une nouvelle grammaire du politique*, *op. cit.*, p. 150.

[471] Paolo Virno écrit en effet : « Le "peuple" est de nature centripète, il converge en une *volonté générale*, il est l'interface ou le reflet de l'État ; la multitude est plurielle, elle fuit l'unité politique, elle ne signe pas de pactes avec le souverain, pas plus qu'elle ne lui délègue des droits, elle est récalcitrante à l'obéissance, elle a un penchant pour certaines formes de démocratie non représentative. » Paolo Virno, « Multitude et principe d'individuation » [En ligne], *Multitudes*, nº 7, décembre 2001, http://multitudes.samizdat.net/Multitude-et-principe-d.html.

[472] Cette notion, généralement associée à la pensée de Gilbert Simondon, est aussi employée par Étienne Balibar : « [T]oute identité est fondamentalement transindividuelle, ce qui veut dire qu'elle n'est ni (purement) individuelle ni (purement) collective. Ce qu'on appelle le "soi" peut (dans le meilleur des cas) être vécu comme absolument singulier, un fond d'existence propre qui ne se réduit à aucun modèle, à aucun rôle choisi ou imposé. Il n'en est pas moins construit (dès avant la naissance) par un système de relations sociales, réelles ou symboliques. Réciproquement, une identité collective, c'est-à-dire la constitution d'un rapport d'appartenance ou d'un "nous", au double sens de ce terme ("nous" appartenons à la communauté, par exemple la patrie, qui peut disposer de nous, ou la famille, qui peut requérir notre soutien, et elles "nous" appartiennent, ce qui fait qu'on ne doit pas nous en priver), n'est jamais que la constitution d'un lien qui se fait valoir

Giorgio Agamben, ce refus de s'auto-désigner en tant que sujet est la manifestation par excellence de l'émancipation. Le philosophe écrit, dans ce même ordre d'idées, « que des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité, que des hommes co-appartiennent sans une condition d'appartenance représentable (même dans la forme d'un simple présupposé) constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer[473]. » Pour Langevin, la solidarité ne peut s'exercer, à l'encontre de la croyance générale, que dans l'expérience de la solitude, qu'à la « lisière » étroite où le sentiment du commun s'exprime dans l'ipséité. Un extrait tiré de *La Douche et la seringue* témoigne de cette ambivalence entre le sentiment d'être « pareil à tous » en demeurant « pourtant singulier » : « Tu as retrouvé les forces du rêve. Les majestés maléfiques ne peuvent plus rien contre toi. Te voilà pareil à tous et pourtant singulier. Te voilà beau malgré tes rides et la fatigue. Seul à seul au bal de l'amour global. Régénéré. » (*DS*, 72). Pour échapper aux « majestés maléfiques », il faut précisément se situer du côté du « rêve », préférer l'anonymat et la disparition à toute forme de reconnaissance. Cette idée paradoxale — d'une ressemblance malgré la persistance des particularités — domine dans toute son œuvre et Langevin avait même envisagé de clore cet ouvrage par l'extrait que nous venons tout juste de citer. Il y a en effet, à la toute fin de la version manuscrite de cet ouvrage, un passage quasiment identique :

enfin te revoici pareil à tous et pourtant singulier
te voici seul avec tous et pourtant libéré

dans la réalité entre des imaginaires individuels. » Étienne Balibar, « Trois concepts de la politique », *La crainte des masses*, *op. cit.*, p. 45.

[473] Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, *op. cit.*, p. 89.

te revoici beau malgré les rides et la fatigue
enfin, te revoici toi-même au cœur de l'humanité[474]

Ces quelques mots : « te voici seul avec tous », rappelle à quel point une distance infranchissable est maintenue entre le singulier et le collectif et combien la parfaite adhésion au commun est totalement illusoire. Le sentiment d'être « au cœur de l'humanité », de se rassembler autour d'un « grand vide », n'est par conséquent perceptible que par l'expérience de l'écart, de cette tenue en réserve. Lors d'un entretien accordé à Jean Royer, le poète affirme précisément : « J'ai commencé à écrire un peu par désœuvrement. C'est drôle : je crois que la racine de l'œuvre, c'est le désœuvrement[475]. » C'est ainsi que l'authentique appartenance pour Langevin s'inscrit toujours dans un *à-venir* et la conviction que seule l'infidélité au groupe et au langage permet une véritable libération :

Dans la tranchée de chaque jour
quelqu'un prépare
une fraude ou un poème
quelque part
on triche le fisc
ou l'âme humaine (*OM*, 45)

La guerre de « tranchée[s] », dont le poème fait état, n'a rien de ponctuel, mais s'inscrit plutôt dans la temporalité indéfinie de « chaque jour ». À la banalité du quotidien se joignent deux autres marques d'indistinction : « quelqu'un » et « quelque part ». Le poème constitue le lieu indéfini par excellence. « Espace quelconque », ouvert aux possibilités et, par conséquent, à l'irruption d'un discours imprévisible, intempestif, rompant avec le cours des jours, les décrets du

[474] Archives de Gilbert Langevin déposées à la Médiathèque littéraire Gaétan-Dostie.
[475] « La vie d'un autre », entretien réalisé par Jean Royer, *Poètes québécois. Entretiens, op. cit.*, p. 145.

« fisc » et les traits distinctifs de « l'âme humaine ». Jacques Rancière, dans *La Mésentente*, écrit que l'activité politique est précisément « celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu ; elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit[476]. » La poésie se présente comme une telle « activité », puisque c'est par la « triche[rie] », la « fraude », que l'on parvient à déjouer notre appartenance à « l'âme humaine », cette « honte sans nom » selon son expression. L'écriture est une arme (« j'ai tout défoncé (avec des mots), le Capital, les moines sans colliers, prométhée, staline et le clergé séculier » (*EZL*, 11)) qui permet d'anéantir la crainte (« peur calamité mère » (*CO*, 12)). Radicalité retrouvée dans le poème cherchant à nommer « l'événement[477] », pouvant être compris par tous, tout en demeurant résolument singulier. C'est dans l'« éclair » ou dans l'instant — deux mots que le poète affectionne particulièrement —, aux confluents du pouvoir et de la misère que se « glisse une lamelle de lumière » et que la « révolte salutaire » parvient à « égorger l'impossible ».

entre l'éclair que je porte
et la terre que je piétine
malgré les oripeaux subsiste le sublime (*O,* 245)

---

[476] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, *op. cit.*, p. 53.

[477] « Dans tout événement, il y a bien le moment présent de l'effectuation, celui où l'événement s'incarne dans un état de choses, un individu, une personne, celui qu'on désigne en disant : voilà, le moment est venu ; et le futur et le passé de l'événement ne se jugent qu'en fonction de ce présent définitif, du point de vue de celui qui l'incarne. Mais il y a d'autre part le futur et le passé de l'événement pris en lui-même, qui esquive tout présent, parce qu'il est libre des limitations d'un état de choses, étant impersonnel et pré-individuel, neutre, ni général ni particulier, *eventum tantum*… ; ou plutôt qui n'a pas d'autre présent que celui de l'instant mobile qui le représente », Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 177 ; cité par François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de… », 2004, p. 36.

De la même façon que dans un poème antérieurement convoqué, « toute beauté pren[ait] racine dans une blessure », c'est dans le « piétine[ment] » des « oripeaux », dans le « moins » et la pauvreté que le « sublime » se fait jour. La poétique de Langevin apparaît ainsi comme un geste fiduciaire : entièrement fondée sur la filiation en devenir et orientée vers la création d'une nouvelle communauté. Dans ce dernier poème, on sent bien l'opposition des forces dans sa poésie, mais aussi l'espoir mis dans les « sans-parts », bref dans cette « brise fiévreuse » émergeant de l'« ombre au dos de la falaise » :

Tandis que le matin procède
au relevé précis des bévues
du côté le moins éclairé de vivre
une brise fiévreuse
combat ses mauvais rêves
comme si l'univers
affrontait son contraire
quelque chose alors de singulier
remue l'espace entier (*N*, 40)

Ce « quelque chose » d'énigmatique n'est pas sans rappeler le « quiconque » du poème précédemment cité. « Quiconque », mais chaque fois unique, désigne bien cette « fidélité aux singularités » qui sera indéfectiblement présente chez Langevin. C'est dans l'affrontement que la vie, l'amour et le poème surgissent. Ce « singulier / [qui] remue l'espace entier » ouvre la voie à une communauté sans filiation autre que celle du risque pris par la parole individuelle.

C) La voix affranchie

l'horizon présente
une page qui chante

et les yeux retrouvent
leurs désirs d'avant (*DE*, 28)

Mots grêles
ô mes oiseaux miséreux
amenez-vous gibiers des
ténèbres (*ST*, 23)

Bien qu'il ait vécu dans une période de fortes mutations, Gilbert Langevin est l'un des rares écrivains québécois à avoir fait preuve d'autant de constance dans sa poésie. S'il diversifie sa pratique en optant parfois pour la chanson ou encore pour une prose éclatée dans la série des *Écrits de Zéro Legel*, Langevin est d'abord et avant tout un poète et ses vers se démarquent autant par la fermeté de leur expression que par la poursuite inlassable d'un style original et singulier. Sa forme privilégiée est celle du « poème bref, lapidaire » dont il « n'a cessé [d']explorer les possibilités et les surprises[478] » toute sa vie durant. Sa poétique composée de « formules virulentes » et d'« images vives » tend, selon l'expression de Pierre Nepveu, à une « écriture de l'éclair[479] », comme nous l'avons vu plus tôt, c'est-à-dire que sa poésie le plus souvent « coupe court[480] » à toute digression et multiplie les affirmations directes, les constats cinglants et définitifs. Cette forme

[478] Pierre Nepveu, « L'intimité aux quatre vents : pratique de la forme brève chez Gilbert Langevin », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 473.
[479] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 314.
[480] Pierre Nepveu, « L'intimité aux quatre vents : pratique de la forme brève chez Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 474.

ne s'inscrit pas dans le « projet d'une synthèse universelle et cosmique », mais bien davantage dans « la saisie parcellaire, sans euphorie, d'un moment de la conscience et du monde[481] ». Langevin n'adhère pas, en ce sens, à la conception cosmogonique de l'univers proposée par l'utopie mystique de Raoul Duguay, de Paul Chamberland et de certains tenants de la contre-culture québécoise. Par ailleurs, il ne saurait être question de le ranger du côté de la « poésie rock'n roll... Somme de hiéroglyphes modernes, de tatouages voulant saisir la pragmatique de l'écriture poétique[482] » de Denis Vanier ou de Lucien Francoeur par exemple.

Chacun de ses poèmes semble un appel adressé aux « gens de l'archipel[483] », c'est-à-dire aux lecteurs, aux amis et à la communauté imaginaire qui peuplent ses recueils. Nous avons analysé antérieurement une semblable « saisie parcellaire » chez Michel Beaulieu, mais celle-ci relevait toutefois plus d'une multiplication de l'anecdote, d'une exploration détaillée du corps et d'un morcellement de la temporalité. Chez Langevin, chaque poème va directement à son argument principal en évitant les développements secondaires. Sa poésie vise moins à décrire la vastitude du monde qu'à en proposer un autre où naissance et destruction, genèse et apocalypse, se côtoient. Le poème témoigne ainsi d'un profond trouble, d'un *Stress* indéniablement agressant mais aussi constitutif de l'œuvre.

---

[481] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 314.
[482] Claude Beausoleil, « Des hymnes aux mots », *Le Devoir*, 19 février 1983, p. 22.
[483] *Confidences aux gens de l'archipel, quatrième série des écrits de Zéro Legel*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, 85 p.

Constamment déchiré entre deux pôles, « entre l'illumination et le désastre[484] », le poème, tout comme le sujet langevinien, est perpétuellement divisé, isolé, solitaire, en proie au vide en plus de se trouver « au fond de la servitude » (*VOL*, 31). Or, ce sentiment d'une menace prégnante dans la poésie de Langevin provient aussi de l'écriture elle-même, du blanc angoissant qui entoure les caractères imprimés sur la page et qui n'est autre qu'une préfiguration de l'échec de la parole. Sa poésie est ainsi constamment engagée dans une lutte contre le silence et le péril du « non-poème[485] » :

Monde opaque et sans mobile
ce trou mental est rongé de retards
forum de contresens
derniers lambeaux d'existence
à visionner en sursis (*MA*, 71)

Ce « [m]onde », d'une impénétrable noirceur, est impossible à déchiffrer. « [S]ans mobile » (c'est-à-dire exempt de cause ou de raison initiale), la confusion y règne (« forum de contresens »), ce qui renvoie aussi bien à la vie sociale qu'au poème lui-même. Ce ton eschatologique et la ferme conviction de l'imminence de la catastrophe sont persistants dans son œuvre. Dépouillé de tout, débarrassé du superflu, le sujet du poème s'accroche aux « derniers lambeaux » de l'étoffe de l'« existence ». La figure du minoritaire et celle de l'exclu sont reconduites dans les deux derniers vers alors que la vie semble défiler sur un écran dont on n'aurait pas le contrôle. Nous verrons dans les prochaines pages que s'engouffrer dans le vide,

---

484 Pierre Nepveu, « L'Hexagone et les nouveaux courants », dans René Dionne (dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, p. 207.

485 « Le non-poème / c'est ma langue que je ne sais plus reconnaître / des marécages de mon esprit brumeux / à ceux des signes aliénés de ma réalité », Gaston Miron, « Notes sur le non-poème et le poème », *L'Homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 110.

dans ce « trou mental », cet « Univers du presque » (*FEU*, 51) — que représente aussi le personnage de Zéro Legel — consiste à mettre en scène un espace neutre, un non-lieu. L'austérité de la poésie langevienne, son style laconique, abrupt, toujours en proie à l'anéantissement, à la dérision et à la satire, tend vers la réduction, la diminution et l'appauvrissement. C'est par cette impulsion vers le « moins », vers le « forum de contresens » et vers le combat interne du poème — retourné contre lui-même par le saccage volontaire de certains vers —, que se manifeste paradoxalement la force de cette poésie.

En 1972, Michel Beaulieu, dans un article paru dans la revue *Presqu'Amérique*, décrivait en ces termes l'univers maladif, rigoureux et corrosif de l'œuvre de Langevin : « Petits poèmes polis comme des galets, oui, nés de cette terrible lucidité de notre monde mort où les sens sont atrophiés, où nous respirons une atmosphère viciée, dans une société dégradante pour l'homme soumis à un pouvoir de pacotille[486]. » Il est vrai que parmi l'existence « drapé[e] de catastrophe » (*VOL*, 19), les « taxidermistes du vide quotidien » (*MA*, 55) et le rappel de la « vie grise et petits pas / fidèle horaire journées damnées » (*LEX*, 18), la poésie de Langevin trace un portrait désespérant du cours des jours. Plus que le décompte funeste, c'est le sentiment de vacuité grandissant, de néant — ce « trou […] rongé » du dernier poème cité — qui hante ses vers. Contrairement à ce que nous pouvons observer chez certains auteurs de la contre-culture, Montréal n'est pas un espace de libération, de désordre licencieux permettant l'assouvissement des désirs, mais bien un lieu de détresse où l'homme coudoie le désarroi (« Une

[486] Michel Beaulieu, « Treize ans de malentendu autour de Gilbert Langevin », *op. cit*, p. 34.

ville agonise à ses réverbères / […] laissant libre visage aux passants sans nom » (*OM*, 41) :

Jusqu'à la métropole rouge m'a guidé l'étoile de Macadam
la hache de mes blasphèmes trancha ce que l'on appelle pain bénit
j'arborai mes chaînes comme un drapeau d'accueil

pas surprenant si mon cœur est enclume de remords
après tant d'élans mutilés par l'ivraie des ténèbres (*OM*, 77)

Nombre de poèmes de Langevin ressemblent, comme ce dernier, à une confession. Tiré du recueil *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, ce poème se veut un retour, une réflexion sur un épisode de la vie de l'auteur. Langevin confère aussi à ces vers, comportant une importante dimension biographique, une portée beaucoup plus générale puisque la dénonciation d'une condition commune saillit du témoignage personnel. Le poète fait ici le récit de ses premières années à Montréal. La « métropole rouge » renvoie certes à la brutalité et à la violence associées à l'urbanité, mais aussi au mouvement communiste dont Langevin joindra les rangs au début des années soixante. Dans *Les Écrits de Zéro Legel*, le poète se remémore l'un des congrès du Parti Communiste canadien :

> ici, je retourne en arrière pour vous décrire brièvement la troisième esclandre. au congrès provincial du p.c., salle maisonneuve, je rencontrai Cachetanne, Laisse-le Maurice, ce cher Timme Boque, Camille et Yvon, si ma mémoire est fidèle. je voulais tenter un coup magistral : faire voter une motion en faveur de l'indépendance du Québec. la moitié de l'assemblée était anglaise. l'autre, en maudit. (*EZL*, 13, les minuscules sont de Langevin)

Suivant l'impulsion de Gilles Leclerc[487], il se rendit en effet au XVI[e] Congrès du Parti Communiste du Canada qui se tint au mois d'octobre 1959 à Montréal. C'est là, expliquera-t-il des années plus tard, qu'il proposa — avec Camille et Yvon Dionne — une « motion sur l'autodétermination du Québec[488] » qui provoqua, semble-t-il, la scission du P.C. Il est vrai qu'au début des années soixante, les communistes anglophones considéraient la montée du nationalisme québécois comme étant incompatible avec les objectifs du Parti Communiste. Langevin se rallie donc, quelques mois plus tard, à l'Université ouvrière de Montréal[489] où il donne, selon ses dires, des cours de littérature et de rédaction française. La « métropole rouge » du poème précédent fait, en ce sens, explicitement écho à la lutte ouvrière ; l'expression « ville rouge » désigne d'ailleurs certaines localités communistes — en banlieue parisienne notamment[490] —, en plus de faire référence au titre d'un livre de Jean-Jules Richard[491] et d'un recueil de poèmes de Clément Marchand[492].

La découverte du matérialisme historique aura eu pour effet d'exacerber une certaine forme de manichéisme chez l'auteur. L'univers du poème se divise ainsi entre le bas et le haut, la faiblesse des hommes étant confrontée à une puissance

---

[487] « Finalement, j'ai laissé le séminaire de philo et je suis entré au Parti Communiste. H. Q. : Qui t'y avait conduit ? G.L. : Gilles Leclerc a eu une influence politique sur moi à cette époque. Il avait publié *Journal d'un Inquisiteur* et voyait tout à travers le prisme politique. » Gilbert Langevin, « Interview : Gilbert Langevin », par François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *op. cit.*, p. 22.

[488] *Ibid.*

[489] L'Université ouvrière de Montréal est fondée en 1925 par Albert Saint-Martin. On peut lire à ce sujet : Marcel Fournier, *Communisme et anticommunisme au Québec (1920-1950)*, Laval, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1979, 165 p.

[490] Jean-Paul Brunet, *Saint-Denis la ville rouge : socialisme et communisme en banlieue ouvrière : 1890 – 1939*, Paris, Hachette, 1980, 462 p.

[491] Jean-Jules Richard, *Ville rouge*, Montréal, Éditions Tranquille, 1949, 283 p.

[492] Clément Marchand, *Les Soirs rouges*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1947, 180 p.

abstraite (religion, gouvernement, économie). À l'étoile du berger servant de guide aux marins égarés se substitue ici l'oxymorique « étoile de macadam », soit un astre gisant au plus bas, à rapprocher sémantiquement du sol et de la pierre concassée. Ce sont par conséquent deux mondes qui s'affrontent, l'un divin d'où surgit l'idée de Guide et l'autre terrestre représenté par le boulevard ou le trottoir. Au deuxième vers, Langevin avive la dichotomie qui se poursuivra dans tout le poème. Plutôt que de rompre le « pain bénit » — cérémonial du culte catholique —, le sujet poétique le tranche à la « hache de [s]es blasphèmes » (une telle expression n'est pas sans rappeler Claude Gauvreau ou encore Denis Vanier), ce qui constitue une véritable attaque, une injure, où la Parole divine se voit opposer une parole sacrilège et furieuse.

Le sujet du poème se sait appartenir à une communauté laborieuse et affligée. Captif de sa condition, il revendique pourtant haut et fort son malheureux statut. Il « arbore ses chaînes » de la même façon qu'il exhiberait des bijoux. Son asservissement demeure un mal dont il doit certes chercher à se libérer, mais renferme aussi, paradoxalement, une richesse puisqu'il crée de l'appartenance, rapproche ces hommes unis par le manque. La servitude et la soumission sont les véritables emblèmes langeviniens, sa « patrie intime[493] » symbolisés par cet étendard (« j'arborai mes chaînes comme un drapeau d'accueil »). Si La Doré demeure bel et bien un lieu à la fois de naissance et d'élection pour le poète, ce sont toutefois sa condition sociale, sa misère et sa lutte, qui composent sa nation ou plutôt son « internationale ».

[493] Gilbert Langevin, « Gilbert Langevin et le Lac St-Jean », *op. cit.*, p. 31.

Combien de ses poèmes décrivent en effet ce sentiment de fol espoir mêlé de colère et d'impuissance. Si les trois premiers vers offrent un portrait du prolétaire en résistant, dans la deuxième strophe, l'échec prend toute la place, abolissant tout esprit récalcitrant. Langevin clôt souvent ses poèmes par une forme de *deus ex machina* : le finale y est abrupt et ne dépend pas de la volonté de l'homme. C'est ainsi que plus la lutte est féroce, plus la défaite paraît amère. De plus, la poétique de la solidarité et du combat déçu s'appuie sur un vaste usage du raccourci. Nous entendons par là cette façon typiquement langevinienne de condenser les temporalités en donnant l'impression de capter l'essentiel d'une bataille, d'une vie ou d'un sentiment d'appartenance, d'en tirer l'instantané en quelques vers[494]. Michel Beaulieu, dans l'un de ses nombreux comptes rendus critiques sur la poésie, commente précisément ce rapport au temps chez l'auteur d'*Issue de secours* :

> Les poèmes y sont brefs et vibrants : des constats qui sont bien dans la manière de l'auteur. […] Gilbert Langevin nous donne, à très peu d'exceptions près, de ces courts poèmes, de ces détonateurs, purs produits de sa lucidité. Poète visionnaire, il invente le présent, ce présent qui n'existe pas autrement qu'ainsi fixé, dans le sens photographique du terme[495].

Les images produites par Langevin intériorisent plusieurs tensions : entre la chair et l'os, la naissance et la mort, la beauté et la laideur, etc. L'écrivain ressent une

---

[494] Dans une perspective analogue, Borges écrivait dans un essai sur la poésie : « J'ai souvent caressé l'idée suivante : que la vie d'un homme a beau être composée de milliers et de milliers de moments et de jours, ces instants et ces jours innombrables peuvent se ramener à un instant unique — celui où cet homme sait qu'il est, où il se voit face à face. Je suppose que lorsque Judas donna son baiser à Jésus (si le baiser fut réellement donné), il sentit à cet instant qu'il était bien un traître, que la trahison était son destin, et qu'il l'accomplissait loyalement ce fâcheux destin. » Jorges Luis Borges, « Le credo d'un poète », *op.cit.*, p. 94.

[495] Michel Beaulieu, « Gilbert Langevin. Poète visionnaire, il invente le présent », *op.cit.*, [s. p.]. Beaulieu commente le recueil *Le fou solidaire*.

intime division dès lors qu'il s'adonne à son activité : « On se dédouble quand on écrit. On parle à l'autre qui est en soi. Il y a combat entre les deux. De là naît un monstre ou un ange[496]. » Cette dualité agonique est une lutte à finir, réactualisée dans chaque poème. De nombreux textes attestent ainsi d'un écartement, d'une fragmentation de l'être et se posent comme témoignage d'une unité perdue de l'homme.

Cette discorde intérieure se reflète aussi dans la perception de l'urbanité pour le poète. La notion de « communitas » ressurgit dans le poème suivant où l'espace de la communauté, cette ville peuplée du fantôme d'« un million d'absences » se définit par le triomphe de l'impersonnel et du manque :

Étendue noire où toutes les images se valent
parfum clos ombre hôpital
vaste influx sexuel
mais que peut Montréal
contre un million d'absences (*IN*, 13)

Dans cet espace lugubre où rien n'a de préséance, où aucune morale ne subsiste, « toutes les images se valent ». Le poète en fait la preuve dès le deuxième vers par l'association aléatoire de mots. Malgré le conseil de Gaston Miron d'éviter à tout prix (nous y reviendrons plus loin) l'énumération, celle-ci a toujours fait partie intégrante de la poétique de l'image poursuivie par le poète. L'effet de liste, produit par l'assemblage de plusieurs mots qui n'ont à priori rien à voir les uns avec les autres, crée de la surprise, mais véhicule aussi une impression générale, brosse un tableau approximatif d'un lieu ou d'une expérience. Cet abandon de la

[496] Jean Royer, « La vie d'un autre », *op. cit.*, p. 143-148.

description rationnelle au profit de l'évocation comme dans le vers : « parfum clos ombre hôpital », va dans le sens de cette « écriture de l'éclair », du flash, de la rapidité, ainsi que de la pratique surréaliste dont Langevin est aussi l'héritier. Seuls l'insaisissable désir et la pulsion sexuelle (« vaste influx sexuel ») — intercalés entre l'« étendue noire » et un « million d'absences » — semble à même de résister minimalement à l'uniformisation.

Dans un texte en prose, paru dans *La Presse* en 1974, Montréal est totalement traversé d'éléments contradictoires :

> De la Place de la Bouse à la Place Alexis-Néant, quelques arpents de rêve… comme dirait le révoltaire Zéro Legel. 1959-1974 : déjà quinze ans de vie montréalaise, quinze années de tourbillon, quinze amis suicidés. Montréal étrangle souvent. Montréal-survoltage, Montréal-agonie, Montréal-vie, Montréal-amour aussi[497].

L'onomastique suggestive et l'énumération d'attributs liés à Montréal servent de raccourcis pour le poète. Langevin crée ainsi des images fortes, étrangères aux demi-teintes, cristallisant la douleur, la démesure et l'« amour ». Dès son arrivée dans la ville, Langevin fut moins frappé par la densité de la population que par l'impersonnalité et la saleté du territoire, la froide compagnie des bâtiments : « et moi qui me croyais dans une métropole / ce n'était qu'un dépotoir peuplé de buildings » (*EZL*, 7). Exacerbé par le métier de poète, le sentiment d'exclusion dont il fit alors l'expérience ne le quittera plus. Cette mise au ban de la société agira cependant comme un détonateur, une obligation d'inventer un monde parallèle, à l'écart de celui préexistant :

[497] Gilbert Langevin, « 19 - pour un nouveau Montréal », *op. cit.*, p. XXVI.

> En 1959, ni bombes, ni matraques, des gars, des filles qui viennent tenter leur chance dans la métropole. Aux inadaptables, on remet vite un billet de retour : « allez-vous-en dans vos villages, la grande ville n'a pas besoin de vous ». Et nous sommes restés ici quand même. Dans l'Est de Montréal, rue Panet, *c'est là que virent le jour* des sculptures de Jean Gauguet-Larouche et Roger Langevin, des peintures de Liliane Morgan et Monique Bégin, mes premiers livres et mes premières chansons. C'est là aussi que furent fondées les éditions ATYS où parurent des œuvres de Jacques Renaud, Georges Dor, André Major, Yves-Gabriel Brunet, Marcel Bélanger, Robert Lalonde et plusieurs autres. Dans cette espèce de mansarde pire que les taudis parisiens de Picasso, Brancusi et Max Jacob, nous vivons surtout d'espérance. Raoul Duguay et Juan Garcia vinrent souvent nous visiter. C'est d'ailleurs à l'angle des rues Ontario et Panet que le fraternalisme, une philosophie d'avant-garde, *fit son apparition*. *Une vraie naissance* dans le style du p'tit Jésus dans son étable ! Rues Panet, Montcalm, Visitation, Impasse Lartigue, expression typique d'un quartier défavorisé[498].

Langevin esquisse ici le portrait d'une bohème empruntée au modèle européen (« Dans cette espèce de mansarde pire que les taudis parisiens de Picasso, Brancusi et Max Jacob ») et pourtant toute québécoise. Pour celle-ci, on le sait, le malheur et la pauvreté sont le tribut du génie. Tout se passe comme si la création d'œuvres d'art dans les conditions les plus difficiles et dans le plus grand dénuement accordait à ces artistes une plus-value, la garantie d'une reconnaissance ultérieure. Chez Langevin, le *moins* se transmue constamment en *plus* : la pauvreté en richesse. C'est ainsi que toute une représentation symbolique se met en place autour de cette communauté d'« inadaptés » et de « sans-part[499] ». Une politique s'y organise, fondée sur d'autres valeurs, objets de partage (« sculptures »,

---

[498] *Ibid*. Nous soulignons les allusions à la naissance.

[499] « La politique existe lorsque l'ordre naturel de domination est interrompu par l'institution d'une part des sans-part. Cette institution est le tout de la politique comme forme spécifique du lien. Elle définit le commun de la communauté comme communauté politique, c'est-à-dire divisée, fondée sur un tort à l'arithmétique des échanges et des réparations. En dehors de cette institution, il n'y a pas de politique. Il n'y a que l'ordre de la domination ou le désordre de la révolte. » Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, *op. cit*., p. 31.

« livres », « chansons ») et même une « philosophie » qui leur est propre (« le fraternalisme »).

La bohème montréalaise décrite par Langevin nous conduit au cœur de la configuration du politique décrite par Jacques Rancière. La métropole, dans l'extrait cité, se fonde sur le rejet de ceux qui sont « inadaptables » et irréductibles au modèle imposé. Ce désaveu violent, cette expulsion : « allez-vous-en dans vos villages, la grande ville n'a pas besoin de vous », constitue le point de litige fondateur d'une communauté de l'écart. À cette injonction de partir s'oppose une résistance, un geste inaugural de la part de « ceux qui n'ont "part à rien[500]" » : « Et nous sommes restés ici quand même », écrit Langevin. La suite du texte s'emploie à dénoncer les diverses formes de pouvoir, qu'il soit policier (« Policement totalitaire »), politique (« Maître Corbeau » fait référence au Maire Drapeau) ou financier (« *Westablishment* », « Haute finance »). Langevin accuse cette triade autoritaire de s'appliquer à détruire les « institutions » marginales : « Il paraît que Le Trappeur va déménager, que l'association espagnole (La Casanous) sera détruite […], la librairie Tranquille a dû changer d'adresse. L'Association des Sculpteurs du Québec subira-t-elle le même sort ? Tous ces lieux de rencontre essentiels disparaissent et sont la plupart du temps remplacés par des terrains de stationnement ou des poulaillers modernes[501]. »

[500] *Ibid*., p. 28.
[501] Gilbert Langevin, « 19 - pour un nouveau Montréal », *op.cit*., p. XXVI.

La critique exprimée par Langevin ressemble à la réflexion sur l'urbanisme menée par Guy Debord et les situationnistes au cours des années soixante. Soulignons que Gilbert Langevin et Patrick Straram, principal disciple québécois du situationnisme, furent amis et échangèrent sûrement leurs vues sur cette question. En effet, avant d'emménager à Montréal, Straram faisait partie du groupe situationniste à Paris et partageait bon nombre d'idées, en dépit des désaccords, - avec Debord. Avant que ne paraissent les études de Michel Foucault et de Henri Lefebvre rapprochant certaines pratiques urbanistiques de procédés de surveillance sociale, Debord dénonçait la désagrégation du tissu social qu'entraînait la refonte de certains quartiers des villes. Marc Vachon explique que, pour l'auteur de *La Société du spectacle* :

> l'universalité de la planification fonctionnelle et de l'architecture a conduit à la banalisation de l'espace urbain à l'échelle mondiale. L'homogénéisation des lieux d'activité humaine est le produit de l'urbanisme, qui correspond à la « prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor[502] ».

La destruction de « ces lieux de rencontre essentiels » pour Langevin semble opérée par un « instrument de contrôle social[503] ». Le texte « 19-pour un nouveau Montréal » n'est, en ce sens, pas tellement éloigné de ceux des situationnistes s'inquiétant du *remodelage* de certains quartiers de Paris. Guy Debord écrivait à ce propos : « La rue Sauvage, dans le XXII[e] arrondissement, qui présentait la plus

---

[502] Marc Vachon, *L'Arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Triptyque, 2003, p. 78. Citation de Debord tirée de *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 169.
[503] *Ibid.*, p. 78.

bouleversante perspective nocturne de la capitale, placée entre les voies ferrées de la gare d'Austerlitz et un quartier de terrains vagues au bord de la Seine (rue Fulton, rue Bellièvre) est — depuis l'hiver dernier — encadrée de quelques-unes de ces constructions débilitantes que l'on aligne dans nos banlieues pour loger les gens tristes[504]. » Dans l'évocation des logements pour « gens tristes » et des « poulaillers modernes », on retrouve sous la plume de Debord et Langevin cette même dénonciation du processus d'amenuisement des différences au profit d'une régulation sociale. Vachon rappelle que cette construction outrancière et dépourvue d'humanité eut aussi lieu à Montréal :

> au cours des années 1960 à 1975 […] Montréal entre dans l'ère de la compétition des métropoles modernes par une refonte morphologique, architecturale et urbaine de la forme et du tissu urbains existants. […] Ainsi, le fonctionnalisme a eu un grand succès à Montréal et plusieurs complexes multifonctionnels telles la Place Bonaventure et la Place Victoria ont été élaborés selon cette pensée. Cette période de changements est intimement associée à l'administration municipale du Parti civique dirigé par le maire Jean Drapeau[505].

Les griefs envers le pouvoir s'accumulent dans ce texte alors que le poète se remémore ses « petites visites forcées au poste no 16, au quartier général du Vieux-Montréal et au poste de police de Westmount », « l'Armée du Canada paradant à Montréal en 1970 » et « l'emprisonnement de Pauline Julien, Gaston Miron, Patrick Straram […] parmi les centaines de Québécois arrêtés, torturés psychologiquement ou autrement[506]. » Aucune demande de réparation n'est exigée puisque nulle entente n'est possible. Loin d'un plaidoyer pour une réforme

---

[504] Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 55-56 ; cité par Marc Vachon, *L'Arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, *op. cit.*, p. 80.
[505] Marc Vachon, *L'Arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, *op. cit.*, p. 21.
[506] Gilbert Langevin, « 19 - pour un nouveau Montréal », *op. cit.*

politique, ces lignes manifestent cependant indiscutablement une solidarité des « inadaptables ». Pour Rancière, le véritable événement politique consiste en une « revendication de visibilité, une volonté d'entrer dans la sphère de l'apparence, l'affirmation d'une capacité à l'apparence[507]. » C'est précisément ce que nous constatons dans ce texte publié à *La Presse*. En effet, le poète y nomme, y dévoile et par conséquent fait entrer dans le champ du visible des lieux, des noms et toute une activité créatrice qui s'était vu refuser, selon Langevin, l'accès au politique et dénier une place dans les affaires de la Cité. Cette revendication de la parole est particulière explicite à la toute fin du texte : « La libération du Québec commence peut-être par Montréal. Un combat culturel et sociopolitique de tous les jours. Si le temps des bombes est révolu, trouvons de nouvelles formules[508]. » Ces « nouvelles formules », qu'elles soient magiques ou incendiaires, sont celles d'une poésie encourageant l'irruption d'un « litige » dans le discours dominant et, par conséquent, « l'interruption » du « lien social établi[509] ». Que ce soit par l'attaque ou par le court-circuit de son propre langage — comme nous le verrons —, l'œuvre du poète cherche à tracer le constat nu de l'aliénation et offre une réplique désarmée, franche et sans ambages au discours pernicieux et « hypocrite » de l'ordre.

Dans une lettre inédite datée du 22 juin 1958, Gaston Miron livre une série de recommandations au jeune poète. Bien que cette missive eût d'abord pour but de

---

[507] Jacques Rancière, « Politique et esthétique », *op. cit.*, p. 341.
[508] Gilbert Langevin, « 19 - pour un nouveau Montréal », *op. cit*, p. XXVI.
[509] « […] la politique ne peut exister que dans un acte d'interruption, de dérèglement ou d'effraction par rapport au lien social établi […] », Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, *op. cit.*, p. 7.

lui annoncer que son manuscrit envoyé aux éditions de l'Hexagone n'avait pas été retenu pour la publication[510], Miron discerne déjà ce qui fera ultérieurement la force des recueils de Langevin :

> Il faut rechercher l'image neuve, la trouvaille, bref ce que personne n'a encore dit et qui ne peut être dit que par soi. En d'autres mots, sois personnel, unique, singulier. Il faut, en lisant tes poèmes, que nous apprenions quelque chose d'inédit, sur toi, sur ta sensibilité, sur la perception que tu as des êtres du monde. Méfie-toi également de la poésie descriptive et du procédé d'énumération[511].

À l'importance de l'« image neuve » et de l'originalité de l'écriture s'ajoutent deux ultimes conseils : prendre une distance face à une poésie s'attachant à la « descripti[on] » ainsi qu'à l'« énumération ». Si ce second procédé revient avec une certaine constance dans son œuvre, Langevin entretiendra un soupçon à l'égard de la « poésie descriptive », didactique, sans jamais renoncer à transmettre sa « perception […] des êtres du monde ». Pour lui, seule la parole intime permet de rendre compte d'une véritable expérience émotive de la vie et de dévoiler une sensibilité en partage. Pierre Nepveu considère avec justesse que la poétique langevienne s'inscrit dans la tradition du poème court, plus près de « Char, Guillevic, Jaccottet, ou encore Du Bouchet[512] ». Dans un article où il aborde cette question de la brièveté dans la poésie de Langevin, le critique précise que cette concision n'a toutefois rien à voir avec une quelconque recherche d'orientalisme.

---

[510] En entrevue, Langevin déclare : « Le premier poète que j'ai rencontré ça été Gaston Miron. Il a trouvé mes poèmes pas mal romantiques. Il m'a fait jeter mon premier recueil. Miron est très important pour moi : quand mon langage est devenu plus personnel, l'influence qui m'est restée, pendant un certain temps, ça été la sienne, plus que celle des poètes français. » « Interview: Gilbert Langevin », par François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *op. cit.*, p. 22.

[511] Lettre de Gaston Miron à Gilbert Langevin, datée du 22 juin 1958. Fonds Gilbert-Langevin MSS44, BANQ.

[512] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 314.

Il est vrai que ses poèmes n'ont rien de méditatif et proposent l'évocation fugace des sentiments et des paysages. Ces textes lapidaires sont au contraire extrêmement réactifs, en quête de l'effet immédiat. De plus, ils s'inscrivent sans cesse dans une tension, un affrontement et participent d'une démarche « sociopolitique » revendiquée. Nombreuses en effet sont les mentions où le poète évoque l'« objectif-socioculturel[513] » de son œuvre qu'il s'agisse du sous-titre pressenti, « projet socio-poétique », que Langevin avait considéré donner à son recueil *Le Fou solidaire*[514] ; ou encore de sa déclaration tranchante faite dans le cadre de la remise du Prix du Gouverneur général du Canada qui lui avait été remis pour le recueil *Mon refuge est un volcan* (1978) : « Ceux qui ont lu ce que j'écris et publie depuis 1959, c'est-à-dire depuis vingt ans, ne se méprendront sûrement pas sur le sens de mon geste. Quant aux autres, j'ai l'honneur de leur affirmer que je n'ai jamais dissocié engagement social et culture, conscience nationale et littérature[515]. » La lutte politique, dans ses poèmes, prend la forme d'une recherche de l'image-choc et de l'affrontement de termes situés aux antipodes les uns des autres. Gilles Hénault, poète d'inspiration surréaliste et militant

---

513 Gilbert Langevin, « Ma conception de la poésie », [non daté], Fonds Gilbert-Langevin MSS44, BANQ.

514 Ainsi que le prouve un manuscrit trouvé dans ses archives. Fonds Gilbert-Langevin MSS44, BANQ.

515 « Tout en remerciant la personne et le jury qui m'offrent aujourd'hui ce prix, je tiens à souligner que j'ai l'intention de remettre une partie du montant que représente ce prix à un organisme qui travaille pour le défense des prisonniers politiques du Québec et en particulier pour la libération de Pierre-Paul Geoffroy. Pierre-Paul Geoffroy qui, comme nous le savons tous, est éligible à une libération conditionnelle depuis 1976. Qu'il soit encore emprisonné constitue pour plusieurs une sorte d'injustice. D'autant plus que l'Université Laval était prête à l'accueillir en tant qu'étudiant et qu'il a toujours eu une conduite exemplaire… Je songe à Paul Rose et à d'autres patriotes québécois qui ont combattu, d'une manière différente de la mienne, pour une cause dans laquelle je crois. Ceux qui ont lu ce que j'écris et publie depuis 1959, c'est-à-dire depuis vingt ans, ne se méprendront sûrement pas sur le sens de mon geste. Quant aux autres, j'ai l'honneur de leur affirmer que je n'ai jamais dissocié engagement social et culture, conscience nationale et littérature. De toute façon, je suis considéré, d'après un certain document secret, comme un artiste subversif mais non dangereux… Avec tout le respect que je dois à qui de droit, merci ! », Gilbert Langevin, « Déclaration à Rideau Hall/4 avril 1979 », *Hobo-Québec*, nos 38-39, automne 1979, p. 48.

communiste de qui Langevin s'est toujours senti très proche esthétiquement et idéologiquement, composa une œuvre souvent porteuse d'insubordination et d'une charge rebelle. De ce point de vue, Hénault écrivait en 1959 : « Il me faut des mots comme des balles et des cris purs qui transpercent. La poésie cherche à bercer l'âme, alors qu'elle devrait pétrir des choses, faire entendre au-dessus des cacophonies religieuses, philosophiques, morales et politiques le cri nu de l'homme qui affirme son existence singulière et grégaire[516] ». Les mots utilisés, mais aussi la volonté d'exprimer le « cri nu » de l'« existence singulière » s'apparentent étonnamment aux remarques de Langevin sur sa propre poésie. Dans un texte inédit, demeuré dans ses archives, ce dernier commente d'ailleurs l'œuvre de Hénault comme s'il parlait de son propre travail. À la question « Quels aspects de sa poésie ont eu une importance particulière pour vous ? », Langevin répond, de manière presque spéculaire ou autoréflexive :

> D'abord, le fait que la poésie de Gilles Hénault était liée directement au quotidien, à l'existence de tous les jours et cela, tout en gardant le sens du sacré. Sa poésie qu'on pourrait qualifier à divers égards de surréaliste, [manifestait] quand même une extrême exactitude formelle. Poésie appliquée donc ou applicable. Poésie recélant une éthique mais une éthique inventive, une morale ouverte, une morale critique, un peu comme chez Paul Éluard. On sent toujours en lisant Hénault l'engagement social qui sous-tend l'expérience poétique. En somme une sociopoétique. La dimension humoristique est aussi un aspect particulier de la poésie de Gilles Hénault. Il est à la fois très près de la vie simple et naturelle, donc jamais grandiloquent. Un détail important, les racines amérindiennes de l'auteur apparaissent souvent à travers ses textes ce qui leur donne une dimension anthropologique et historique. Parler de « poèmes d'amour » à propos des poèmes de Gilles Hénault est un euphémisme ; tous ses poèmes sont habités d'une grande cordialité, d'une grande soif de fraternité. Il ne s'agit vraiment pas de poésie quintessencielle ou cérébrale – malgré un [illisible]. Son

[516] Gilles Hénault, *Signaux pour les voyants (poèmes 1941-1962),* Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1972, p. 108.

> œuvre a façonné ma conception de l'écriture à mes débuts surtout parce qu'elle était très originale, très personnelle pleine d'images nouvelles mais ne tombant jamais dans le gratuit ou l'inutile… Une œuvre nécessaire, une œuvre fondamentale d'une haute exigence formelle dont la valeur me semble planétaire et non seulement québécoise[517].

Langevin établit de nombreux rapprochements dans ce commentaire entre la poésie de Hénault et la sienne. Il suffit en effet de penser à l'association de l'amour avec la révolte ou à celle de la mutinerie avec la fraternité[518]. En plus d'être « personnelle » et « pleine d'images nouvelles », il reconnaît aussi dans l'œuvre du poète admiré une « sociopoétique », au sens où l'« engagement social […] sous-tend l'expérience poétique ». De plus, il n'est pas inutile de noter que l'œuvre de Hénault témoigne d'une « grande soif de fraternité » selon Langevin. Pierre Nepveu relève une « éthique de l'écriture » similaire chez ce dernier, notamment dans cette manière de « parler sans détours, crûment, et [par] une syntaxe qui tient souvent du proverbe ou de la maxime[519]. » Que signifie l'expression « éthique de l'écriture » ? Quelles règles de conduite le poète s'impose-t-il ? Bon nombre de principes soutiennent son œuvre et parviennent à créer ce qu'André Brochu appelait « l'étrange sagesse[520] » de sa poésie. L'un des traits les plus dominants de celle-ci — outre une quête de salut et la persistance de cette dimension « sociopolitique » — demeure sans doute sa commisération, la

---

[517] Il s'agit d'un texte manuscrit de deux pages et demi qui semble avoir été destiné à un journal ou à une revue. La question posée est aussi écrite de la main de Langevin tout comme l'inscription de l'année que l'on retrouve en marge : « en 1959 ». Fonds Gilbert-Langevin MSS44, BANQ.

[518] Lors d'un entretien, Langevin mentionne en effet : « Et la révolte est indissociable de l'amour. Ceux qui disent que je n'écris pas de poèmes d'amour, ils se trompent. Je suis un révoltaire fraternaliste ». Jean Royer, « La vie d'un autre », *op. cit.*, p. 147.

[519] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 314.

[520] « Les poèmes réussissent en quelques mots à suggérer une étrange sagesse qui, loin de les exclure, assume la révolte et le devoir de rêver », André Brochu, *Tableau du poème*, *op. cit.*, p. 101.

solidarité indéfectible de Langevin envers le pauvre, l'inadapté, l'exclu, dont il cherche à traduire fidèlement la langue comme nous l'étudierons plus loin. Si le sentiment de rejet qu'il partage avec les marginaux est souvent associé à un lieu précis (La Doré, Montréal), sa provenance est néanmoins le plus souvent diffuse, anonyme, indéfinie, rapidement évoquée :

Le vide creuse des rides au front de l'espoir
surplus de pauvreté
derrière des cloisons noires
c'est dans cet espace qu'un éclair a jailli
c'est dans cette nuit
qu'un ample amour arrive
avec ses histoires de brisure ou d'accord
toi moi liés par hasard
et par ce midi qui nous chante au corps
on déraille on s'en va ma biche
à travers nos désirs nourrir un soleil infini (*CH1*, 65)

Dans ces vers tirés du premier tome des *Chansons et poèmes*, la surprise, la nouveauté, l'image-choc et « l'éclair » surgissent d'un espace caché (« derrière des cloisons noires ») et sans lumière (« dans cette nuit »). L'aspect narratif de la poésie de Langevin s'exprime souvent par la « péripétie, le rebondissement [ou encore] le coup de théâtre[521] ». Il est à remarquer qu'à maintes reprises un seul vers — généralement situé à la toute fin — fait entièrement dérailler l'argument du poème. C'est ainsi que le portrait sombre et accablant tracé par Langevin dès le premier vers (« le vide creuse des rides au front de l'espoir ») sera exposé à la lumière éblouissante du « soleil infini » venant chasser la noirceur et percer le fond sombre des « cloisons ». Une semblable analogie analysée au début de ce chapitre

[521] Pierre Nepveu, « L'intimité aux quatre vents : pratique de la forme brève chez Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 476.

dans la section « Naître à la Doré », liait la « place à l'ombre », qui semble être le propre de la condition humaine, et le « motel de l'azur », comme aspiration au dévoilement de la vérité, du savoir et de la connaissance.

La question de la pauvreté, si déterminante dans l'œuvre de Langevin se présente ici de nouveau. Plus que du manque de moyens financiers, c'est de l'invisibilité politique, de la non-représentation, de l'exclusion qu'il est le plus souvent question chez Langevin. « [D]errière les cloisons noires », confinée à l'arrière-scène, la communauté du poète se compose de ceux qui sont pauvres de voix. Or, au-delà de la privation, la pauvreté marque aussi, nous l'avons vu plus tôt, l'appartenance à une condition sociale, celle des inadaptés, des exilés et des solitaires. Langevin « ne cesse de retourner le manque en un excès[522] ». Comme l'« éclair » dans la « nuit », l'appartenance émerge de la réciprocité de l'isolement et de l'esseulement. Le deuxième vers (« surplus de pauvreté »), est en ce sens tout à fait capital, exemplaire de l'œuvre de Langevin dont il axiomatise ou métonymise la démarche : soit que du dénuement s'extrait la plus grande richesse.

Hormis les entretiens où il dévoile explicitement certains leitmotive de son œuvre, Langevin a peu commenté sa propre poétique. Cela s'explique sans doute par le fait qu'il a toujours été décidément tourné vers l'action, tendu vers la publication du prochain recueil et stimulé par la rédaction des multiples poèmes, plutôt que par la longue méditation, la retenue circonspecte. Langevin publie rapidement :

[522] Michel Biron, « La pauvreté Anthropos », dans Michel Biron et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté. Actes du VIe colloque international de sociocritique*, Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. 369.

trente recueils entre 1959 et 1993, c'est-à-dire presqu'un titre par année. Cette boulimie constitue un aspect important de son travail. Contrairement aux avant-gardes, ce n'est pas envers un renouvellement des formes poétiques que se porte la recherche de Langevin. Ce dernier se soucie surtout de produire l'image la plus concise, la plus succincte, la plus elliptique possible tout en poursuivant l'objectif de transmettre un « dire[523] ». Cette démarche n'est toutefois pas tellement éloignée de la tradition du surréalisme dans la mesure où le poète cherche à dynamiter la raison et la logique en laissant libre cours à la puissance évocatrice de l'association des mots. Les nombreux courts poèmes sont autant d'assauts menés dans une lutte « sociopoétique » de tous les instants. La poésie, on le voit bien dans ces quelques lignes de *Confidences aux gens de l'archipel*, doit d'abord chercher à provoquer un bouleversement du « sens du discours », à lui faire changer de « cap » :

> *Comme un poignard enrobé d'un sourire*. Cette image pour le moins simpliste ouvre quand même une avenue saugrenue au fatalisme banal en tournant l'appréhension contre elle-même. C'est ainsi que le sens du discours change de cap et se déporte au niveau de l'inédit. Que l'assertion soit bonne ou mauvaise selon logique ou antilogique importe peu. Ce qui compte, c'est que le vrai et le faux n'existent plus, atomisés par un effet-choc. (*CONF*, 10)

Les poèmes de Langevin sont autant d'affluents s'opposant au cours tranquille des choses et l'auteur cherche sans relâche le moyen de faire dévier « le sens du discours ». L'essentiel, comme l'écrit le poète lui-même, n'est pas tant la justesse d'un ensemble de vers que leur capacité de faire en sorte que le « vrai et le faux

[523] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 316.

n'existent plus, atomisés par un effet-choc. » Poétique de l'éclair et de l'image éclatante, le travail de Langevin tend à l'expression la plus franche :

Je pagine l'indéchiffrable
j'espère antre meilleur

à travers nos racines
je demeure
dans l'ombre et le doute
affamé de futur (*G*, 39)

Porter le poème « au niveau de l'inédit » (*CONF*, 10) ne vise pas uniquement à créer des images nouvelles et surprenantes, mais bien à sonder le mystérieux et l'énigmatique. « [P]agine[r] l'indéchiffrable » ou encore répertorier le « lexique des abîmes[524] » consiste à élucider, à décrypter une langue inconnue, à découvrir une dimension du monde qui serait inaccessible sans le truchement de la poésie. Le travail du poète requiert ainsi de se tapir « dans l'ombre », comme un animal réfugié sous terre, dans sa tanière, parmi les « racines », « affamé » et habité par « le doute ». Au plus creux de l'« antre », le poète se doit d'être attentif aux détonations du langage, aux effets poétiques que peuvent créer la juxtaposition de mots, l'assonance, la rime ou même le calembour truculent.

L'œuvre de Langevin cherche souvent l'expression la plus nette et péremptoire, sans grand égard pour la finesse. Cette manière de parvenir succinctement à l'émotion n'a pourtant rien à voir avec l'écriture du haïku, pas plus qu'elle ne s'apparente à « la poésie ce matin[525] » — pour emprunter au titre de Jacques

[524] *Comme un lexique des abîmes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », nº 19, 1986, 70 p.
[525] Jacques Brault, *La poésie ce matin*, Montréal, Parti pris, 1972, 116 p.

Brault —, qui recueillerait l'infime débusqué dans l'expérience de la quotidienneté. D'une façon semblable à Beaulieu — pour qui la pauvreté se révélait dans la trivialité anecdotique par exemple — Langevin vise d'abord à faire ressentir une émotion nue et vive, sans user de « l'incantation ou [de] l'ornement[526] ». Il tente d'offrir au lecteur une œuvre sans chatoiement ou maniérisme, en posant des constats crus sur le monde, en démasquant l'imposture du pouvoir institué. Langevin nous livre ici l'un de ses poèmes politiques les plus concis :

liens rompus conflit tari
l'impasse éclate
gobe gobons gobez
du bègue les débris (*IN*, 35)

Dès le premier vers, le poète fait état de la dissolution des « liens » sociaux. « [É]tendue noire » — nous l'avons signalé —, l'espace du commun est en ruine. L'entreprise de destruction, par les détenteurs du pouvoir, des « institutions » marginales dont Langevin faisait état dans son texte sur Montréal (« Le Trappeur va déménager, que l'association espagnole (La Casanous) sera détruite […], la librairie Tranquille a dû changer d'adresse »), semble bel et bien accomplie. Le « conflit tari » sous-entend en effet que l'aplanissement des différences, le nivellement, où toutes « les images se valent » (*IN*, 13), s'est propagé jusqu'au langage, compromettant tout échange et menaçant par le fait même la société politique. Nous avons constaté précédemment que les conditions de possibilité de la communauté ne s'élaborent pas tellement à partir de valeurs partagées mais sur

[526] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 315.

la reconnaissance d'un même sentiment de dépossession. La déclinaison du verbe « gober » au troisième vers va dans ce sens. L'apaisement du dissensus (« conflit tari ») signifie précisément la résignation, l'acquiescement sans discernement à toutes formes de discours (comme on peut dire « gober n'importe quoi ») ainsi que la soumission aux diverses ordonnances et directives. Cette démission face à l'uniformisation et à la standardisation du langage mène par conséquent à « l'éclate[ment] » du sens. L'un des griefs les plus sévères de Langevin sera formulé envers cette réduction, cet amoindrissement jusqu'à l'absurde de la liberté des hommes. Le lecteur recueillera ainsi les doléances du poète dénonçant les avanies essuyées par chacun suite aux duperies et aux abus du pouvoir.

L'« éclate[ment] » (« l'impasse éclate ») des « liens rompus » entraîne le bégaiement au troisième vers. L'une des conséquences de la domination des « processus sociaux, économiques et politiques[527] » dans ce poème est l'amenuisement pénible du langage (et donc du lien d'appartenance) dont témoigne le bégaiement. Celui-ci est cohérent avec l'esthétique fragmentée,

[527] Si la référence marxiste revient régulièrement dans les entretiens qu'il accorda au fil des ans, Langevin n'a toutefois jamais explicitement développé une pensée politique hors de son œuvre. Fidèle au marxisme sur ce point, il a tenté non pas de proposer des moyens de résister à l'aliénation mais de démontrer que la véritable cause de la condition misérable des hommes réside dans la perte d'individuation issue de l'imposition d'un « monolithisme idéologique ». (Gilbert Langevin, « Lettre ouverte aux esprits fermés », *op. cit.)*. Franck Fischbach, dans son ouvrage intitulé *La Production des hommes. Marx avec Spinoza*, écrit en effet : « Le problème n'était pas pour Marx de chercher les voies de la libération d'une subjectivité formée dans le capitalisme et opprimée par lui, mais de comprendre et de mettre au jour les processus sociaux, économiques et politiques qui ont produit et engendré la subjectivité comme *effet* de la réduction des hommes à une complète impuissance tant individuelle que collective. En formant la subjectivité, le capitalisme n'a pas malgré soi posé les bases de sa propre négation : il a au contraire positivement engendré et produit un élément absolument indispensable à sa propre perpétuation. » Franck Fischbach, *La Production des hommes. Marx avec Spinoza*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Actuel Marx confrontation », 2005, p. 12.

éclatée de Langevin et en cela contraire, par exemple, à celle de Miron, emportée par le flux de sa parole.

L'inversion étrange, au quatrième vers (« du bègue les débris »), met l'accent sur le fait que le poète a lui-même de la difficulté à parler, la répétition de la syllabe « go » et du son « b » (« gobe gobons gobez », « bègue », « débris ») démontre précisément les décombres du langage. La performativité de ces deux vers — et le fait que Langevin accorde une si grande importance, dans toute son œuvre, à la musicalité, à l'assonance, à l'allitération et même à l'onomatopée — nous incite à réfléchir à la portée du bégaiement dans ce poème : s'agit-il d'une « désarticulation de la parole[528] », suite à l'« éclate[ment] » des liens et de la disparition du conflit, ou est-ce plutôt la marque de « l'articulation oubliée entre voix et langage, l'épiphanie de son insaisissable articulation[529] » ?

Éric Méchoulan, dans un texte consacré à Victor Mirabeau, a proposé une réflexion sur le sens octroyé au bégaiement en philosophie et en littérature. Construisant son analyse à partir des *Problemata* d'Aristote[530], Méchoulan avance que ce trouble de l'élocution est d'abord une affaire de vitesse puisque « chez eux [ceux qui souffrent d'un défaut de ce type] le désir de parler précède la possibilité de le faire, parce que l'âme suit trop vite ce qui lui paraît (*phanenti*) à faire[531]. »

---

[528] Éric Méchoulan, « La civilisation et le bégaiement : essai de rêverie épistémologique », *Littératures classiques*, n° 50, printemps 2004, p. 260.
[529] *Ibid*.
[530] Comme le souligne l'auteur, l'authenticité de ces textes n'est pas reconnue.
[531] Aristote, *Problèmes*, éd. et trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1991, XI, p. 38. Cité par Méchoulan, « La civilisation et le bégaiement : essai de rêverie épistémologique », *op.cit.*, p. 258-259.

C'est ainsi que le bègue « échappe au temps linéaire et extensif de l'avant et de l'après, il relève pleinement d'un temps qu'il faudrait appeler *kairotique*[532], un temps de l'opportunité et de l'intensif en lequel instable et instant sont unis[533]. » Toute la poétique de Langevin repose sur une telle temporalité indécise où la conscience antérieure et ancestrale s'inscrit dans la rapidité, le condensé de ses courts poèmes. Une tension similaire se révèle dans les vers précédents, où le bégaiement ne constitue pas une dislocation du langage mais plutôt un point médian entre celui-ci et la voix. Cette dernière renvoyant au cri, à la primitivité, tandis que le langage témoigne de la différence fondamentale qui sépare l'homme de l'animal[534]. Aristote, dans ses *Politiques*, écrit que :

> le langage existe en vue de manifester l'avantageux et le nuisible, et par suite aussi le juste et l'injuste. Il n'y a en effet qu'une chose qui soit propre aux hommes par rapport aux autres animaux : le fait que seuls ils aient la perception du bien, du mal, du juste, de l'injuste et des autres notions de ce genre. Or avoir de telles notions en commun c'est ce qui fait une famille [*oikia*] et une cité [*polis*][535].

Pour Aristote, c'est la langue qui est à la source même de la configuration du commun. La particularité de l'homme, en ce sens, est moins de maîtriser le

---

[532] Le « temps […] *kairotique* » renvoie au « Kairos » qui désigne le moment de la décision, de l'agir, et s'opposant au temps uniforme, linéaire du « Chronos ».
[533] Éric Méchoulan, « La civilisation et le bégaiement : essai de rêverie épistémologique », *op.cit.*, p. 256.
[534] « Il est vrai que nul n'a jamais entendu une tortue ou un tigre bégayer. La différence ontologique se situerait en ce point : les hommes seuls bégaient. Cependant, les bègues semblent simultanément incapables d'articuler comme les bêtes et susceptibles de parler comme les hommes. » Éric Méchoulan, « La civilisation et le bégaiement : essai de rêverie épistémologique », *op.cit.*, p. 258.
[535] Aristote, *Politiques*, trad. de P. Pellegrin, Paris, Flammarion, 1993, I, 2, 1253a 9-18. Cité par Méchoulan, « La civilisation et le bégaiement : essai de rêverie épistémologique », *op.cit.*, p. 258-259.

langage que d'attribuer à la voix un « sens collectif[536] ». Comme l'explique Méchoulan :

> le bégaiement serait alors l'expérience spécifique de la différence ontologique de l'homme comme être éthique et politique, le sentiment trouble, instable où il devient possible dans la résistance qu'offre la voix à la manifestation du *logos* d'entendre la particularité inaltérée du discours de ces êtres singulièrement collectifs que l'on nomme les êtres humains. Le bégaiement donnerait soudain un corps et un désir, par définition instables, à l'assise insensible du langage[537].

Le bégaiement constitue ainsi, simultanément, le dernier rempart contre la disparition totale de la signification et l'ultime manifestation de la primauté du langage. Le fait de buter sur les mots désamorce le mécanisme d'uniformisation des discours en instaurant un espace d'hésitation, à la frontière de la voix et de la langue, qui est le propre de l'homme. Il importe de signaler en outre que le bégaiement est souvent associé au malaise, à la gêne et à l'inconfort.

Nous avons observé plus tôt que la multiplication des recueils et la reprise persistante d'arguments, de leitmotive, de thèmes d'un poème à l'autre, témoignent d'un combat repris sans relâche, d'une exploration de la langue dans ses retranchements les plus lointains, au seuil de l'absurdité et du non-sens. Le bégaiement serait ainsi une technique généralisée de toute l'œuvre de Langevin au sens où ses poèmes cherchent à atteindre une forme de primordialité, « une densité, un éclat sourd[538] » et un point de rencontre entre la voix et le langage.

---

[536] Éric Méchoulan, « La civilisation et le bégaiement : essai de rêverie épistémologique », *op.cit.*, p. 259.
[537] *Ibid.*
[538] « On rangera plus difficilement Gilbert Langevin et Juan Garcia parmi les chercheurs de nouveauté. Ils visent moins à l'originalité qu'à la densité, à l'éclat sourd, à l'explosion intérieure »,

C'est en poussant la poésie dans ses limites, dans l'expression d'une pauvreté langagière, que le poète parvient à rendre compte de l'expérience la plus franche et spontanée de la vie. Si le langage forme la « médiation collective[539] » par excellence, le bégaiement permet de réexaminer l'assise même de cette appartenance, une parole primitive et antérieure à la structure langagière. C'est ainsi qu'au-delà de ces « liens rompus » et de ce discours qu'il faut « gober » (« conflit tari » : pas la peine de lutter), on décèle néanmoins la possibilité d'édifier une communauté inédite. En effet, le bégaiement, comme dissension entre la « voix » et la « langue », nous ramène à la naissance, au balbutiement, au surgissement d'une expression neuve du commun, de la « famille [*oikia*] » et de la « cité [*polis*] ». Le poète prend ainsi une forme de distance avec l'« âge de la parole » où c'était dans l'affirmation de la voix que se composait un « nous ». De nouveau, chez Langevin, c'est le négatif et la dépossession ressentis jusqu'aux tréfonds du langage qui permettent un véritable recommencement.

Comme nous venons de le voir, le poème de Langevin « coupe court » et vise à former une « image neuve ». Le jeu sur les sonorités, le rythme et la musicalité de la langue lui permet le plus souvent d'explorer un *sous-langage* — parole cryptée —, plus animal, à la limite de l'incompréhensible. Cette « poésie pauvre de tout » (*SH*, 43), se profile « [d]ans l'obscurité désespérante » (*SH*, 43) d'une œuvre condamnant les lois de l'« autodafé central » (*PL*, 50). Néanmoins, Langevin parvient à faire de son indigence une originalité. Plus encore, il fera preuve de

Gilles Marcotte, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 200.

[539] Éric Méchoulan, « La civilisation et le bégaiement : essai de rêverie épistémologique », *op.cit.*, p. 259.

désinvolture et d'une liberté étonnante, voire d'une hérésie par rapport à un pouvoir jugé inquisiteur et un régime dont il dénonce souvent le caractère normatif, comme en témoignent ces vers :

Qui quoi quand ?
coke-à-crack

fric et stock
flic-à-claques

les pilules pullulent
bobine de frousse

autodafé central
tendance au recul net (*PL*, 50)

À partir de ce poème, qui se trouve à la frontière de l'exercice de style et de la plaisanterie, nous pouvons formuler un constat plus large au sujet de la poésie de Langevin. On retrouve en effet chez ce dernier toute une poétique du bazar et du désordre combinée à un soupçon généralisé porté sur l'esprit de sérieux. L'usage de l'allitération et la répétition du phonème consonantique « k » rappellent la brisure, le morcellement et donnent l'impression que le poème est composé d'une panoplie de débris, rassemblés pêle-mêle. À la dureté du son se joignent les références à la drogue, à l'argent et aux policiers — évoquant l'univers du trafic et du commerce illégal —, renforçant le sentiment de rudesse et de brutalité. On remarquera, en fin de poème, l'usage de la chute et de la rupture de ton — si fréquentes chez Langevin — qui se manifestent ici par l'abandon de l'allitération et du rythme saccadé. Les deux derniers vers font cesser la dispersion de la rumeur (« qui quoi quand ? ») et le tribunal (« l'autodafé central ») rendra sa sentence.

Les rimes, les sonorités clinquantes et les métonymies surprenantes visent à s'affranchir de la poésie dite sérieuse. Langevin entretiendra toute sa vie une attitude paradoxale face à la littérature. Celle-ci sera faite tout à la fois d'une adulation et d'une confiance inébranlable dans le verbe, mais aussi d'une dévaluation de l'institution de la poésie. Bien que ce discrédit soit présent dans toute son œuvre, il témoigne néanmoins d'une adhésion à un mouvement important au Québec au début des années soixante-dix, qui consistait à faire de la littérature contre la littérature. Parmi les expressions les plus patentes de cette volonté, signalons le déplacement de l'idée même de « littérature » vers celle « d'écriture » — particulièrement notable à *La Barre du jour* —, mais aussi le fait que la poésie investira d'autres espaces de diffusion que le livre. Il n'est que de penser à l'importance des récitals de poésie, de la chanson ou du « poème-affiche » dans les années soixante-dix. Certes, chez Langevin, les poèmes sont une façon de faire convulsionner la langue, de produire de « l'inédit » et de dynamiter la raison. Toutefois, la littérature impose toujours un cadre, une limite — que le poète s'efforcera sans cesse de mettre au défi — ne serait-ce que par l'enceinte de l'objet livre lui-même : « je veux toujours en sortir de la page concentrationnaire », écrit-il en ce sens dans le premier tome des *Écrits de Zéro Legel*. (*EZL*, 29).

L'année 1973 est emblématique de la production de Langevin. Il publie alors coup sur coup trois livres appartenant à des genres différents : la poésie (*Novembre* suivi de *La vue du sang),* la prose (*La Douche ou la seringue)* et la chanson *(Chansons et poèmes).* L'entrevue qu'il accorde la même année à la revue *Hobo-Québec* rend

compte de cette indéfectible fidélité à l'idée de décentrement dans son œuvre. Lorsqu'on lui demande s'il « accepte l'étiquette de poète lyrique », Langevin soutient :

> Non. Au contraire, je pense que ce que je fais est bien lapidaire. Peut-être un romantique moderne, mais pas un lyrique. C'est assez rare chez moi les grandes envolées. Lorsqu'il y en a, tout de suite je leur coupe les pattes. Je suis très vicieux sur ce plan-là. Il y a même des vers qui n'avaient aucun sens que j'ai entré en plein milieu d'un poème pour le briser[540].

« Briser » le poème, lui « coupe[r] les pattes » répond au souhait que sa poésie demeure près de la parole bégayante. S'il accepte d'être qualifié de « romantique moderne », il récuse cependant l'opinion selon laquelle il serait « lyrique ». Ses poèmes, comme sa prose et ses chansons, sont bien davantage du côté de la « confidence » (*Confidences aux gens de l'archipel*), du « grief » (*Griefs*) et d'une expression qui parviendrait à révéler le plus franchement, le plus nûment, la condition d'« inadaptable ». C'est ainsi que saboter sa poésie consiste à inscrire formellement le sentiment de vide dans son œuvre et à respecter son engagement pris envers sa première communauté, celle de la misère, du manque, plus spécifiquement celle qui avait élu domicile sur la rue Panet dans l'Est de Montréal. Il ne s'agit pas tant de représenter ou d'offrir un portrait exact de cette communauté excentrique que de transposer dans la langue son expérience. Langevin propose, par conséquent, une parole qui brouille et qui redéfinit les lignes de partage entre ce qui est pensable et ce qui ne l'est pas, ce qui a sa place

---

[540] Gilbert Langevin, « Interview: Gilbert Langevin », par François Hébert, Marcel Hébert et Claude Robitaille, *op. cit.*, p. 26.

dans le monde et ce qui ne l'a pas, introduisant du *dissensus* dans les discours, les idées reçues, les institutions et les genres littéraires.

Langevin partageait avec Beaulieu l'expérience quotidienne de l'écriture et l'idée qu'ils étaient tous deux des « praticien[s] » de la langue plutôt que des « théoricien[s][541] ». La poésie pour ces derniers accompagne, transforme, habite l'existence et se définit par le mouvant, l'instable, plus que par la fixité des décrets et des conceptions de la littérature. Certains poèmes de Langevin, de ce point de vue, mettent en scène de différentes façons la « poévie », selon son néologisme, c'est-à-dire une poésie se confondant avec la vie et s'alimentant à celle-ci. S'il a exprimé tout au long de son existence la certitude que la parole poétique détenait un pouvoir réel sur le cours des jours, cette profonde confiance mise dans le vers se double d'une méfiance envers l'institutionnalisation ou à tout le moins vis-à-vis d'une conception figée de la poésie, que ce soit celle des avant-gardes ou celle des historiens de la littérature :

Tangible. Vibrationnelle.
De fait, renvoyant dos à dos novation, caducité.
Poévie ! Poésie risqueuse… au bord de s'égarer
dans la forêt de chaque amour (*LEX*, 58)

Le poème se doit de demeurer à l'écoute de la vibration et du battement du monde (« Ô VIE poème des poèmes / fontaine de la parole humaine » (*DE*, 67)), d'embrasser les oppositions (« renvoyant dos à dos novation, caducité ») jusqu'à la limite du trouble, de la confusion ou de l'amalgame, au risque de s'engouffrer

[541] Michel Beaulieu écrit en effet, « je ne suis pas un théoricien de l'écriture mais un praticien ». Richard Giguère et Robert Yergeau, « L'écriture doit être impudique », *op. cit.*, p. 49.

dans le « non-poème » (« au bord de s'égarer »). Cette « poévie » assume ainsi « l'initiale BRISURE » (*DE*, 75) observée au début du chapitre, confronte l'« étranger intérieur » tout comme l'« étranglé de l'intérieur[542] », intègre les tensions, rapproche les contraires et harmonise les « mailles de ciel [au] tricot de la rue » (*OM*, 9). Cette rencontre exceptionnelle et inespérée d'éléments antinomiques s'élabore essentiellement à partir de la recherche de « l'image neuve, la trouvaille » comme l'écrivait Miron dans sa lettre adressée à l'auteur d'*Ultimacolor*. Il s'en dégage alors le désir de surprendre, d'étonner, d'accueillir « l'imprévu, l'incalculé [et] le farfelu[543] » du poème sans pour autant tenter coûte que coûte de faire neuf. Dans sa « Lettre ouverte aux esprits fermés », Langevin écrit :

> Et pour ceux qui ont peur de l'humour en poétique et en politique, une citation de Roland Barthes (Écrivains de toujours, numéro 96, Éditions du Seuil) : « Ce qui libère la métaphore, le symbole, l'emblème, de la manie poétique, ce qui en manifeste la puissance de subversion, c'est le saugrenu, cette ''étourderie'' que Fourier a su mettre dans ses exemples, au mépris de toute bienséance rhétorique. L'avenir logique de la métaphore serait donc le gag. » Zéro Legel n'aurait pas dit mieux[544].

Créer des moments comiques ou susciter le rire, « tendre à l'anomalie » (*N*, 46) consistent à libérer le poème du « symbole », de « l'emblème » et « de la manie poétique » pour Langevin. C'est donc dire qu'il faut éviter de faire endosser au poème ses propres caractères ou présupposés génériques. S'éloigner de la

---

[542] Gilbert Langevin, « Inédits : l'étranglé et autres fragments », *op.cit.*, p. 438.
[543] « Cet enthousiasme pour l'éteint, le fané ! Tu n'aimes pas les antiquités ? J'aime l'imprévu, l'incalculé, le farfelu. […] Une invention chasse l'autre, c'est le changement perpétuel que j'aime. Pas la sclérose et le classicisme », (*DS*, 80).
[544] La citation provient de *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », n° 96, 1975, p. 83-84.

« sclérose » et du « classicisme » (*DS*, 80), tel que le formule l'auteur, implique par conséquent d'échapper à tout esprit de sérieux. Le gag fait cesser toute rêverie et interrompt ou rend impossible toute méditation puisqu'il vise l'effet immédiat. En s'appropriant les mots de Barthes — en rapprochant le gag de la métaphore — le poète insiste sur l'effet d'inattendu et de surprise créé par la métaphore. À ce propos, Michel Biron attire notre attention sur le fait que « la révolte poétique de Langevin s'inscrit aussi dans une tradition plus ancienne qui remonte au moins au surréalisme[545] ». En effet, la « puissance de subversion » du poème pour Langevin, ne se pose pas sur le plan de la rationalité mais bien à partir de la conviction, empruntée aux surréalistes, que c'est de la rencontre des opposés que surgit l'inédit, l'image neuve. Pierre Reverdy, l'un des inspirateurs du surréalisme, écrivait en ce sens :

> L'image est une création pure de l'esprit.
> Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
> Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique[546].

S'il existe des différences indéniables entre la poésie de Langevin et sa prose, nous n'y retrouvons toutefois pas de véritable rupture esthétique, contrairement à ce que prétendait Michel Lemaire qui préférait écarter les textes de Zéro Legel afin de préserver la prétendue cohérence ou régularité du corpus : « Si on met de côté *Les Écrits de Zéro Legel*, l'œuvre se développe avec une remarquable unité[547] ». Cette

---

[545] Michel Biron, « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », *op.cit.*, p. 466.
[546] Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, mars 1918 ; cité par André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1988, p. 324.
[547] Michel Lemaire, « Gilbert Langevin: la tête du poète», *Lettres québécoises,* nº 24, hiver 1981-1982,

constance, la critique en général l'a bien perçue. Citons l'exemple de Ginette Michaud commentant le point de vue de Pierre Nepveu sur Langevin : « Dans le poème ou l'écriture prosaïque, Nepveu met au jour un ton, un style, une voix qui joue son va-tout avec la même intensité, que ce soit dans la forme lapidaire du poème ou dans celle, tout aussi fragile (et autrement extrême), de l'écriture prosaïque[548]. » Plus encore, d'après l'auteure :

> Ce postulat, Pierre Nepveu ne se contentera pas de l'énoncer, il en fera à plusieurs reprises la démonstration en insistant sur le fait que, d'une part, la poésie de Langevin est souvent fondée sur la syntaxe concise du proverbe ou de la maxime, fermeture syntaxique encore renforcée par le tour moral, caractéristique de ces genres brefs que sont la sentence et l'aphorisme, et que, d'autre part, on retrouve également « la brièveté des phrases, le fait qu'elles soient rarement nominales, le très faible nombre de circonstants et de relatives, le ton parlé, la qualité visuelle et drue des images » dans les textes satiriques en prose de Zéro Legel. Il y a donc une sorte de réversibilité thématique mais aussi *formelle* qui installe un va-et-vient, une relation nécessaire entre les deux vases communicants de l'œuvre, séparés par leurs différences génériques seulement en apparence[549].

Cette « réversibilité » chez Langevin est particulièrement évidente dans la tentative de brouiller les pistes du raisonnement et de confondre les à priori du sens commun. Pour ce faire, le poète dynamite la langue et les conventions, qu'elles soient politiques ou poétiques. La spontanéité, par exemple, ne surgit pas uniquement de l'antithèse mais bien du déplacement de sa propre écriture à laquelle il tend des pièges pour parvenir à « transposer d'emblée le paysage de la

---

p. 36 ; cité par Ginette Michaud, « Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 498.

548 Ginette Michaud, « Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 503. Michaud souligne.

549 *Ibid*.

conscience sur le plan du concret le plus brutal[550] ». Dans le texte final du premier tome des *Écrits de Zéro Legel*, Langevin use de la plus grande abstraction des images pour faire affleurer une sensibilité impressionniste, ressentir le « surrationnel[551] », plutôt que de la rationalité. Ce faisant, il se rapproche de l'écriture automatiste de Claude Gauvreau :

Peravilatte

claqueder margintal
té marjoular à fliberdine
la derdapelle oloc en maffe
mais noz aballe carganboula

je frusse au mi du cicanmo
je daje les mandrusses
orac orac je ter délixe
et les garvins me bellatissent

maresse voli
farelle de réval
nutan biterre
les sochannes du bassbéfax (*EZL*, 156)

Cette « Poésie risqueuse… au bord de s'égarer » trouve une remarquable illustration dans ces trois strophes qui tendent à l'illisibilité et à la disparition du sens dénotatif. Peu de mots y sont reconnaissables. Seuls quelques articles et pronoms sont discernables. Si ce poème insiste sur une mise en valeur de la voix, une forme d'incantation envoûtante qui rappelle bien sûr l'« exploréen » de Gauvreau, il s'en dégage néanmoins un « dire ». Le lecteur attentif y décèlera certains traits de la poétique de Langevin. C'est dire combien celle-ci repose sur

[550] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 316.
[551] Paul-Émile Borduas, *Refus Global et autres écrits*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1990, p. 68.

un style et une forme reconnaissables qui se compose, le plus souvent d'une structure ternaire qui n'est pas étrangère à la composition d'un récit traditionnel : 1) introduction 2) développement 3) conclusion. La première strophe semble en effet tracer le portrait d'un ensemble et d'un état de choses. On remarquera dans « *Peravilatte* » l'utilisation de la conjonction de coordination « mais » au quatrième vers. Fréquemment employé dans ce contexte par Langevin, le « mais » agit le plus souvent comme annonciateur d'un bilan ou d'une rupture mettant fin à la description liminaire[552]. La deuxième strophe quant à elle, met généralement en scène une confrontation, le rapport de tensions investies dans une subjectivité (répétition du « je »), tandis que la dernière strophe propose une chute (le poète prononce fréquemment un constat final et brutal dans la troisième strophe de ces poèmes).

Plus qu'une simple aspiration à l'amenuisement du signifiant ou à la formulation la plus acide de la révolte, ce poème constitue une revendication de la liberté poétique puisque de l'obscurité sémantique se dégage malgré tout une pureté du style. Lors d'un entretien radiophonique, Langevin mentionne que pour lui « le poème est un appel, un élan vers un meilleur être[553]. » Cette ardeur ou exaltation se manifeste le plus souvent dans le désir d'échapper à cet espace médian, à cette

---

[552] On le voit dans ce poème par exemple : « Notre espérance va / son chemin de murmures / mais un vent nous attache / à des rumeurs qui tuent / soif en croix fleur brûlante / au milieu de mourir » (*MA*, 12).

[553] Gilbert Langevin, « Gilbert Langevin, poète », entretien réalisé par Jean Royer, *Horizons* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 10 février 1982, 1637373, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [9 novembre 2009].

« existence en suspens[554] », lieu de l'irréconciliable — « entre deuil et fête » (*I*, 9), « entre l'ange et l'auge » (*MA*, 19), « entre l'éclair que je porte et la terre que je piétine » (*O*, 245), « entre plaintes et baisers » (*FOU*, 11), « [e]ntre l'inerte et les clameurs[555] » —, qui se trouve au cœur de l'œuvre et rend impossible l'accès à une pleine présence au monde. C'est d'ailleurs la pratique même de l'écriture qui symbolise le plus fondamentalement cette vulnérabilité. Langevin décrit cela on ne peut mieux dans l'entretien qu'il accorde à Jean Royer et dans lequel il explique que le désir d'écrire aura orienté toute sa vie. La « poévie » désigne non seulement une activité quotidienne, une tentative de soulager une douleur existentielle lancinante, un état parfois dysphorique, mais aussi une recherche de quiétude et une profonde inclination vers le texte à venir (« j'ai toujours vécu entre deux poèmes[556] ») :

> Je suis toujours attiré par ce que je ne suis pas. Et l'histoire que je te raconte là, c'est la partie apparente de moi-même. Je n'ai jamais été capable de raconter l'autre partie, sauf dans une forme poétique. On se dédouble quand on écrit. On parle à l'autre qui est en soi. Il y a combat entre les deux. De là naît un monstre ou un ange. Par contre, j'ai toujours vécu entre deux poèmes. C'est visible. Par exemple, j'ai publié en même temps *Pour une aube* et *Noctuaire*. J'ai toujours vécu dans un espèce de déchirement. Il me faut vivre ce que je suis. Dans le plus grand comme dans le minime, j'essaye de m'accepter. J'ai toujours été instable. J'ai écrit pour me trouver un lieu. Certains poèmes ont été un lieu de repos. D'autres m'ont rendu fou : ces poèmes, c'était moi qui les avais écrits et ce n'était pas moi non plus[557] !

Michel Beaulieu avait perçu cette fragilité dans les récitals de poésie de Langevin :

---

554 Tiré d'un recueil inédit [sans titre] daté du printemps 1995. Fonds Gilbert-Langevin MSS44, BANQ.
555 *Entre l'inerte et les clameurs,* Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », nº 15, 1985, 51 p.
556 Jean Royer, « La vie d'un autre », *op. cit.*, p. 144.
557 *Ibid.*

> Je n'ai que rarement connu d'expérience plus profondément terrifiante que cette lecture du texte par Garcia, sinon peut-être une lecture de texte par Gilbert Langevin […] Quand je dis terrifiant, je ne veux pas non plus dire que j'aurais envie de me trouver ailleurs, mais qu'il y avait en ces moments une telle vulnérabilité chez ces hommes qu'elle risquait de créer un malaise, en ce sens qu'ils se trouvaient, au moment de la lecture, absolument sans défense, avec le seul recours au texte lui-même[558].

Cette manière de se présenter désarmé, « absolument sans défense » devant une audience, n'appartient qu'en partie à l'univers du récital en tant que tel. Le malaise ressenti par Beaulieu provient surtout du fait que la création pour Langevin est indissociable de la perte, du malheur et du risque de sombrer dans la folie. Cette peur, Langevin l'a expérimentée dès ses premiers écrits et y a fait référence dans un poème intitulé « le mal d'écrire », publié en 1959 dans *À la Gueule du jour* repris dans *Origines* :

le mal d'écrire

se profile en moi
l'œuvre de l'avenir
avalanche d'émoi
et voix d'anges en délire

pourquoi livrer par des signes
la complainte latente ?

je devrais renier
mes chants de pèlerin

je devrais laisser
la parole au silence

mais comment me guérir
de ce grand mal d'écrire ?

---

[558] Michel Beaulieu, « Juan Garcia, un poète glorieux », *Point de mire*, vol.2, nº 2 (nº 26), 31 juillet 1971, p. 36-37.

quand on se meurt de vivre
le silence faut-il taire
ou tuer la parole ? (*O*, 38)

Ce « mal » qu'éprouve sans relâche le poète au fil des ans est causé par une tension fondatrice entre le désir de « semer la liberté[559] » par le verbe et la crainte de la futilité de la parole poétique, incapable de transmettre la révolte « fraternaliste[560] » aux lecteurs. Langevin fait état de cette discordance dès les premiers mots du poème : « se profile en moi / l'œuvre de l'avenir » pour ensuite se demander : « comment me guérir / de ce grand mal d'écrire ? » rapprochant ainsi de manière indissociable l'œuvre à venir du tourment de l'écriture. Cette perspective romantique s'appuie sur le sentiment que seule l'expérience du malheur et de l'errance — on se rappelle la bohème montréalaise dont il traçait le portrait — est à même de susciter une poésie authentique, transmettant dans le vers « le goût de la liberté à ceux qui en veulent[561] ». Cette « œuvre de l'avenir », l'auteur la dépeint comme une « avalanche d'émoi / et voix d'anges en délire ». Par cette effervescence émotive et l'agitation vive, Langevin rappelle l'importance qu'il accordait à « l'imprévu, l'incalculé, le farfelu » dans sa poésie. Or, de cette « avalanche d'émoi » sourd aussi le grondement d'une avalanche des « moi » et par conséquent un foisonnement identitaire tout rimbaldien ressenti dans la pratique de l'écriture. Conséquemment à cette « poévie », l'œuvre de l'avenir est une construction du soi, se modifiant et prenant forme au fil des recueils. Aux « émois » et aux « moi » se joint la « voix » des « anges en délire ». Langevin

[559] Jean Royer, « La vie d'un autre », *op. cit.*, p. 147.
[560] *Ibid.*
[561] *Ibid.*

propose ainsi une forme de trinité (émotion, subjectivité et inspiration) sur laquelle ériger l'œuvre. La figure de l'ange, si présente dans tout son travail, symbolise le poète lui-même. Toutefois, au chant pur et sincère de ces messagers se substituent les voix en « délire ». Renversement où la lumière des cieux fait place aux ténèbres de l'un des noms d'emprunts du poète : « Gilchrist Langenoir » (*EZL*, 72). Langevin use de semblables contradictions en annonçant qu'il « se meurt de vivre » ou encore en se demandant s'il doit « taire » le « silence » ou « tuer » la « parole ». Si ce poème s'avère si éloquent, c'est non seulement parce qu'il affiche le « mal » au cœur même de l'écriture, mais qu'il rappelle aussi le malheureux dilemme — choisir entre l'action politique ou la littérature — auquel ont été confrontés certains auteurs des années soixante au Québec. Gaston Miron et Hubert Aquin commentèrent cette tentation du silence de l'écrivain dans les moments où l'engagement social et politique semblait plus fondamental que la pratique littéraire. En 1965 dans *Parti pris*, Miron déclarait précisément : « Tout écrivain conscient de sa liberté et de sa responsabilité sait qu'il doit écrire souvent *contre* lui-même[562]. » Cette négation du soi dans l'écriture (il faisait pourtant l'éloge du « personnel, [de l']unique [et du] singulier » dans sa lettre adressée à Langevin) repose sur la nécessité pour Miron de rendre sa parole utile et de donner à son art une dimension politique, malgré le risque de sombrer dans le « non-poème » pour reprendre son expression. Aquin témoigne aussi de cette disqualification de soi[563] lorsque le sens de l'art est corrompu ou déterminé par l'époque. Dans son célèbre

---

[562] Gaston Miron, « Un long chemin », *L'Homme rapaillé*, *op. cit.*, p.179. Miron souligne.

[563] « En me désaxant ainsi de la littérature, je me disqualifie moi-même et condamne ce que j'écris à n'être qu'une expression infidèle de mon refus d'écrire. » Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Parti pris*, nº 4, janvier 1964, p. 25.

essai « Profession : écrivain », il commente en effet l'impossibilité de créer en situation coloniale : « Au fond, je refuse d'écrire des œuvres d'art, après des années de conditionnement dans ce sens, parce que je refuse la signification que prend l'art dans un monde équivoque[564]. » Bien qu'il ne l'aborde pas explicitement sous l'angle du politique, c'est néanmoins cette question de l'utilité, du rôle et de la responsabilité de la littérature qui est posée par Langevin dans ce poème. Lorsque la vie est vécue quotidiennement comme une mort (« quand on se meurt de vivre »), doit-on s'abandonner au silence (« ou tuer la parole ? ») — afin d'éviter que le poème soit dénaturé comme le suggère Aquin ou encore qu'il ne soit pas à la hauteur de la lutte (« pourquoi livrer par des signes / la complainte latente ? ») — ou privilégier la parole ? « Taire » « le silence », écrit Langevin de manière apparemment contradictoire, c'est aller encore plus loin dans l'absence, en menant le poème jusqu'à la négation de la négation. En fait, il ne cherche pas à opposer la parole poétique au silence. Toute son œuvre, nous l'avons vu plus tôt, tente d'échapper à de tels antagonismes et c'est davantage par la recherche d'une poésie à la limite du « non-poème » mironien que Langevin aspire. Ce désir d'une émancipation de la contrainte, le poète le métaphorise par la voix, l'élan de la parole, une fougue prenant forme hors du livre, dans la fugacité, la vibration et la sonorité. C'est dans la vulnérabilité, dans cette « [p]oésie risqueuse… au bord de s'égarer » et dans le « refus de la poésie poétique[565] » comme l'écrivait Nepveu, que se dessine une réelle liberté : « la justice des clefs pâlira devant la justice libre / la Parole est aux esclaves qui affranchissent la Parole » (*O*, 194).

---

[564] *Ibid*. p. 25.
[565] Pierre Nepveu, « L'Hexagone et les nouveaux courants », *op. cit.*, p. 199.

Langevin vise l'abolition de la parole « législative[566] » (celle, monolithique, de l'*Westablishment* notamment) au profit d'une parole âpre qui se caractériserait par la fragilité, la précarité de sa voix, la fugacité de l'écho ou l'évanescence du murmure. La voix, pour Langevin, constitue l'expression personnelle projetée hors de soi, livrée aux autres dans toute son imperfection : « Nous est donnée la voix rugueuse ou biseautée ; nous est donnée la parole adjointable, parfois défectueuse pour dire l'invisible. » (*CONF*, 7). Les chansons qu'il a composées, dès qu'elles sont reprises et interprétées par d'autres, constituent la manifestation exemplaire de cette voix extirpée du soi. « Écrire vit dans la voix » (*CONF*, 7), selon le poète. Les chansons, convoquant musicalité et exaltation des sentiments, s'inscrivent aussi dans la formule brève, vive et allant directement à l'essentiel que l'on trouve dans ses poèmes. C'est, par conséquent, sans surprise véritable que Langevin fait paraître son « Art poétique » dans un recueil intitulé *Chansons et poèmes*[567]. En rapprochant de cette façon les deux termes, le poète déplace les conventions puisqu'il attribue à la chanson un statut compatible avec celui de la poésie. D'un côté, Langevin situe le poème suivant dans la tradition classique en se référant

---

[566] Roland Barthes écrit en effet : « Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif : ordo veut dire à la fois répartition et commination. Jakobson l'a montré, un idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire. Dans notre langue française (ce sont là des exemples grossiers), je suis astreint à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon attribut : ce que je fais n'est que la conséquence et la consécution de ce que je suis ; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin er le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits ; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous* : le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute la langue est une rection généralisée. » Roland Barthes, « La Leçon », *Œuvres complètes*, tome 5, 1977–1980, Paris, Seuil, 2002, p. 431. Barthes souligne.

[567] *Chansons et poèmes*, Montréal, Éditions Vert blanc rouge / Éditions Québécoises, coll. « Poésie », n° 4, 1973, 78 p.

implicitement à l'*Art poétique* d'Horace et de Boileau. De l'autre, en réunissant la chanson et la poésie, il s'inscrit résolument dans la lignée des troubadours qui se situent au plus bas de la hiérarchie poétique et renoue avec la simplicité des poèmes rimés de Georges Larouche. Redonner ses lettres de noblesse au vil et au trivial, aux discours jamais entendus et aux paroles toujours ignorées ou méprisées constitue le point de rencontre de l'esthétique et du politique chez Langevin :

Art poétique

Ajournement de la pitié
je violente la matière

j'attaque l'opaque
je talonne les rebuts

dans l'obscur ici
je n'épargne en vérité
que les épaves de la rue (*CH2*, 67)

Si un « art poétique » consiste à dévoiler les principes régissant la poésie d'un auteur, il est intéressant de noter que Langevin fait ici peu état des règles guidant son écriture. Se poser contre la société et l'ordre dirigeant, c'est livrer un combat contre le poème lui-même. « [D]ans l'obscur *ici*[568] », le poète « attaque l'opaque », il « violente la matière », c'est-à-dire le langage, sans aucune « pitié ». Être solidaire des « épaves de la rue », c'est aussi être attaché aux « rebuts » de la langue, à une parole non-poétique, qu'il conviendrait néanmoins de bousiller constamment. Travailler le langage, le torturer, le faire sortir de ses gonds, témoigne bel et bien d'un engagement politique puisque c'est d'ores et déjà proposer une reconfiguration du discours, de l'ordre, de la législation présente

[568] Nous soulignons.

dans l'agencement usuel des mots. L'abolition de toutes les règles préconisée par le poète — posture anarchiste si présente chez lui (« Christ anarchiste haut frère de ma révolte » (*O*, 198)) —, consiste à se dissocier de toutes les écoles et de toutes les avant-gardes littéraires, afin de proposer une parole radicalement originale, inédite, qui exprimerait le « singulier universel[569] ». Il y a en ce sens quelque chose d'héroïque dans la lutte inégale, le combat épique de l'individu confronté à un mal qui le dépasse et qui aura raison de lui. Cet art poétique ne fixe donc pas des règles ou des usages stylistiques, mais bien les principes d'une morale générale exhortant au respect de la condition d'« inadaptés » et d'« épaves de la rue » qui aura entièrement façonné son œuvre. Que ce soit par le projet de « Montréal-Minuit », du « Golgotha des oubliés » ou encore par ce « sacré roman qui [lui] rongeait tout[e] [son] haleine », Langevin n'a jamais abandonné le projet d'une écriture qui serait une « expression totale » :

> le « Golgotha des oubliés » mérite aussi l'oubli. je me suis ravisé. j'écrirais un roman, celui de mon entre-génération. en ces jours de dèche inexorable, nous croyions que nous étions cette jeunesse perdue que les auteurs américains révélaient au monde entier. exemple : je me retrouvais dans Laure Conan, dans Faulkner, dans Faucher de Saint-Maurice, dans John Steinbeck, dans Connie Francis, dans les bars, certains soirs. et ce sacré roman qui me rongeait toute mon haleine, terre promise de l'expression totale. (*EZL*, 14-15, les minuscules sont de Langevin)

Langevin ne publia jamais d'extrait de ce roman dont on ne trouve par ailleurs aucune trace dans ses archives. La disparition de ce texte, vraisemblablement détruit, rend d'autant plus significatif ce désir d'une « expression totale » à laquelle Langevin espère parvenir par la recherche d'une forme et d'un style qui

[569] Jacques Rancière, « Politique et esthétique », *op. cit.*, p. 344.

rendraient compte de cette « situation de "déshérité" suspendu entre deux mondes[570] » ou encore du sentiment d'être inadaptable, totalement étranger à la société.

Ce style se manifeste souvent par le sabordage délibéré de sa poésie mais aussi par la chanson. De 1966 à 1995, c'est-à-dire jusqu'à la fin de sa vie, Langevin en écrira plus de deux cents, dont de nombreuses paraissent d'abord dans les volumes *Chansons et poèmes 1*[571], *Chansons et poèmes 2*[572], puis seront ultimement rassemblées dans l'anthologie intitulée *La voix que j'ai*[573]. Si la plupart de ses chansons allient la complainte amoureuse à la contestation, le contexte social y est néanmoins plus explicite que dans sa poésie, comme le prouvent ces extraits de « Le temps des vivants », interprétée par Pauline Julien[574] :

vienne vienne le temps des vivants
le vrai visage de notre histoire
[…]
un sang nouveau se lève en nous
qui réunit les vieux murmures
il faut pour faire un rêve aussi
un cœur un corps et un pays
[…]
je préfère l'indépendance
à la prudence de leur troupeau (*CH*, 43-44)

---

[570] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, *op. cit.*, p. 56.
[571] *Chansons et poèmes 1,* Montréal, Éditions Vert blanc rouge/Éditions Québécoises, coll. « Poésie », n^{0} 4, 1973, 78 p.
[572] *Chansons et poèmes 2,* Montréal, Éditions Vert blanc rouge/Éditions Québécoises, 1974, 76 p.
[573] *La voix que j'ai. Chansons choisies*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Chansons et monologues », 1997, 273 p.
[574] Pauline Julien, *Comme je crie, comme je chante*, Pointe-Claire, Unidisc Music : Gamma, 1969. Toutes les chansons de cet album sont signées par Gilbert Langevin : 1-Comme je crie... comme je chante ; 2-Il y a ; 3-Le baraubord ; 4-La vie continue ; 5-Exil ; 6-Urba ; 7-J'entrevois ; 8-La solitude encore ; 9-Les chasseurs de pucelles ; 10-Suzanne (trad. de la chanson de Leonard Cohen) ; 11-Le temps des vivants.

Comme ses poèmes, les chansons de Langevin ne s'inscrivent pas dans un courant bien défini. Certes, elles possèdent souvent une force lyrique et présentent les mêmes revendications que celles de chansonniers québécois des années soixante tels que Georges Dor, Claude Gauthier, Claude Léveillée et Gilles Vigneault. De plus, elles ont l'impétuosité et la sobriété stylistique des *protest songs* américaines de Woody Guthrie, Pete Seeger et Phil Ochs notamment. Les chansons de Langevin empruntent en ce sens à la tradition folk par leur engagement social et la simplicité du langage. C'est toutefois dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix qu'il trouvera les interprètes qui incarneront le mieux le romantisme déchiré de ses chansons[575]. Parmi ces chanteurs, on retrouve Marjolaine Demers (Marjo) avec « Celle qui va[576] », Dan Bigras avec « Naufrage » et Ange Animal[577] » et Gerry Boulet avec « La voix que j'ai[578] » :

Cette voix brisée par l'alcool
la cigarette et les nuits folles
cette voix fêlée de fumée
toute angoissée presque étranglée
cette voix pleine de blessures
de peines d'amour et d'aventures
cette voix remplie d'amertume
de complaintes et d'infortune
cette voix que j'ai
cette voix je vous la donne
c'est tout ce que j'ai (*CH2*, 7)

---

[575] Signalons au passage que Langevin interprètera lui-même certaines chansons. On peut le voir chanter « En tôle » dans le document vidéo : « Poèmes et chants de la résistance », Robert Dubuc (réal.), Montréal, Société Radio-Canada, 30 mai 1968, 1297134, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, [9 novembre 2009].
[576] Marjo, *Celle qui va*, Montréal, Kébec-Disc : Groupe musique Trans-Canada, 1986.
[577] Dan Bigras, *Ange-animal*, Montréal, GMD : Distribution Sélect, 1990.
[578] Offenbach, *C'était plus qu'une aventure*, Montréal, Disques Double : Distribution Sélect, 1989.

Alors que ses poèmes sont saisissants, denses et ténébreux, ses chansons sont plus romantiques et se veulent populaires, plus accessibles. Il n'en demeure pas moins, comme on peut le lire dans ce premier couplet d'une de ses chansons les plus connues, qu'elles expriment aussi un grand dénuement. « La voix que j'ai » insiste sur l'individualité du poète que Miron lui recommandait tant de cultiver. En revanche, si elle constitue sa seule propriété (« C'est tout ce que j'ai »), Langevin choisit humblement de l'offrir à cette communauté sans nom (« Cette voix je vous la donne »). Non seulement la voix du poète est « brisée », « fêlée », « pleine de blessures » et « remplie d'amertume », mais elle s'élève comme ultime signe d'une dépossession généralisée. La question de la voix ne s'appréhende toutefois pas dans la perspective d'un chant général, d'une parole universelle qui s'adresserait à tous, mais dans celle, plus modeste, de permettre à ce « peuple qui manque[579] » d'accéder au langage, d'une communauté fantasmée : « [A]h pouvoir parler l'argot des gens heureux » (*O*, 67). « [L]'expression totale » à laquelle aspirait Langevin demeure toujours présente chez lui, mais on la ressent comme un spectre, en sourdine dans le vers tendu mais achoppant continuellement. Sa poésie succède à la catastrophe, elle est comparable de ce point de vue à celle de Beaulieu et à son univers composé de bribes et d'anecdotes. L'universel chez lui ne se trouve pas dans une parole qui ferait sens pour le plus grand nombre, mais dans l'expérience commune d'être pauvre de voix. Paul Zumthor écrivait d'ailleurs que « [l]e désir de la voix vive habite toute poésie, en exil dans l'écriture[580]. » Cette vivacité de la voix, libérée de toute forme de contrainte constitue sans doute le

[579] Gilles Deleuze, « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques » [En ligne], *op. cit.*
[580] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 160. Cité par André Gervais, « À propos d'une chanson "de" Gerry Boulet », *Sas,* Montréal, Éditions Triptyque, 1994, p. 215-223.

désir le plus grand de l'écriture de Langevin à qui un fougueux mouvement hors du poème permettrait de « parler l'argot des gens heureux ».

Conclusion

L'intimité impersonnelle

voici venue la dernière saison
et je ne renonce pas à fouiller
la brèche
la dernière saison celle où
tout commence
et commence au
renoncement de soi-même
disait-on : *oublie-toi le ciel s'en*
souciera

Michel Beaulieu
(*VI*, 122)

Neige un peu de mieux
au creux du lisible

l'horizon présente
une page qui chante

et les yeux retrouvent
leurs désirs d'avant

Gilbert Langevin
(*DE*, 28)

« Ici seul solitaire et dépossédé » (*OC*, 9) : ce vers du recueil *L'Octobre* décrit la solitude comme une condition de soi et d'autrui, comme un état *partageable*. Une telle expérience, qui traverse la poésie de Gilbert Langevin et celle de Michel Beaulieu, ouvre sur ce qu'André Belleau appelle la « solidarité dans la distance ». Car cette déclaration explicite non seulement la posture poétique particulière à Beaulieu et à Langevin mais aussi le rapport à la communauté qui est à l'œuvre dans leur écriture et que nous avons tenté de comprendre tout au long de cette thèse. Rappelant au lecteur à quel point la question du lieu est fondamentale dans

leur poésie, l'adverbe « ici » met en évidence le fait qu'ils ont toujours visé à rendre compte d'une expérience concrète du monde et cherché à parvenir à une « poévie ». Or, malgré cet effort soutenu pour inscrire leur poésie dans le temps présent, Beaulieu et Langevin ne succomberont jamais aux sirènes des avant-gardes et tendront plutôt l'oreille à la mélodie d'une tradition poétique plus ancienne. S'ils sont restés relativement seuls dans la poursuite de leur art, ce n'est pas faute d'avoir obtenu un certain succès — à plusieurs égards leur poésie a été davantage encensée que celle de la plupart de leurs contemporains —, mais parce qu'ils sont avant tout des « solitaire[s] » invétérés. Leur réussite se manifestera aussi à l'étranger. Un numéro du *Magazine littéraire* ayant pour titre « 68-78 dix ans de poésie » regroupait les cent poètes de langue française les plus en vue dans cette décennie et incluait les noms de Beaulieu et de Langevin ainsi que ceux de huit de leurs compatriotes québécois[581]. Si nous pouvons affirmer qu'ils font, dès la fin des années soixante-dix, pleinement partie de la communauté des poètes, il n'en demeure pas moins que leur poétique, tout en continuant jusqu'à un certain point le travail entrepris par les poètes du pays, transporte la poésie dans une géographie plus étendue que celle, localisée, du Québec, et dans une temporalité plus extensible que celle, conjoncturelle, de l'engagement politique. Cette ambition paraît rétrospectivement beaucoup plus forte pour eux que pour nombre de poètes dits d'avant-garde qui ont surtout suivi les modes venues de France. Toute poésie, chez Beaulieu comme chez Langevin, n'est possible que dans la distance, que ce soit par rapport aux miroitements de l'identité collective, aux

[581] Chacun des dix noms est suivi d'une brève présentation de l'auteur : Michel Beaulieu, Jacques Brault, Paul Chamberland, Claude Gauvreau, Louis Geoffroy, Gilbert Langevin, Gaston Miron, Pierre Morency, Fernand Ouellette et Denis Vanier. [Anonyme], « La poésie de A à Z, petit dictionnaire des auteurs », *Magazine littéraire*, n° 140, septembre 1978, p. 22-33.

idéologies ou à la poésie elle-même. « Ici seul solitaire et dépossédé » (*O*, 9) semble constituer la condition par excellence de l'écriture selon Beaulieu et Langevin, leur mot d'ordre, tout en dénotant l'impétueuse exigence de la poésie en même temps que la méfiance qu'elle suscite dès lors qu'elle s'abandonne aux mirages du lyrisme.

Ouverts aux influences venues d'ailleurs, Beaulieu comme Langevin sont pourtant, de tous les poètes de leur génération, parmi ceux qui se réclament le plus fortement de la figure emblématique de Gaston Miron. Tous deux reconnaissent en celui-ci l'essentielle présence du poète qui, parlant de lui-même, parvient à transcender la parole singulière afin d'exprimer le commun : « je te parle encore d'un peu plus loin que moi-même » (*PU*, 44) ; « dans le pays perdu / réside une autre vue » (*CO*, 14).

Beaulieu et Langevin voyaient en Miron un maître. À la question « Mes héros dans la vie réelle ? », Michel Beaulieu répondait : « Je n'en connais pas, peut-être Gaston Miron[582] ». Langevin confiait de son côté que Miron a été un « maître à penser, au niveau poétique au moins, grand éveilleur qui a donné confiance aux poètes d'ici[583] ». Les deux poètes ont publié un poème qui se veut un hommage à Miron, Langevin dès 1960 dans le recueil *Poèmes à l'effigie*, Beaulieu en 1978 dans un poème dédié à Miron intitulé *Oratorio pour un prophète* soulignant le 25e anniversaire des Éditions de l'Hexagone. Ces poèmes témoignent de la filiation

[582] Michel Beaulieu, « Réponse au questionnaire de Marcel Proust », *Les écrivains québécois jouent le jeu*, Éditions du Jour, 1970, p. 25.
[583] Jean Royer, *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 145.

ininterrompue établie avec leur illustre prédécesseur, mais aussi le mouvement même qui conduit à privilégier l'impersonnel au cœur de l'intimisme. Voici les vers de Langevin :

Miron

un ouragan de sanglots
puis l'accalmie des rires
ration de désespoir
neige grise à manger
dans la fosse nocturne
un étendard une femme
Miron tend la main
il lance sa voix-roche
en la flaque aux poèmes
la ville ulule plaintes
minuit aboie ses plaies
Miron revend son cœur
pour la centième fois
de porte en porte
et c'est à qui l'aura (*PO*, [s.p.])

La poésie de Langevin, nous l'avons déjà fait remarquer, est composée de vers courts et denses visant à croquer le détail d'un monde toujours en péril, sans cesse en proie aux « ouragan[s] de sanglots » davantage qu'à la courte « accalmie des rires ». On retrouve constamment dans cette œuvre des représentations d'existences ténébreuses, le plus souvent esquissées en quelques traits efficaces. Langevin semble ainsi adopter une voix qui parle de tous sans désigner quelqu'un en particulier. La « ration de désespoir » par exemple, cette « neige grise à manger », ces « sanglots » et ces « rires » font moins référence à Miron, qu'à ces « personnages » omniprésents dans les poèmes de Langevin. Le poète entretient à l'égard de cette communauté de la tristesse une relation faite à la fois de familiarité

et de recul. Ce poème de jeunesse expose clairement les enjeux que nous avons abordés dans l'étude de la configuration du commun chez Langevin. Dans cette « fosse nocturne » qui se situe à la frontière de la mort, Miron intervient et « lance sa voix-roche » comme on jetterait une corde ou une bouée à des naufragés. Tendant « la main » dans un geste *fraternel* — mot capital, redisons-le, dans toute l'œuvre de Langevin —, c'est par son éloquence et une parole minérale, contenant toute la dureté du réel, que Miron se distingue. Dans cette ville animale qui « ullule » et qui « aboie », le poète est cette bête étrange qui prend également part au concert de « plaintes ». Dans les derniers vers, il apparaît en vagabond errant, la valise à la main dans les défroques du colporteur de la poésie et s'offrant, cent fois, mille fois à qui voudra bien de lui. Reprenant, dans le sillage d'Yvon Rivard, l'héritage de la pauvreté dans la littérature québécoise[584], nous constatons que, chez Langevin, le pauvre se différencie de celui présent chez Gérald Godin ou Jacques Renaud par exemple. La privation pour ces derniers est tout à la fois un signe de dépossession de la langue et du territoire. Du côté de Langevin, la misère du poète témoigne d'une aliénation plus générale, plus impersonnelle, d'une carence existentielle déconnectée du seul référent national et profondément ancrée dans l'expérience intime du poète. La pauvreté ne constitue plus un état auquel il faudrait échapper mais un choix conscient, la seule position valable afin de poser sur le monde un regard clair et lucide. Si les infortunés présents dans l'œuvre de Langevin cherchent certes à fuir leur condition, le poète — nous le voyons obliquement avec la figure de Miron — est un miséreux qui tire de son indigence et de son dénuement, une parole créatrice. Dans ce royaume des

[584] Yvon Rivard, « L'héritage de la pauvreté », *Personne n'est une île*, *op. cit.* p. 130-141.

déclassés, le seul roi possible et respecté, le seul être digne d'une « effigie », est le mendiant absolu, le dépouillé de tout.

Miron dépeint par Langevin — dans une perspective analogue au pauvre chez Miron lui-même — « ne cesse de retourner le manque en un excès[585] ». Ce dernier est le seigneur de la plèbe précisément parce qu'il ne joue pas le jeu de la propriété et de l'appropriation. Porte-parole de personne, il va à la rencontre de tous, « de porte en porte », s'intéressant et s'adressant, non pas à un groupe identifiable tel un chantre national, mais à chacun, individuellement. Disponible, allant à la rencontre d'autrui et disposé à accepter tout tête-à-tête, Miron revend ou plutôt donne son cœur en délaissant chaque fois une part de lui-même. Dans le geste fraternel de cette main proposée, il faut aussi voir le clochard qui « tend la main » pour demander l'aumône. C'est ainsi que le nom « Miron », dans ce poème, marque un point de rencontre, le lieu d'échanges et de prise de la parole.

La pauvreté occupe aussi une place déterminante chez Michel Beaulieu, où elle gravite surtout autour de la division, du morcellement identitaire présents aussi bien dans sa poésie que dans ses romans. Le poème de Beaulieu, davantage que celui de Langevin, s'écrit toujours « malgré le temps » (*CH*, 57)), cherchant à se soustraire à l'irrémédiable processus de l'oubli. Typique de la poésie d'après la Révolution tranquille, *Oratorio pour un prophète* propose une représentation plus sombre que celle dessinée par Langevin :

---

[585] Michel Biron, « La pauvreté Anthropos », *op.cit.*, p. 369.

Oratorio pour un prophète
pour Gaston Miron

corps émasculé de son corps
et dénigrant ses lendemains
les draps sont froids
dans chaque chambre

il veille quand la nuit l'oppresse
en sifflant dans la plèvre

l'œil ne fixe plus que ses fantômes
d'autrefois reconnus par les failles

nul ne reconnaît que l'heure vient
quand l'eau s'évapore de ses clepsydres
et nul moins que soi

(n'avoir été qu'une herbe
qu'un insecte stridulent
dans le matin

ô gloire honnie
gloire consentie
jusque dans l'ambiguïté)

face aux métronomes
où s'érodent les enclumes
tout vient à point nommé
dans l'éphémère éternité (*IN*, 64)

Le « prophète » pour Beaulieu conserve le souvenir vif de ceux qui l'ont précédé. Ses chantiers s'élèvent immanquablement sur des ruines, ses œuvres témoignant d'un « état de *survivance* qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement[586]. » Au septième vers du poème, attaché aux présences d'autrefois, « l'œil ne fixe plus que ses

[586] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 2001, p. 16. Didi-Huberman souligne

fantômes ». Le titre même du recueil nous invite à penser le lien unissant le poète au sacré et à une temporalité plus ancienne. L'oratorio évoque une tradition lyrique et un passé que la poésie de Beaulieu fait revivre afin de saluer Miron. Or, dans ce poème écrit en 1978, la présence du sujet — qu'il s'agisse des références au corps ou encore à la troisième personne du singulier — est fortement marquée par une voix impersonnelle. Tout se passe comme si la figure du poète s'affirmait comme singularité en s'absentant d'elle-même, en se rendant disponible pour une relation « quelconque ». « [C]orps émasculé de son corps », le sujet semble se trouver dans un non-état où, écrit Beaulieu, « il veille quand la nuit l'oppresse ». « [S]es fantômes » — notons l'usage du déterminant possessif — sont bel et bien ceux de Beaulieu. Mais ce regard fixé sur l'antérieur démontre une identification et une continuité directe avec d'autres poètes — comme nous l'avons remarqué dans *Trivialités* — tels que Marie Uguay sa cadette, mais aussi des aînés comme Maïakovski, Dalton ou Shelley. Si le poème a l'obligation d'être de son temps, celui-ci n'a rien à voir pour autant avec l'actualité : la familiarité est ressentie avec « les ancêtres [qui] gisent gelés[587] » (*TR*, 29) plutôt qu'avec les vivants. Personne ne peut dès lors présager du futur et « nul moins que soi » puisque le regard se porte sur le passé ainsi que les ancêtres. Néanmoins, le poète voit se profiler dans le présent la promesse d'un futur. C'est ainsi que Beaulieu fait basculer la figure de Miron de « grand éveilleur[588] » à celle de « veilleur » (« il veille »). À la nécessité

[587] En fait, les quatre derniers vers du poème sont : « […] / ou à la Trinité d'où viens-je où vis-je / un jour il n'y a pas de lendemain / quelle est donc cette sinistre Norvège / où tous les ancêtres gisent gelés ». Il s'agit bien entendu d'une référence au poème « Soir d'hiver » d'Émile Nelligan : « […] / Tous les étangs gisent gelés / Mon âme est noire : Où vis-je ? où vais-je ? / Tous ses espoirs gisent gelés : / Je suis la nouvelle Norvège / D'où les blonds ciels s'en sont allés. […] », Émile Nelligan, « Soir d'hiver », *Œuvres complètes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1952, p. 82.
[588] Gilbert Langevin dans Jean Royer, *Poètes québécois. Entretiens, op. cit.*, p. 144.

de lutter pour transformer les consciences, le poète de *Variables* substitue celle de « monte[r] la garde du monde[589] ». Cette posture de veilleur sera d'ailleurs particulièrement valorisée à la revue *Liberté*[590] au cours des années soixante-dix. Le propre du « prophète » serait notamment de percevoir la présence du passé à l'œuvre dans le futur. De plus, la poétique de Beaulieu se trouve davantage du côté des soucis ordinaires, de ce qui survient en marge de l'histoire, que de la révélation d'événements inédits, de la divulgation de faits inouïs, de ce qui est sans précédent.

La suite du poème — comprenant six vers entre parenthèses — exploite le caractère dialogique de l'oratorio. Cette partie apparaît sous un jour confidentiel où la présence au monde se compare à celle, si brève, de « l'insecte stridulent / dans le matin ». Si le dialogue n'est pas explicite, c'est que le sujet du poème n'est pas uniquement Gaston Miron mais tout poète faisant « face aux métronomes », traîné devant le tribunal de la mémoire où son œuvre sera jugée. Beaulieu écrit finalement : « où s'érodent les enclumes / tout vient à point nommé / dans l'éphémère éternité ». De ce temps oxymorique — typique de la poésie de Beaulieu — se dégage son rapport aux autres et à l'écriture. Cette « éphémère éternité » n'est pas sans rappeler la contraction de la temporalité mise de l'avant par Gilbert Langevin : « l'instant rutile d'éternité » (*OM*, 51). Ce temps paradoxal rapproche l'obscurité du passé le plus lointain du caractère insaisissable de l'instant.

---

[589] Gaston Miron, « Sur la place publique », *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 84.
[590] Sur cette question, on peut lire : Frédéric Rondeau, *Figures de l'écrivain à Liberté (1959-1980)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2004, 124 p.

Dans les deux exemples précédents, la figure de Miron témoigne d'un rapport à la communauté entièrement écartelé entre un désir d'appartenance et une infinie déférence envers l'individualité. André Belleau décrivait en des termes semblables cette *adhésion dans la distance* qui définit si bien le rapport du sujet (« je ») au commun dans la poésie de Beaulieu et Langevin :

> [Q]ue le « je » qui s'énonce dans cet article ne soit pas perçu comme la marque d'un seul individu ; qu'on accepte de lui accorder une portée un peu générale, voire assez exemplaire, une valeur trans-individuelle sans pour autant en faire le porte-parole de tout un groupe ou de toute une génération[591].

Dès lors, le rassemblement autour d'un projet commun — qu'il soit politique ou poétique —, est improbable : l'expérience de la communauté qu'on retrouve dans leurs œuvres se situant bien davantage dans la perte que dans l'union. Insaisissable, la filiation se dérobe sans cesse et ne s'articule qu'aux moments fugaces et aux « instants porteurs de fougue » (*LEX*, 41).

Michel Lemaire écrivait, à propos de l'auteur de *Griefs*, que « [c]e qui […] fait la valeur essentielle [de sa poésie] est le déchirement existentiel qui l'emporte constamment. C'est un manque, un vide une obscurité au cœur de la vie (« un tombeau respire au milieu de nos vies / cet enfer amical est notre domaine ») (*VOL*, 45) que l'écriture s'applique à explorer, à manifester, dans la recherche d'une réponse qui remplirait ce vide, d'une lumière qui éclairerait ce non-

[591] André Belleau, « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1986, p. 127

sens[592]. » Cette espérance est celle d'un salut par la poésie, la possibilité d'échapper à la dispersion et à l'aliénation. Le poète travaillera sans répit afin que puisse s'accomplir ce vœu ainsi que le dénotent le terme « Poévie » forgé par Langevin et la poursuite « de la connaissance de soi[593] » dont parlait Beaulieu. Le néologisme « poévie » ne renvoie pas seulement à une écriture qui trouverait dans les vicissitudes du quotidien les matériaux nécessaires à la création, mais surtout à une poésie tournée vers la vie, le futur, alors que le présent n'offre rien d'autre qu'un « cortège de voix neutres » (*OM*, 12) parcourant « un terrain vague » (*OO*, « Vie et mort d'un enfant »). Rien ne reste de ces traces du réel que les signes de la finitude, de la mort, de l'obligation de répondre aux exigences de la vie les plus dérisoires et journalières : « poème il me faut vivre au temps présent / déposer les sacs verts près du trottoir / épousseter le système de son / laver la vaisselle qui traîne bien / depuis trois jours » (*TR*, 26). C'est ainsi qu'ils chercheront moins à capter l'esprit de leur époque qu'à en retenir le mouvement, aller à la rencontre de l'autre, mettre en évidence l'indécision du « je » (plutôt que de se limiter à l'introspection). Bref, il s'agira d'entretenir un « désir plus vaste[594] » que celui offert par le présent.

Pour Beaulieu, la « poévie » consiste à se libérer totalement des signes du moi (« cette partie de soi qui va / se détachant » (*A*, 31). Les anecdotes et les trivialités dans son œuvre sont des chaînes infligées par la mémoire. En fait, seule la

---

[592] Michel Lemaire, « Gilbert Langevin : la tête du poète », *Lettres québécoises*, *op. cit.*, p. 36-38.
[593] « […] chez lui "vie et poésie" se confondent, parce qu'écrire de la poésie est une manière d'être en même temps qu'une projection de la vie dans une forme, bien davantage qu'une carrière ». Paul Bélanger, « En guise de présentation », dans Michel Beaulieu, *Vu*, *op. cit.*, p. VII.
[594] Marie Uguay, *Journal*, *op. cit.*, p. 154.

« projection de la vie dans une forme[595] » permet d'accéder à la véritable « connaissance du moi » ; seule l'évocation des émotions variables, des sensations momentanées, des impressions éphémères sont susceptibles de faire accéder le singulier au général. Pour l'auteur de *Kaléidoscope*, la configuration du commun est indissociable de la quête du soi au sens où c'est dans la division, l'impropriété, l'absence de souveraineté du sujet que se fortifie un sentiment de communauté.

Les deux poètes nous invitent à imaginer une autre forme de communauté que celle, généralement admise, fondée sur une organisation du commun où sont défendus les intérêts du groupe. Selon Beaulieu et Langevin, la question de l'identité a moins rapport avec les catégories sociales (nation, famille, génération) qu'avec l'épreuve commune du manque et du fait de vivre dans « ce lieu de nulle part » (*OO*, « Fuseau ») qui constituent la seule véritable condition partagée.

Un tel constat rejoint plusieurs observations faites récemment du côté de la philosophie, comme nous l'avons vu tout au long de cette thèse. La notion de « communitas » théorisée par Roberto Esposito a été, en ce sens, décisive pour notre réflexion. De même, l'idée d'une communauté de la perte, de la « déliaison sociale » (Jean-Luc Nancy), qui ne peut se concevoir que dans un *a-venir*, trouve écho dans les « multitudes » décrites par Michael Hardt et Antonio Negri, aussi bien que dans les « singularités quelconques » de Giorgio Agamben. En outre, les écrits d'Étienne Balibar, Judith Butler, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Gilbert Simondon et Jacques Rancière notamment nous auront permis de réfléchir à une

[595] Paul Bélanger, « En guise de présentation », dans Michel Beaulieu, *Vu*, *op. cit.*, p. VII.

forme d'émancipation de la subjectivité, à un désassujettissement de l'identité sociale (il n'est que de penser à l'emploi du « tu » chez Beaulieu ou encore celui des hétéronymes chez Langevin) par lesquels nos poètes parviennent à exprimer une dimension intime du collectif.

Cette structure fondamentale de l'écart vis-à-vis du biographique, nous la retrouvons chez Langevin dans une fidélité à une pauvreté ontologique plutôt que par l'emprunt aux anecdotes ou à la recherche introspective. Le poète mentionnait en effet que, pour lui, il s'agissait d'« une des caractéristiques de la poésie et de la création en général de tenter de réunir les contraires, soit de transformer le conflictuel en espace viable…[596] ». Le procédé d'opposition sémantique — ces contrastes si distinctifs —, prend parfois appui sur la paronymie comme dans « entre l'ange et l'auge » (*MA*, 19) ou alors sur des formules jouant sur l'antonymie ou l'antithèse comme celle-ci : « pacifiste en colère / je pardonne sans pitié » (*MA*, 25). La création de la « morale objective[597] » langevinienne se réalise précisément grâce à l'affrontement des contraires, « la seule manière possible de combattre la décomposition et la dégradation de toutes les formes[598]. » Beaulieu faisait aussi référence à la poésie comme à une opposition, une désobéissance ou une riposte au cours des jours, à l'inéluctable progression du temps, c'est-à-dire une « course contre la montre, contre la mort, contre l'anéantissement[599]. Dans cette temporalité déchirée, la seule filiation, l'exclusive reconnaissance et l'unique association partagée par Beaulieu et Langevin sera

[596] Antonio d'Alfonso, « Le fou solidaire, poèmes de Gilbert Langevin » *op. cit.*
[597] Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 321.
[598] *Ibid.*
[599] Jean Royer, *Écrivains contemporains. Entretiens 2*, Montréal, L'Hexagone, 1983, p. 95.

celle d'une « communauté des amis de la solitude[600] », s'éloignant du présent, pour se rapprocher d'une « éphémère éternité » (qui serait à la fois un « espace viable », un temps ouvert à l'écoute du passé et au « désir de ce qui est à venir[601] »). C'est dans cet écart et dans le mouvement de l'éloignement à soi que se révèle le commun.

Ce sentiment d'être en marge du monde, « dépossédé » de sa place dans l'Histoire, va de pair avec celui d'arriver trop tard, comme si l'Histoire n'était faite que de débris, d'ombres et de cendres. Cette impression de mener une existence anachronique s'accompagne d'une vision post-nationale de la communauté. S'ils sont bien, comme la plupart des écrivains québécois en ces années, favorables à l'indépendance du Québec, Beaulieu et Langevin cherchent d'abord à octroyer une « valeur planétaire et non seulement québécoise[602] » à leur poétique. C'est en s'intéressant d'abord et avant tout à la condition sensible des hommes (« l'homme qui a des tripes en plus du cerveau[603] »), au « pays intérieur », qu'ils seraient à même d'atteindre une telle universalité. Ce n'est pas la « nécessité » politique qui oriente leur écriture, mais bien la question *du* politique, de la « configuration sensible d'un monde commun[604] ». Le projet de rassemblement — qu'il soit national, populaire ou esthétique — n'est plus possible chez ces deux auteurs. C'est ainsi, comme nous l'avons vu, que les marques d'appartenance à des groupes ou à des idées sont rares pour eux et que leur attention est résolument

---

[600] Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié* suivi de *L'oreille de Heidegger*, *op. cit.*, p. 62.
[601] Hannah Arendt, *Le concept d'amour chez Augustin*, *op. cit.*, p. 47.
[602] Texte manuscrit. Fonds Gilbert-Langevin MSS44, BANQ.
[603] Michel Beaulieu, « Treize ans de malentendu autour de Gilbert Langevin », *Presqu'Amérique*, *op. cit.*, p. 35.
[604] Jacques Rancière, « La littérature a une forme de politique bien à elle », *op. cit.*

tournée vers ce qui se trouve au « creux de soi » (*UL*, 49), « cette misère des hommes / de cette vie poissée dans les entrailles / sans cesse retenue sans cesse bridée » (*OO*, « les abeilles ont toujours tort »). Chez Beaulieu, le monde est fuyant, spectral (« et moi cette ombre glissant dans le soir et dans la suie » (*PA*, 97)). La communauté y est innommable, indéfinissable et les individus la peuplant y déambulent anonymement (« parmi les ombres tu erres où nul te connaît » (*CH*, 65)). Reste à saisir l'émotion de vivre au milieu de cette communauté anonyme (« tu t'en vas ramoner chez les ombres une fois de plus ce frémissement / tu t'en vas parmi les ombres / pressentir l'ombre même de l'ombre » (*OO*, « L'oracle »). De même, dans la lourdeur de l'atmosphère créée par Langevin, le temps est à la « détresse mortelle » et au « printemps titubant » (*VOL*, 20). « Dans l'ombre des précipices » ((*N*, 12) et les « années béantes » (*DE*, 15) survivent les « existence[s] en ruines » (*CO*, 35). L'urbanité décrite dans ces deux œuvres suscite une immense torpeur : « Puis il y a la ville qui, certains jours, devrait porter le nom de nécropole. On croirait qu'elle nous fige dans une léthargie sans limites. » (*AR*, 9) Dans la poésie de Beaulieu, toute dimension de la vie est soumise au sinistre augure de la disparition prochaine. Rien n'a plus de prégnance que le mouvement, « les cours irrépressibles / du temps » (*OO*, « La mort dans l'âme ») ainsi que le rythme du « prodigieux battement / de la conscience » (*VU*, 28). Le poète insiste ainsi sur la fuite du temps, le fait que chacun soit en transit, comme il le rappelle avec les innombrables références aux moyens de transport dans *Kaléidoscope*. C'est cependant souvent à partir de cette expérience de l'urbanité que se construit l'appartenance. Dans *Charmes de la fureur*, Beaulieu écrit par exemple : « les mains et leur geste sous les gratte-ciel / cela crépite au fond des jointures /

[...] / on se croit perdu on se retrouve entre soi » (*CH*, 13). Les deux poètes proposent une conception semblable du lien social, fait de contact maintenu à distance, de lointain voisinage (« jointure », « on se retrouve entre soi ») d'un « entre-nous », « [d']un régime de partage[605] » plutôt que d'une affiliation.

La valeur des mots change autour des années soixante-dix alors que le rapport au « pays », à « l'identité » ou encore à « l'engagement » n'a plus le même sens. Beaulieu et Langevin se trouveront au cœur de cette transformation et leur conception de la communauté en sera profondément marquée. Ils en ressortiront avec une certaine méfiance envers les regroupements et tiendront en suspicion toute parole à prétention totalisante, s'exprimant au nom d'un « nous national » en particulier. Il n'en demeure pas moins que persiste un grand besoin ou espoir de fraternité et de filiation dans toute leur œuvre. Celui-ci ne se limite plus au Québec pour s'assouvir. Il s'agit en effet d'un « désir plus vaste », aux accents parfois universels, n'émanant pas d'un projet ou d'une « cause » unissant les hommes — la revendication d'un « âge de la parole » ou l'aspiration à l'indépendance —, mais résultant d'une « condition » commune, celle d'une expérience de la perte de ses propres repères (« mais chacun s'en va dépossédé » (*IND2*, 25)), d'*un manque en partage*. Leur œuvre imagine une communauté de « vies impersonnelles » ou une « communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux-être[606] » tel que l'écrivait Borduas.

---

[605] Jean-Luc Nancy, *Identités. Fragments, franchise*. Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2010, p. 53.

[606] « D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons

Contrairement à ce que l'on observe du côté de la nouvelle écriture et de la contre-culture, il s'agit moins pour eux d'inscrire le poème dans une démarche poétique originale que de parvenir à l'expression d'une « émotion originelle » transcendant le soi. Il ne s'agit pas pour autant de verser dans la poésie sentimentale et consensuelle. Cette exigence poétique, Beaulieu en fait état dans le deuxième numéro de la revue *Quoi* où il déclare : « Le problème : arriver à une *densité de choc* par une poésie quotidienne qui se situe par l'écriture aux antipodes de celle, par exemple, de Prévert[607]. » Langevin pour sa part confiait qu'il cherchait, « [p]ar une transgression positive, [à] traverser les apparences pour atteindre le sens secret des êtres et des choses en déjouant les grilles, les modes, les codes, les interdits [et] les statu quo[608]. » Cette visée n'a rien à voir avec la saisie du moi biographique mais démontre au contraire que, pour eux, « l'intime relève moins d'une sphère privée que d'une vie affective impersonnelle, d'emblée commune[609] ».

Michel Beaulieu faisait référence à une « amitié lointaine[610] » pour désigner la fraternité qui l'unissait à Gilbert Langevin et l'admiration qu'il éprouvait pour sa poésie. Nulle expression ne semble plus juste afin de qualifier le rapport à la communauté qu'entretenaient ces deux poètes. Loin d'indiquer un désintérêt ou

---

dans la joie notre sauvage besoin de libération. » Paul-Émile Borduas, *Refus Global et autres écrits*, *op. cit.*, p. 77.

607 Michel Beaulieu, « Pour un essai de justification passive », *op. cit.*, p. 8.

608 Antonio d'Alfonso, « Le fou solidaire, poèmes de Gilbert Langevin », *Nos livres*, Montréal, vol. XIII, janvier 1982, [s.p.]

609 Muriel Combes, *Simondon, individu et collectivité : pour une philosophie du transindividuel*, *op. cit.*, p. 86-87.

610 Michel Beaulieu, « Faisceaux de la poésie québécoise », *op. cit.*, p. 23.

une tiédeur vis-à-vis de l'autre, cette formule témoigne plutôt d'une forme d'attachement dans laquelle la distance n'interdit plus le rapprochement des sensibilités. Ce type de fraternité ne serait pas à concevoir dans le sens familial de la fratrie par exemple, mais se définirait bien davantage dans une forme de proximité, par une similitude des préoccupations de ses membres, une parenté intellectuelle et un même genre de sensibilité. Cette intimité dans l'éloignement, cette camaraderie dans l'écart s'assortit d'une conscience profonde de la perte dans la poésie de Beaulieu et de Langevin. C'est ainsi que pour ces deux poètes, le rapport à la communauté ne passe pas par la reconnaissance générationnelle, mais par une « contemporanéité » de l'esprit.

Annexe 1[611]

« Théâtre »

L'interprète avance une fois de plus
lentement vers l'avant-scène le masque
empreint de gravité

jouira-t-on de part et d'autre
ou lui seul qui proclame
les lieux de la supercherie

je vais au moindre mot
dit-il pour autrui
je nais à l'instant multiple
dévoilé

de l'anus il avale
ses canules striées
son instinct lessivé

« je »
vaque aux occupations coutumières
qu'on affame « je »

rumeur
paysage

il épuise les recours
qu'on le lapide à l'aube
comme il se doit
glissant dans les rainures
de l'olfactive sensation

chacun se coiffe
d'un espace de papier
quelqu'un frotte une allumette
cinq mille ans passent
il est demain

« je » pénètre la zone
protégée de la connaissance
les allusions s'émondent
parmi le tain du petit matin

[611] Poème inédit. Archives privées de Daniel Beaulieu.

pénètre-toi de ces bouches
toi qui dérives dans la lampée
l'émergence des lignes
la déclivité

…

récupère le texte chu
les boîtes de papier
somptueusement dans l'alinéa

« je » déclare à ses voisins
je rentrerai le mois prochain
« je » rentre et pilonne
les lignes de ses mains

« je » n'échappe pas au cercle
dérisoire où l'œil
d'autrui l'enferme
jusqu'au lendemain

ô rumeur ô paysage

qu'a donc le temps de si lourd
la fibre de si rouillé

rumeur ô paysage

à chacun sa cage de peau
son ventre ses os

« je » n'échappe pas à l'opaque

petites affaires
noix cassées

tu t'échappes tu
le mot te suit à la trace
tu piétines les feuilles
l'eau te lape les pieds
front ceint d'amulettes
paumes de la nécessité

rumeurs ô paysages

l'interprète se détourne à son image
de la foule hallucinée

Annexe 2[612]

premier amour

pour Louise L.

1. **premier amour**

tu n'attendais pas ce visage
surgi des méandres où tu
l'oubliais ton silence d'alors
et le sien comme l'exigeait
l'étiquette et profitant de sa
timidité qu'elle attende elle
attendant puis n'attendant
plus sans doute assez vite
croyais-tu te rassurant
n'appelant jamais plus
ton silence comme offrande
à ce si merveilleux bonheur
du seul fait d'être ensemble
tu ne te voulais pas aimé
tu refusais de reconnaître
son assentiment même à ton
incapacité de lui accorder
autre chose que toi tes mots
ta peur de la perdre l'image
insupportable des comparaisons
toujours à ton détriment pensais-tu
qu'elle ne manquerait pas de faire
à la première occasion ce visage
qu'en vingt-cinq ans tu n'as
jamais revu tu ne sais pas si
tu ne l'as pas massacré

2. **beau fixe**

rien ne se présente
cette nuit des mots
tu liras sur l'étreinte
cosmique des atomes
sur l'accrétion des corps
perturbés ne s'agit-il

---

[612] Michel Beaulieu, « Premier amour », *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984, p. 110-117.

pas tout simplement
d'attendre le printemps
parmi les infiltrations
l'hiver n'en finit pas
d'osciller la chaleur
amincit les vêtements
le lendemain la neige
te surprend les pieds
tard l'après-midi
le chauffage hoquette
de loin en loin l'air
limite les mouvements
aux trop rares rotations
tu oublies la plupart
du temps de réfléchir
aux forces tu te gaves
de données tu changes
le malaise de place

3. **premier amour 2**

vas-tu m'obséder davantage
qu'au cours des dix derniers
jours lui écris-tu sans écrire
autrement que dans cet influx
de mots précipités l'un contre
l'autre dénudés de tout contexte
tu ne percevais rien à l'époque
du futur qui t'anime à présent
que vous n'occupez plus le même
espace tu n'imagines même pas
le scénario de cet amour mort
irrésolu de désir et de douleur

tu ne chercheras pas de réponse
à la question l'instantané
suffit qui te regarde d'un œil
rieur dont les contours fuient
quand tu voudrais tant les fixer
juste un instant que la mémoire

sache et toi ce qu'elle attend

4. **à petit feu**

tu dis pour le moment
c'est ce qu'on croit façon

comme une autre de mettre
un terme à la conversation
sur le sujet de la matière
dont tu lisais récemment
que la faible production
d'hélium semblait indiquer
l'indivisibilité plus avant
que les quarks de bifurquer
disons sur l'étonnement
présumé des gens d'autrefois
tirés du leur dans ce siècle
tu prendrais un autre
verre de vin mais ne tends
pas la main vers la carafe
un peu trop éloignée sens-tu
de l'autre côté de la table
où tu t'appuies tu penses
qu'il te faudra de nouveau
déménager dans cinq ans
d'ici de la ville où tu meurs
à petit tout petit petit feu

5. **premier amour 3**

l'incessant entretien
l'écho des autres états
que la mémoire trahit
quand tu la sollicites
de trop près la relation
morcelée les images
s'effilochent les traits
fuient tu n'aperçois
plus que sa jeunesse
une impression de bonheur
contre un décor vide
où t'attendait-elle
que ses parents t'ignorent
où alliez-vous soumis
à l'impératif de l'heure
danser lentement marcher
vous donner des étoiles
que dans votre éternité
vous regarderiez ensemble
en disant t'en souviens-tu

6. **affleurements**

il n'y a pas lieu de paniquer
racontes-tu de moins en moins
souvent pour ton miroir
ton unique passion ta folie
n'exigent-elles pas de toi
ce côté casanier qu'on te reproche
de plus en plus fréquemment
quand tu remets à plus tard
un rendez-vous prévu pour le soir
même et tu sens leur peur
de vieillir affleurer
dans le ton d'indifférence
feinte de leur intervention

7. **déménagement**

la montagne cernée
par le cadre peint
de la porte arrière
tu ne la reverras
plus tu n'as pas su
vivre dans ce lieu
le plus habitable
de ceux que tu as
investis de ton ordre
et de ta précarité

les moments disparus
que ne ramènera pas
le décor où tu vas
te cloîtrer davantage
et toujours davantage
ou qui sait ressurgir
habiter de nouveau
la ville avoir envie
de rire ou de pleurer
tu ne vivrais pas
si tu en avais le choix
dans quelque hypothétique
autre vie tu laisserais
à d'autres la rupture
tu ne te tairais plus
trois ans durant sinon
par bribes par ébauches
de phrase dans l'écho

de ta présence là même
où tu n'évites pas tout
à fait de l'évoquer seul
dans l'immensité du lit

8. **premier amour 4**

tu cherches les visages
de jadis dans la foule
où l'on ne repère pas
davantage le tien tu
ne t'étonnes qu'à peine
du peu de cas qu'on fait
de tes angoisses tues
ne renonces pas plus
qu'alors à l'appeler
toi le souvenir elle
dirait toi le souvenir
et pas plus qu'alors elle
ne ferait le premier pas

9. **premier amour 5**

l'été de la coupe
canard des jupes
blanches plissées
l'été du prénom
dans la chanson
qu'effaçait le sien
murmuré quand tu
t'assoupissais
des conversations
contre le merisier
qui s'éternisaient
l'été de la plage
des deux semaines
qu'elle y passait
du baiser rêvé
des jours durant
du plaisir isolé
de son répondant
celui du désir
fou de la première
mort

10. **premier amour 6**

le trait s'épaissit sur
la feuille lisse où tus
les mots déferlants de la
marche tout à l'heure
histoire aussi de prendre
en passant cette pinte
ce litre ce lait ce pot
de yogourt les mots tu
n'en vois que les premiers
sous l'entrelacs quelques
-uns réchappés des ratures
où tu maintiendrais
n'en doute pas son nom
même si tu le pouvais
en ce jour à cette heure
de la nuit qu'est-elle
devenue plus de deux
fois plus qu'âgée qu'alors
de toi-même as-tu
donc dévastée

Annexe 3

Auto-psy
HND 1989

Au Dr Pierre Saint-Denis

Pour le reclus volontaire,
toute damnation devient tremplin.
Sa retraite (incontournable condition
entre plaintes et mutisme) apparaît bientôt
fructueuse. C'est alors que l'angoisse
lui tend de nouveaux pièges.

Il est très difficile de se prendre pour un autre, beaucoup plus que la plupart des gens le croient, handicapé de ne pouvoir s'identifier à ce fantôme qui se profile au centre de soi. Chaque pas provoque l'effroi de se voir à découvert. Comment faire confiance au repère fondamental de l'omniprésence parano qui couve dans la conscience ? Au lieu de réclusion, au giron même où le mal est traqué, j'avais comme l'impression d'être bien de n'être rien. Mais revenait, par brusqueries, sous forme d'âme sombre ou sirène emprisonneuse, l'inviolable coexistence avec une blessure séductrice qui se produit comme une catastrophe dans les racines ; je parle ici de cette carence endémique empêchant d'affronter sainement le réel. Et le temps se précipite et tout le champ de la conscience se transforme en drame existentiel. L'autre, c'est soi-même et ce qu'on redoute en altérité ; c'est le vieil archétype du saut du singe à l'homme ou vice versa (il va sans dire que l'ange est loin). Où le corps enfin serait dompté. Déperdition dans le repliement (fût-il en forme sournoise de lotus) et toute la phase anale qui remonte à travers une soif de pureté sans précédent. Mais nulle paix. Nulle retrouvance. Je suis un zombi génétique alors sans aucune filiation contemporaine. Honte et blâmes. Je rejoins la fournaise originelle où mes membres et mon esprit subiront un traumatisme indescriptible et séculaire. Le pire des pires ne fera pas mieux. (*DE*, 72-73)

Jadis ouvert au truquage social, pouvant jouer le jeu du masque-au-masque, me voici perdu, éventré, sans repos. Je croule effroyable. Et cela ne m'arrivera pas qu'une seule fois dans une vie. Ce qui engendre donc épisodiquement la mise à part, l'internement, le rejet non seulement par l'ambiant mais par soi-même en définitive. En définitive ? Je devrais dire à la base de toute volonté d'agir. Ni pour, ni contre, charnellement battu sur mes propres os. Cela suivi d'une anorexie, d'une attirance folle vers la mort. Ne plus être. Antonin Artaud criait : « ne jamais avoir été ». Et ce théâtre se situe loin des planches. Et ce drame se situe loin de l'encre. Jamais, non jamais, je ne souhaiterais à quiconque une pareille descente aux entrailles du calvaire. Une telle viscéralité écréanche l'être à un point de non-retour. Presque impensable de s'y faire une armature. Insupportable sous toutes lassitudes. Donc, en réclusion, on permet cette horrible dérive téléguidée par diverses médications. Après un certain nombre de creux, de bonds, de chutes (où

est l'extase des adolescentes ?), de cabrioles infernales, vient enfin le moment où l'on vous déclare guéri. Mais tout est sursis dans cette libération médicalement fleurie. Et l'on sort et l'on retrouve ses amis. L'ennemi est à l'intérieur pour l'instant presque endormi. Il veille d'un œil de braise. Il savoure sa prochaine victime, la même, celle qui se meurt de vivre la peur sans fin de retomber sous la griffe de la régression vers l'initiale BRISURE. (*DE*, 74-75)

[…]

Bien qu'il soit sage de croire que si je suis bon avec les autres, ils le seront avec moi, la souffrance humaine demeure quand même sans limites. Ces gouffres grandissent comme des montagnes inversées où l'on se dégrade au lieu de gravir. […] Ne sait-on pas depuis toujours que la mort nous arrive avec la première gorgée d'air ? Souffle, qui donc à travers les nues entendra nos meurtrissures amplifiées parfois à l'échelle planétaire ? Je n'avais rien d'autre à dire que « se taire étrangle ». Cruauté, tout de contrôle. Je n'avais rien d'autre à dire que même le dire ne suffit pas. Il faudrait se lancer par une fenêtre donnant sur un nouvel éden. De la molécule en acte, des bactéries volatiles, corps et âme déliés avec la complicité même d'une complétude en joie, supernova miraculeuse. L'avenir aura-t-il survivance ? Un monde est-il à naître ou à s'éteindre aux frontières de la synergie ? (*DE*, 78-79)

Bibliographie

A) Corpus litteraire principal

1) Michel Beaulieu[613]

1.1. Recueils de poesie

Pour chanter dans les chaînes, Montréal, Éditions la Québécoise, 1964, [s.p.]. (Repris partiellement dans *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, 1980.)

Le Pain quotidien (avec sept dessins à l'encre de Jean McEwen), Montréal, Éditions Estérel, 1965, 96 p. (Repris partiellement dans *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, 1980.)

« Ballades… et satires », dans *Trois*, recueil publié conjointement avec Nicole Brossard et Micheline de Jordy, Montréal, les Presses de l'A.G.E.U.M., cahier nº 12, 1965, 91 p. (Repris partiellement dans *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, 1980.)

Apatride (Gestes II) (avec des eaux-fortes de Roland Pichet), Montréal, Éditions Estérel, 1966, [s.p.]. (Repris partiellement dans *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, 1980.)

Mère (avec neuf bois gravés de Roland Pichet), Montréal, Éditions Estérel, 1966, [s.p.]. (Repris partiellement dans *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, 1980.)

Érosions, Montréal, Éditions Estérel, 1967, 57 p. (Repris partiellement dans *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, 1980.)

0 : 00, Montréal, Éditions Estérel, 1969, 80 p. (Repris partiellement dans *Charmes de la fureur*, 1970, et dans *Études françaises*, vol. IV, nº 4, novembre 1968, p. 395-402.)

Charmes de la fureur, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du jour », 1970, 75 p.

Sous-jacences (avec images de Roland Pichet), Montréal, R. Perreault, 1970, [s.p.].

Paysage, précédé de *Adn*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du jour »,

---

[613] Pour l'ensemble des poèmes et proses parus dans des revues, les pièces radiophoniques, les traductions de Beaulieu, on peut consulter : Frédéric Rondeau, « Bibliographie de Michel Beaulieu », *Voix et images*, nº 98, 2008, p. 97-112. Pour les nombreux comptes rendus écrits par Beaulieu (et non cités dans cette thèse) : Lise-Anne Bélanger, *Bio-bibliographie de Michel Beaulieu, écrivain (1941-1985)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1987, 378 p.

1971, 100 p.

Pulsions, Montréal, l'Hexagone, 1973, 58 p.

Variables, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1973, 110 p.

FM. Lettres des saisons III, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975, [s.p.].

Le Flying Dutchman, Montréal, Éditions Cul Q, coll. « Mium-mium », nº 9, 1976, [s.p.].

Suite québécoise. Blues pour un piquet de clôture (avec Nicole Brossard, Roch Carrier, Paul Chamberland, Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Georges Dor, Raoul Duguay, Jean Royer, Gilles Vigneault, et onze images de Roland Pichet), Montréal, Éditions du Songe/Iconia, 1976, [s.p.].

Anecdotes (avec huit encres de Louise Thibault), Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1977, 63 p.

Le Cercle de justice, Montréal, l'Hexagone, 1977, 95 p.

Indicatif présent (avec quatre encres de Carol Dunlop), Montréal, Éditions Estérel, 1977, 48 p.

L'Octobre, suivi de *Dérives*, Montréal, l'Hexagone, 1977, 78 p.

Comment ça va ?, Montréal, Éditions Cul Q, coll. « Mium-mium », nº 22, 1978, 27 p.

Familles, Montréal, Éditions Estérel, 1978, [s.p.].

Oratorio pour un prophète, Montréal, Éditions Estérel, 1978, [s.p.].

Amorces, Montréal, Éditions Estérel, 1979, [s.p.].

Civilités, Montréal, Éditions Estérel, 1979, [s.p.].

Fléchettes, Montréal, Éditions Minimales, 1979, [s.p.].

Oracle des ombres (avec illustrations de Sylvie Melançon), Saint-Lambert, Chambly, Éditions du Noroît, 1979, [s.p.].

Rémission du corps énamouré, Montréal, Éditions du Mouton noir, 1979, [s.p.].

Zoo d'espèces, Montréal, Éditions du Mouton noir, 1979, [s.p.].

Desseins. Poèmes, 1961-1966, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1980, 246 p.

Sept fois tournée la langue effleure, Montréal, Éditions Minimales, 1980, [s.p.].

Visages, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981, 134 p.

Hibernation, Montréal, Éditions du Mouton noir, 1982, [s.p.].

Images du temps (avec six lithographies et six gaufrures de Gilles Boisvert), Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1983, 1 emboîtage, 14 cahiers.

Natalités (avec cinq eaux-fortes de Monique Voyer), Magog, Éditions Sylvédite, 1984, 1 emboîtage, [s.p.].

Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984, 149 p.

Quadrature (avec une sérigraphie de Roland Giguère), Montréal, Éditions du Silence, 1989, [s.p.].

Vu, Saint-Lambert, Éditions du Noroît ; Pantin (France), Castor astral, 1989, 121 p.

Indicatif présent et autres poèmes, Montréal, Éditions du Noroît, 1993, 120 p.

Fuseaux. Poèmes choisis, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 1996, 116 p.

Trivialités, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, 114 p.

1.1.1 Recueils de poemes traduits

Spells of Fury, translated by Arlette Francière, Toronto, Exile Editions, 1984, 79 p.

Countenances, translated by Josée Michaud, Toronto, Exile Editions, 1986, 121 p.

Kaleidoscope. Perils of a Solemn Body, translated by Arlette Francière, Toronto, Exile Editions, 1988, 92 p.

1.2. Romans

Je tourne en rond mais c'est autour de toi, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1969 [réédition 1980], 179 p.

La Représentation, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1972 [réédition 1980], 198 p.

Sylvie Stone, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1974 [réédition 1980], 177 p.

1.3. Recit

X, Montréal, Chez l'Obscène Nyctalope, 1968, [s.p.].

1. 4 . Monographie

P.V. Beaulieu, textes de Jacques Brault et de Michel Beaulieu, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, coll. « Signatures », 1981, 106 p.

1. 5. Theatre (texte inedit)

Jeudi soir en pleine face, 1975. Coproduite avec le théâtre de la Manufacture et créée par le théâtre de Quat'sous du 29 janvier au 21 février 1976.

1. 6. Comptes rendus et chroniques

« Paul Beaulieu : Naturalisme abstrait », *Le Quartier latin*, vol. XLV, n° 9, 16 octobre 1962, p. 8.

« Le Quoi de Quoi », *Quoi ?*, vol.I, n° 1, 1967, p. 5.

« Pour un essai de justification passive », *Quoi*, vol. 1, n° 2, printemps-été 1967, p. 7-10.

« Une question de réponses », *Liberté*, vol. IX, n° 6 (n° 54), novembre-décembre 1967, p. 74. Question posée « Qu'appelleriez-vous l'érotisme ? » ; répondants : Henri Jones, Jacques Ferron, Jean-Louis Major, François Piazza et Michel Beaulieu.

« Texte », *La Barre du jour*, n^{os} 17-18-19-20, janvier-août 1969, p. 272.

« Réponse au questionnaire Marcel Proust », dans Victor-Lévy Beaulieu (dir.), *Quand les écrivains québécois jouent le jeu ! 43 réponses au questionnaire Marcel Proust*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 23-26.

« Une jeune femme, un jour… », *La Presse*, 23 mai 1970, p. 29.

« Faisceaux de la poésie québécoise », *Presqu'Amérique*, vol.1, nº 2, novembre-décembre 1971, p. 23

« La transgression chez Jacques Brault », *Presqu'Amérique*, vol.1, nº 3, décembre 1971-janvier 1972, p. 25-26.

« Treize ans de malentendu autour de Gilbert Langevin », *Presqu'Amérique*, vol. 1, nº 7, mai-juin 1972, p. 34.

« Maman, qu'est-ce que la poésie », *Hobo-Québec*, nº 4, avril-mai 1973, p. 3.

« À bout portant », *Hobo-Québec*, nº 8, septembre 1973, p. 3.

« Roman des Amériques », Rencontre internationale des écrivains tenue du 6 au 13 septembre 1973, *Liberté*, vol. XV, nº 6 (nº 90), novembre-décembre 1973, p. 209-253.

« Mine de rien », *La Nouvelle Barre du jour*, nº60, novembre 1977, p. 38-39.

« Guy Lafleur pense et compte », *La Nouvelle Barre du jour*, nº62, janvier 1978, p. 30-40.

« Poète visionnaire, il invente le présent », *Le Livre d'ici*, vol.VI, nº 18, 4 février 1981, [s.p.].

« Georges Bowering », *Nuit blanche*, nº 11, décembre 1983 - janvier 1984, p. 56.

« Vingt poètes des années 80 », *Nuit Blanche*, nº 16, décembre 1984-janvier 1985, p. 24.

« Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *Voix et images*, nº 98, 2008 [1971], p. 15-23.

1.7. Entretiens

[Anonyme], *Book club* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 10 septembre 1973, 612209, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, le 6 janvier 2009.

BASILE, Jean, « Michel Beaulieu ou le risque de l'avant-garde », *Le Devoir*, 18 novembre 1967, p. 14.

BEAUSOLEIL, Claude, Claude ROBITAILLE et André ROY, « Entretien avec Michel Beaulieu », *Hobo-Québec*, nºs 12-13, décembre 1973, p. 19-25.

BEDARD, Colette, « Pas de vacances pour les idoles », *L'Illettré*, été 1970, [s.p.].

FILIATRAULT, Jean, *Michel Beaulieu : 27 mai 1980*, Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, coll. « Portraits d'écrivains québécois », cahier nº 30, 1980, 15 p.

GIGUERE, Richard, et Robert YERGEAU, « L'écriture doit être impudique », *Lettres québécoises*, nº 30, été 1983, p. 46-54.

GODIN, Gérald, « Le plus jeune éditeur du monde », *Maclean*, vol. VII, nº 8, août 1967, p. 46.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, « ici et là… Michel Beaulieu », *Le Livre d'ici*, vol. V, nº 46, 20 août 1980.

LATOUR, Luc, « Interview de Luc Latour avec Michel Beaulieu », *Le Quartier latin*, vol. XLIX, nº 38, 23 février 1967, p. 1-3.

LEMOYNE, Wilfrid, *Littérature au pluriel* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 15 janvier 1982, 243366003, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, le 6 janvier 2009.

MAJOR, André, « Sous le soleil des écrivains résistants », *Le Devoir*, 4 septembre 1969, p. 10.

MARCOTTE, Gilles, entretien avec Michel Beaulieu et Gilbert Langevin, *Des livres et des hommes* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 27 février 1968, 579304, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, le 6 janvier 2009.

_____, « La Louisiane et le fait français », *Perspectives*, 24 mars 1973, p. 30.

RIBEYRON, Marie-Michèle, « Nos écrivains au travail », *Perspectives*, 31 août 1974, p. 12-16.

ROCHE, Sylvie, « Je fais l'expérience du loup solitaire…», *Le Quartier latin*, vol. XLVII, nº 14, 29 octobre 1964, supplément, p. 1.

ROYER, Jean, « Michel Beaulieu : fasciné par le futur », *Le Devoir*, 31 janvier 1981, p. 19.

_____, « Pour un avenir », *Écrivains contemporains. Entretiens 2*, Montréal, L'Hexagone, 1983, p. 92-97.

1.8. ARCHIVES

Fonds Michel-Beaulieu, MSS261, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Fonds Michel-Beaulieu. Archives privées de Daniel Beaulieu.

2) Gilbert Langevin[614]

2.1. Recueils de poemes et proses

À la gueule du jour, Montréal, Éditions Atys, 1959, [s.p.]. (Repris dans *Origines 1959-1967,* 1971.)

Symptômes, Montréal, Éditions Atys, 1963, [s.p.]. (Repris dans *Origines 1959-1967,* 1971.)

Un peu plus d'ombre au dos de la falaise, Montréal, Éditions Estérel, 1966, 83 p. (Repris dans *Origines 1959-1967,* 1971.)

Noctuaire, Montréal, Éditions Estérel, 1967, 36 p. (Repris dans *Origines 1959-1967,* 1971.)

Pour une aube, Montréal, Éditions Estérel, 1967, 72 p. (Repris dans *Origines 1959-1967,* 1971.)

Origines 1959-1967, Montréal, Éditions du Jour, 1971, 275 p.

Ouvrir le feu, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du Jour », 1971, 60 p.

Stress, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du Jour », 1971, 47 p.

Les Écrits de Zéro Legel, première série, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Prose du Jour», 1972, 156 p.

Chansons et poèmes, Montréal, Éditions Vert blanc rouge / Éditions Québécoises, coll. « Poésie », n° 4, 1973, 78 p.

La Douche ou la seringue [*Les Écrits de Zéro Legel, deuxième série*], Montréal, Éditions du Jour, coll. « Prose du Jour », 1973, 115 p.

Novembre suivi de *La vue du sang,* Montréal, Éditions du Jour, coll. « Poètes du Jour », 1973, 84 p.

Chansons et poèmes 2, Montréal, Éditions Vert blanc rouge / Éditions Québécoises,

---

[614] Pour une bibliographie complète on peut consulter : André Gervais, « Bibliographie de Gilbert Langevin », *Voix et Images*, vol. 22, nº 3, (nº 66) 1997, p. 520-543.

1974, 76 p.

Griefs, poégrammes, Montréal, l'Hexagone, 1975, 69 p.

L'Avion rose. Écrits de Zéro Legel, troisième série, Montréal, Éditions La Presse, 1976, 102 p.

Mon refuge est un volcan, avec neuf illustrations de Carl Daoust, Montréal, l'Hexagone, 1977, 93 p.

Le Fou solidaire, illustrations de Jocelyne Messier, Montréal, l'Hexagone, 1980, 71 p.

Issue de secours, illustrations de l'auteur, Montréal, l'Hexagone, 1981, 76 p.

Les Mains libres, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles », n° 62, 1983, 86 p.

Entre l'inerte et les clameurs, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », n° 15, 1985, 51 p.

Comme un lexique des abîmes, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », n° 19, 1986, 70 p.

Au plaisir, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », n° 25, 1987, 61 p.

La saison hantée, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », n° 32, 1988, 79 p.

Ultimacolor suivi de *Espace appelle écho,* Jonquière, Éditions Sagamie/Québec, 1988, 92 p.

Né en avril, textes poétiques suivis d'une lettre manuscrite de Gaston Miron, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », n° 37, 1989, 62 p.

Haut risque, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar », n°50, 1990, 59 p.

Les Vulnérables, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1990, 61 p. (Écrit en collaboration avec Jean Hallal.)

Le Dernier Nom de la terre, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1992, 87 p.

Le Cercle ouvert suivi de *Hors les murs, Chemin fragile* et *L'eau souterraine,* Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1993, 175 p.

Confidences aux gens de l'archipel, quatrième série des écrits de Zéro Legel, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, 85 p.

PoéVie. Poésie, chansons, prose et aphorismes, choix de textes et présentation par

Normand Baillargeon, Montréal, Éditions Typo, 1997, 261 p.

La voix que j'ai, chansons choisies, édition préparée par André Gervais, Montréal, VLB éditeur, coll. « Chansons et monologues », 1997, 274 p.

2.1.1 Recueils de poemes traduits

Body of night : selected poems, translated by Marc Plourde, Montréal, Guernica, 1987, 135 p.

2. 1.2. Hors commerce

Le Vertige de sourire, Montréal, Éditions Atys, 1960, [s.p.].

Poèmes à l'effigie de Larouche, Larsen, Miron, Carrier, Châtillon, Caron, Marguère et moi, Montréal, Éditions Atys, 1960, [s.p.].

2.1.3. Livres d'artistes

Les Imagiers (« Au milieu de la nuit »), illustré par douze eaux-fortes, bois gravés ou linogravures de Kittie Bruneau, Daniq Charland, Sandra Cole, M. Françoise Condamin, Monique Dussault, Réjean Lemay, Janine Leroux-Guillaume, Anne Lewis, Mariel Pilon, Denis Schneider, Shagri et Josette Trépanier, Montréal, Éditions Sagitta, 1977, [s.p.]. (Repris, sans les illustrations, dans *Mon refuge est un volcan,* 1977.)

Fables du temps rauque (pour l'enfant d'autrefois), avec sept bois gravés de Monique Dussault, composition et impression typographiques par Pierre Guillaume, boîtier de Pierre Ouvrard, Montréal, Éditions du Pôle, 1981, [s.p.]. (Repris, sans les illustrations, dans *Les mains libres,*1983.)

L'Île, onze estampes et onze poèmes, Val-David, Atelier de l'Ile ; Ville Mont-Royal, Iconia, Guy Robert éditeur, coll. « Suite québécoise », 1983, [s.p.]. (Repris, sans l'illustration, dans *Les Mains libres,* 1983.)

2.2. DIVERS

« Ma conception de la poésie », [non daté], Fonds Gilbert-Langevin MSS44, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 1 p.

[Gyl Bergevin], « Georges Larouche, sa vie et son œuvre », dans Gilbert Langevin (dir.), *Nouveautés poétiques '58. Cahier de poèmes inédits*, Roberval, Éditions Atys, [juillet 1958], [s.p.].

[Le Noctambule], « Auto-questionnaire (le fraternalisme au service de l'évolution) », *Les Cahiers fraternalistes,* Montréal, Éditions Atys, coll. « Silex », nº 5, mars-avril 1964, p. 23-24.

[Zéro Legel], « Flash-back », *Quoi,* Montréal, vol. I, nº 1, janvier-février 1967, p. 39-52. (Repris dans *Les écrits de Zéro Legel,* 1972.)

« Témoignages d'écrivains » (sur Émile Nelligan), *Études françaises,* vol. III, nº 3, août 1967, p. 304.

« Poé-vie ? », dans Guy Robert, *Littérature du Québec. Poésie actuelle,* Montréal, Déom, 1970, p. 299.

« Interdire le port de langue » (lettre à Reginald Martel, 1er juillet 1973), *La Presse,* 21 juillet 1973, p. D3.

« Pour ou contre Straram ? », *Hobo-Québec,* nº 9, octobre-novembre 1973, p. 5.

[Zéro Legel], « Trois istoires en forme de H », *Hobo-Québec,* Québec, nos 14-15, janvier 1974, p. 10. (Repris dans *L'Avion rose,* 1976.)

« 19- pour un nouveau Montréal », *Le Devoir,* 18 mai 1974, p. XXVI.

« Vaincrons-nous ? Continuons le combat », *Maintenant,* nos 137-138, juin-septembre 1974, p. 34.

« Gilbert Langevin et le Lac-Saint-Jean », lu par Jean Doyon, *Un écrivain et son pays* (émission radiophonique), Jean Lacroix réalisateur, CBF-FM, 3 mars 1975. La version tapuscrite de ce texte se trouve dans les archives conservées à la Médiathèque littéraire Gaétan-Dostie.

_____, et Alain TITTLEY, « Reproches de poète [...] » (lettre à Philippe Haeck), *Le Devoir,* Montréal, 10 mai 1975, p. 24.

« Contre-culture ou réforme grégaire ? », *Hobo-Québec,* nos 25-26, septembre-décembre 1975, p. 4.

« Point de vue fraternaliste », *Hobo-Québec,* nos 27-28, janvier-avril 1976, p. 6. (Repris dans *L'avion rose,* 1976.)

« À propos de *L'Avion rose* », *La Presse,* Montréal, 8 mai 1976, p. D3 et *Le Devoir,* 8 mai 1976, p. 17.

[Zéro Legel], « Notes subjectales ou bibliographiques », *Hobo-Québec,* nos 29-30, mai-août 1976, p. 8. (Repris dans *Confidences aux gens de l'archipel,* 1993.)

« L'écrivain appartient d'abord à son peuple » (lettre à Roger Lemelin, 10 août 1976), *Le Devoir,* Montréal, 13 août 1976, p. 4.

« Lettre ouverte aux esprits fermés », *Hobo-Québec,* nº 31, septembre-décembre 1976, p. 8.

« À la mémoire de Gaby Johnston (21 septembre 1938-17 novembre 1976) », *Hobo-Québec,* nº 32, janvier-mars 1977, p. 10.

« Journal hors-bord/chronique athéorique (1) », *Hobo-Québec,* nº 33, avril-juin 1977, p. 6.

« Préface », dans Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau le cygne,* Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 11-12.

« Déclaration de Gilbert Langevin » (lors de la remise du prix du Gouverneur général du Canada, 4 avril 1979), *Le Devoir,* Montréal, 21 avril 1979, p. 23. (Repris sous le titre de « Déclaration à Rideau Hall/4 avril 1979 », *Hobo-Québec,* Québec, nos 38-39, automne 1979, p. 48.)

« Georges Larouche ou l'extase baroque », *Résistances,* Jonquière, nº 2, été-automne 1982, p. 41-43.

« Inédits : l'étranglé et autres fragments », *Voix et images*, nº 66, printemps 1997, p. 437-442.

2.3. Entretiens

[Anonyme], « Quatre poètes et la poésie », *Culture vivante,* nº 12, février 1969, p. 6-11.

D'ALFONSO, Antonio, « *Le fou solidaire,* poèmes de Gilbert Langevin », *Nos livres,* vol. XIII, janvier 1982, [s.p.]

BAILLARGEON, Normand, « La parole optimiste. L'infatigable parleur perçoit toujours les mots comme des choses », *Le Devoir,* 14 février 1994, p. Bl.

DOSTIE, Gaétan, « Lancement de *Chansons et poèmes 2.* Gilbert Langevin, messager de l'événement », *Le Jour,* 6 juillet 1974, p. V2.

DUBUC, Robert (réal.), « Poèmes et chants de la résistance », Montréal, Société Radio-Canada, 30 mai 1968, 1297134, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, le 9 novembre 2009.

HEBERT, François, Marcel HEBERT et Claude ROBITAILLE, « Interview : Gilbert Langevin », *Hobo-Québec,* nos 5-7, juin-août 1973, p. 22-23 et 26-27.

LABELLE, Pierre, *Où mes racines parlent d'elles-mêmes* (face A) et *Le fou solidaire* (face B), entrevue, poèmes et chansons, 33 tours, Pierre Labelle réalisateur, Montréal, Radio-Canada International, F-774, 1980.

LEBLANC, Madeleine, « Propos d'un jeune éditeur », *Le Droit* (Ottawa), 24 novembre 1962, p. 8.

LEGRAND, Aline (réal.), *L'atelier* (émission radiophonique), CBF-FM, 25 mai 1971.

MARCOTTE, Gilles, *Des livres et des hommes* (émission radiophonique), Gilbert Picard réalisateur, CBF-FM, 27 février 1968.

MARTEL, Reginald et Jacques GODBOUT, *Horizons* (émission radiophonique), Gilles Archambault réalisateur, CBF-FM, 4 février 1971.

MARTEL, Reginald et Jacques GODBOUT, *Book-club* (émission radiophonique), CBF-FM, 24 avril 1972.

MARTIN, Jean-Guy, « "Il vaut mieux suivre la flèche que la recevoir" — Gilbert Langevin », *Journal de Montréal,* 1er novembre 1980, p. 5.

PAGE, Jocelyn, « Entrevue avec Gilbert Langevin », *Focus* (Jonquière), vol. I, no 4, septembre 1977, p. 20-25.

PAQUET, Jeannine, *Leur violon d'Ingres* (émission radiophonique), CBF-FM, 11 mars 1973.

PARE, Yvon, « Gilbert Langevin, un vrai bleuet de la ville », *Progrès-Dimanche* (Chicoutimi), 1er juin 1975, p. 2B.

_____, « Sans les mots, il n'y a pas de vie. Gilbert Langevin, poète avant tout », *Le Quotidien* (Chicoutimi), 19 mai 1979, p. 2-3.

ROYER, Jean, « Gilbert Langevin : la vie d'un autre », *Le Devoir,* Montréal, 12 août 1978, p. 13. (Repris dans Jean Royer, *Poètes québécois. Entretiens,* Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1991, p. 143-148.)

_____, « Gilbert Langevin, poète », *Horizons* (émission radiophonique), Montréal, Société Radio-Canada, 10 février 1982, 1637373, consulté au Centre d'archives Gaston-Miron, *Collection SRC*, http://www.crlq.umontreal.ca, le 9 novembre 2009.

SARRAZIN, Jean, *Carnet arts et lettres* (émission radiophonique), Gilbert Picard réalisateur, CBF-FM, 3 février 1971.

_____, *Carnet arts et lettres* (émission radiophonique), CBF-FM, 7 février 1973.

TRAIT, Jean-Claude, « Langevin, poète à la fois cactus et fleur bleue », *La Presse,* Montréal, 19 janvier 1974, p. D2.

2.4. Archives

Fonds Gilbert-Langevin, MSS44, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Fonds Gilbert-Langevin. Médiathèque littéraire Gaétan-Dostie.

B) Ouvrages et articles critiques sur le corpus litteraire

Sur Michel Beaulieu[615]

BAYARD, Caroline, « Du retour des années 60 aux revers de l'amour », *Lettres québécoises*, n° 37, printemps 1985, p. 50-52.

BEAUDET, André, « Postface. Circonvolutions verbales », dans Michel Beaulieu, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, 1980, p. 184-191. (Repris dans André Beaudet, *Interventions du parlogue 2*, Montréal, Les Herbes rouges, nos 166-167, 1988, p. 55-58.)

BEAUSOLEIL, Claude, « Michel Beaulieu. *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave* », *Vice Versa*, vol. II, n° 4, juin-juillet 1985, p. 19.

BELANGER, Lise-Anne, *Bio-bibliographie de Michel Beaulieu, écrivain (1941-1985)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1987, 378 p.

BELANGER, Paul, « En guise de présentation », dans Michel Beaulieu, *Vu*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît ; Pantin (France), Castor astral, 1989, p. VII.

BIRON, Michel, « Le poète de la rue Draper », *Voix et Images*, n° 98, hiver 2008, p. 83-95.

_____, et Frédéric RONDEAU, « Les formes fuyantes du présent », *Voix et Images*, n° 98, hiver 2008, p. 9-13.

BISSONNETTE, Thierry, *Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département d'études littéraires, 2005, 353 p.

---

[615] Pour une liste exhaustive, consulter la bibliographie parue dans *Voix et images*.

BONENFANT, Joseph, « Michel Beaulieu, *FM. Lettres des saisons III* », *Livres et auteurs québécois 1976*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1977, p. 167-168.

_____, « Michel Beaulieu ou la familiarité de l'écriture », *Passions du poétique*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 171-179. (Paru dans *Ellipse*, nº 36, 1986, p. 4-12.)

CARON, Pascal, « L'obsession du corps et la poésie québécoise. Une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », *Études littéraires*, vol. XXXVIII, nº 1, automne 2006, p. 91-106.

CLOUTIER, Guy, « Postface critique », dans Michel Beaulieu, *La Représentation*, 1980, p. 201-203.

_____, « Michel Beaulieu ou la feinte indifférence », *Nuit blanche*, nº 17, février-mars 1985, p. 4.

_____, « Dans l'espoir que rien ne demeure » (d'abord paru dans *La Nouvelle Barre du jour*, nº 86, janvier 1980, p. 77-80) et « Lettre à Michel Beaulieu », *Entrée en matière(s)*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1988, p. 51-55 et p. 56-57.

_____, [*Introduction*], dans Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Le Noroît, 2001, [n. p.].

_____, « Le contemporain capital », *Liberté*, nº 253, septembre 2001, p. 20-23.

COPPENS, Patrick, « Michel Beaulieu, ramoneur du silence », dans Michel Beaulieu, *Vu*, Montréal, Éditions du Noroît ; Pantin (France), Castor astral, 1989, p. IX-XII.

DORION, Hélène, « Desseins et autres recueils de poésies », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI, *1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, p. 220-223.

DUPRE, Louise, « Entre autres villes : Montréal », dans Gilles Marcotte (dir.), *Lire Montréal*, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1989, p. 73-84.

FILIATRAULT, Jean, *Michel Beaulieu : 27 mai 1980*, Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, coll. « Portraits d'écrivains québécois », cahier nº 30, 1980, 15 p.

FILION, Pierre, « Au cœur de la quadrature », *Liberté*, nº 253, septembre 2001, p. 24-26.

FILTEAU, Claude, « Michel Beaulieu. Le lyrisme et après ? », *Voix et Images*, nº 98, hiver 2008, p. 37-55.

GERVAIS, André, « "Qui passe sa mort en vacances" », *Sas*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 239-243.

LANDRY, Gabriel, « Du trivial au sublime », *Voix et Images*, vol. XVII, nº 3, printemps 2002, p. 576-579.

LECLERC, Rachel, « Michel Beaulieu. Le dernier aléa d'un précurseur », *Lettres québécoises*, nº 39, automne 1985, p. 12-13.

LEMAIRE, Michel, « Pierre Nepveu dans la poésie québécoise contemporaine », *Dalhousie French Studies*, vol. 7, automne-hiver 1984, p. 47-65.

LEMAT-BOROWKA, Natasha Yvonne, *Michel Beaulieu : en(-)quête de l'immortalité*, mémoire de maîtrise, Edmonton, University of Alberta, 1993, 115 p.

MALENFANT, Paul-Chanel, « Charmes de la fureur et autres recueils », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, t. V, *1970-1975*, 1987, p. 142-145.

MELANÇON, Robert, « Gagner sur le silence », *Le Devoir*, 25 août 1979, p. 15.

_____, « La deuxième personne du singulier », *Estuaire*, nº 38, 1986, p. 141-154.

_____, « Ordonner le chaos / The Regulation of Chaos », *Ellipse*, nº 36, 1986, p. 64-67.

MIRON, Isabelle, *La quête de sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2004, 255 p.

_____, « Michel Beaulieu : l'autre voix », *Liberté*, nº 253, septembre 2001, p. 43-45.

_____, « Les dernières traces de Michel Beaulieu », *Voix et Images*, nº 98, hiver 2008, p. 57-67.

MOISAN, Clément, *Poésie des frontières*, Montréal, Éditions Hurtubise / HMH, coll. « Constantes », 1979, 346 p.

NOËL, Bernard, « M.B. », *Vu*, Montréal & Pantin, Le Noroît & le Castor Astral, 1989, p. XIII-XVI.

NEPVEU, Pierre, « Le poème inachevé », *Études françaises*, vol. XI, nº 1, février 1975, p. 55-65.

_____, « Les matières du réel », *Spirale*, nº 53, juin 1985, p. 6.

_____, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 1, 17, 20.

_____, « La dure syntaxe de la conscience », *Fuseaux. Poèmes choisis*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 1996, p. 9-14.

PARE, François, « Oiseaux, totems et sémaphores », *Voix et Images*, nº 98, 2008, p. 25-36.

POUPART, Jean-Marie, « Postface. Quelques voies de service », dans Michel Beaulieu, *Sylvie Stone*, 1980, p. 181-183.

RONDEAU, Frédéric, « La mesure et l'excès. Grammaire de la présence selon Michel Beaulieu », *Voix et Images*, nº 98, hiver 2008, p. 69-81.

_____, « Un sentiment de contemporanéité », dans Krysztof Jarosz, Zuzanna Szatanik et Joanna Warmunzinska-Rogoz (dir.), *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui : rétrospectives, parcours, bilans*, Katowice (Pologne), Para, 2009, p. 231-245.

VACHON, Georges-André, «Variables de Beaulieu: qu'est-ce que cela veut dire?», dans Michel Beaulieu, *Variables*, 1973, p. 93-99 (article paru dans *Le Devoir*, « supplément », 19 mai 1973, p. 6)

Sur Gilbert Langevin[616]

BEAULIEU, Michel, « Treize ans de malentendu autour de Gilbert Langevin », *Presqu'Amérique*, vol. I, nº 7, mai-juin 1972, p. 34.

_____, « Gilbert Langevin. Poète visionnaire, il invente le présent », *Le Livre d'ici,* Montréal, nº 18, 4 février 1981, [s. p.].

_____, « Une poésie qui agit comme un détonateur », *Le Livre d'ici*, vol. 7, nº 6, 11 novembre 1981, [s. p.].

BAILLARGEON, Normand, « Le continent Langevin », dans Gilbert Langevin, *Poévie, chansons, prose et aphorismes,* Montréal, Éditions Typo, 1997, p. 9-22.

[616] Pour une liste exhaustive, consulter la bibliographie parue dans *Voix et images*.

BELLEFEUILLE, Normand de, « Pentes raides et terrains plats », *La Presse,* Montréal, 3 avril 1976, p. D4.

BIRON, Michel, « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 460-472.

BOURASSA, André-G., « L'ange noir qu'est Langevin », *Lettres québécoises,* nº 3, septembre 1976, p. 8-10.

_____, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions de l'Étincelle, 1977, 375 p.

BROCHU, André, « Gilbert Langevin, *La douche ou la seringue; Chansons et poèmes* 2 », *Livres et auteurs québécois 1974,* Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 129-130.

_____, « Des fous et des autres », *Voix et Images*, vol. X, nº 3, printemps 1985, p. 179-187.

DUGUAY, Raoul, « Gilbert Langevin. Poète maudit », *Parti pris,* vol. IV, nº 1, septembre-octobre 1966, p. 97-101.

DUMONT, François, « L'art du "mais" », *Le Devoir*, 13-14 février 1993, p. D4.

GERVAIS, André, « Six notes à propos de l'onomastique langevinienne », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 443-459.

_____, « À propos d'une chanson "de" Gerry Boulet », *Sas,* Montréal, Éditions Triptyque, 1994, p. 215-223.

HAECK, Philippe, « Poésie et griefs », *Le Devoir,* 1er mai 1976, p. 14.

LEMAIRE, Michel, « Gilbert Langevin: la tête du poète », *Lettres québécoises,* nº 24, hiver 1981-1982, p. 36-38.

MICHAUD, Ginette, « Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de Gilbert Langevin », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 495-519.

NEPVEU, Pierre, « La poétique de Gilbert Langevin », *Livres et auteurs québécois* 1973, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1974, p. 312-324.

_____, « La poésie I. De l'"importance" de la littérature », *Lettres québécoises*, nº 19, automne 1980, p. 28-31.

_____, « L'Hexagone et les nouveaux courants », dans René Dionne (dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, p. 197-214.

_____, « Le vulnérable impétueux », *La Presse*, 22 octobre 1995, p. B7.

_____, « L'intimité aux quatre vents : pratique de la forme brève chez Gilbert Langevin », *Voix et Images*, nº 66, printemps 1997, p. 473-482.

POPOVIC, Pierre, « *Comme un Lexique des abîmes* de Gilbert Langevin », *Spirale magazine*, nº 63, juin 1986, p. 8.

RICARD, François, « À propos de *La douche ou la seringue*. Gilbert Langevin : de zéro à la totalité », *Le Jour*, 6 juillet 1974, p. V2.

RONDEAU, Frédéric, « Gilbert Langevin, réquisitoire d'une singulière solidarité », *@nalyses* [En ligne], Dossier « Filiations intellectuelles », 2007, http://www.revue-analyses.org/index.php?id=861. (Article mis en ligne le 31/10/2007)

ROYER, Jean, « Gilbert Langevin : la vie d'un autre », *Le Devoir*, 12 août 1978, p. 13. (Repris dans *Écrivains contemporains, entretiens : 1977-1980*, Montréal, L'Hexagone, 1983, p. 65-70.)

C) Sur la litterature quebecoise

AQUIN, Hubert, « Profession : écrivain », *Parti pris*, nº 4, janvier 1964, p. 23-31.

BEAUSOLEIL, Claude, « Des hymnes aux mots », *Le Devoir*, 19 février 1983, p. 22.

BELLEAU, André, *Y-a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Éditions Primeur, 1984, 206 p.

_____, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, 237 p.

BIRON, Michel, « La pauvreté Anthropos », dans Michel Biron et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté. Actes du VIe colloque international de sociocritique*, Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. 367-375.

_____, *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, 320 p.

_____, « L'écrivain liminaire », *Littératures mineures en langue majeure*, dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang ; Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 57-67.

_____, François DUMONT, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, 689 p.

BOISCLAIR, Antoine, *L'École du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009, 426 p.

BRAULT, Jacques, *Chemin faisant,* Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1995, 202 p.

BROCHU, André, *Tableau du poème*, Montréal, XYZ, 1994, 240 p.

CAMBRON, Micheline, *Une Société, un récit : discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais », 1989, 201 p.

DORION, Gilles (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome VI : 1976-1980*, Montréal, Fides, 1087 p.

_____, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome VII : 1980-1985*, Montréal, Fides, 1229 p.

DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises », nº 32, 1993, 248 p.

LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, 1123 p.

_____, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome V : 1970-1975*, Montréal, Fides, 1133 p.

MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, 1997, 445 p.

_____, et NEPVEU, Pierre, *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Anthologie », 2007, 754 p.

MARCOTTE, Gilles, *Le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Éditions HMH, 1969, 247 p.

MELANÇON, Benoît, « La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. 26, nº 2, automne 1990, p. 65-108

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Littérature québécoise et nomination. Élaboration d'une problématique », dans Lucie Bourassa (dir.), *La Discursivité*, Québec, Éditions Nuit Blanche, coll. « CRÉLIQ », 1995, p. 233-254.

_____, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 p.

NEPVEU, Pierre, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, nº 51, 1992, p. 435-445.

_____, *Intérieurs du Nouveau monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.

_____, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999, 241 p.

_____, *Les Mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, 2002, 360 p.

OUELLETTE, Fernand, « Le temps des veilleurs », *Liberté*, nº 73, 1971, p. 112-113.

_____, « Situation de *Liberté* », *Liberté*, nos 95-96, 1974, p. 44-53.

_____, « Rina Lasnier », *Liberté*, nº 108, 1976, p. 135-136.

RIVARD, Yvon, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 258 p.

ROBERT, Guy, *Littérature du Québec : poésie actuelle*, Montréal, Librairie Déom, 1970, 403 p.

RONDEAU, Frédéric, *Figures de l'écrivain à Liberté (1959-1980)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2004, 124 p.

VACHON, Marc, *L'Arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Triptyque, 2003, 289 p.

D) Œuvres litteraires diverses

ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, Paris Mercure de France, 1964, p. 1161.

AQUIN, Hubert, « L'art de la défaite », *Blocs erratiques*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo essais », 1998, p. 129-142.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, 1873 p.

BORDUAS, Paul-Émile, *Refus Global et autres écrits*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1990, 301 p.

BORGES, Jorges Luis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1996, 1752 p.

_____, *L'Art de poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2002, 126 p.

BOWERING, Georges, *Georges, Vancouver. A discovery poem*, Toronto, Weed Flower Press, 1970, 39 p.

BRAULT, Jacques, *La Poésie ce matin*, Montréal, Parti pris, 1972, 116 p.

BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1988, 1798 p.

FORCHE, Carolyn, *The Country Between Us*, New York, Perennial Library, 1981, 59 p.

FRANCOEUR, Lucien, *Drive-in*, Montréal, l'Hexagone, 1975, 59 p.

GAGNON, Madeleine, « Poélitique », *Les Herbes rouges*, nº 26, 1975, 31 p.

GARCIA, Juan, *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1989, 260 p.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Journal*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, 477 p.

GODIN, Gérald, *Ils ne demandaient qu'à brûler : poèmes, 1960-1993*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2001, p. 226 576 p.

HEBERT, Anne, *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1993, 166 p.

HENAULT, Gilles, *Signaux pour les voyants*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 167 p.

KESSEL, Joseph, *Les Cavaliers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1967], 590 p.

LALONDE, Michèle, *Speak white*, Montréal, L'Hexagone, 1974, [s.p.].

LAPOINTE, Paul-Marie, *Le Vierge incendié*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe éditeur, 1948, 106 f.

LAROUCHE, Georges, *Val-Menaud*, Jonquière, Éditions du Réveil, coll. « Boréale », 1952, 220 p.

MARCHAND, Clément, *Les Soirs rouges*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1947, 180 p.

MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Prix de la revue *Études françaises*, 1970, 171 p.

_____, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965)*, Montréal, Leméac, 1989, 174 p.

_____, *L'Homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994, 231 p.

_____, *Un long chemin. Prose 1953-1996*, Montréal, L'Hexagone, 2004, 475 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2007, 2080 p.

NELLIGAN, Émile, *Œuvres complètes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1952, 331 p.

PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, 570 p.

PILON, Jean-Guy, *Comme eau retenue, 1954-1977*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1985, 226 p.

RILKE, Rainer Maria, *Élégies duinésiennes*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1996, 245 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1950, 318 p.

RICHARD, Jean-Jules, *Ville rouge*, Montréal, Éditions Tranquille, 1949, 283 p.

STEVENS, Wallace, *Collected Poetry and Prose*, New York, Literary Classics of the United States, coll. « The Library of America », nº 96, 1997, 1032 p.

UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 331 p.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1962, 1491 p.

VERNE, Jules, *Le Tour du monde en 80 jours*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche jeunesse », 2003, 380 p.

WILLIAMS, William Carlos, *Selected Essays*, New York, New Directions book, 1954, 341 p.

_____, *The Collected Later Poems of William Carlos Williams*, New York, New Directions Books, 1967, 276 p.

_____, *Au Grain d'Amérique*, Paris, Bourgois, coll. « Titres », 2006, 371 p.

_____, *Asphodèle* suivi de *Tableaux d'après Bruegel*, Paris, Points, coll. « Points Poésie », 2007, 251 p.

E) OUVRAGES ET ARTICLES THEORIQUES

[Anonyme], « La poésie de A à Z, petit dictionnaire des auteurs », *Magazine littéraire*, nº 140, septembre 1978, p. 22-33.

ADORNO, Theodor, *Minima Moralia. Réfléxions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2005, 357 p.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique Payot », 1989, 170 p.

_____, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1990, 118 p.

_____, *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1997, 216 p.

_____, *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1998, 127 p.

_____, *Moyens sans fins*, Paris, Rivages, coll. « Rivages Poches », 2002, 153 p.

_____, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, 2008, 43 p.

ALTHUSSER, Louis, *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, 172 p.

_____, *Sur le Contrat social*, précédé de « Troublante clarté » par Patrick Hochart, Houilles (France), Éditions Manucius, coll. « Le Marteau sans maître », 2009, 107 p.

AQUIEN, Pascal, « Du même à l'autre : la problématique du portrait chez Oscar Wilde », dans Pierre Arnaud, *Le Portrait*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 125-138.

ARENDT, Hannah, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, 330 p.

_____, *Le Concept d'amour chez Augustin*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1999, 183 p.

ARISTOTE, *Problèmes XI*, tome 2, édition et traduction de Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 430 p.

_____, *Politiques*, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 1993, 575 p.

ARTAUD, Antonin, « Le Visage humain », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, 1786 p.

AUGE, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992, 150 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2006, 154 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, 471 p.

BALIBAR, Étienne, *La Crainte des masses*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1997, 456 p.

_____, *La Philosophie de Marx*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001, 120 p.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », n^o 96, 1975, 191 p.

_____, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981 [1964], 275 p.

_____, *Œuvres complètes*, t. 5, 1977 – 1980, Paris, Seuil, 2002, 1099 p.

_____, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 2003 [1980], 192 p.

_____, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976),* suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2007, 752 p.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tome XII : 1950-1961, Paris, Gallimard, 1988, 651 p.

BELLEAU, André, « Bakhtine et le multiple », *Études françaises*, vol. 6, nº 4, 1970, p. 481-487.

BENJAMIN, Walter, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, coll. « Arts et esthétique », 1997, 96 p.

BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 93 p.

BLOOM, Allan, *L'Amour et l'amitié*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, 574 p.

BONNEFOY, Yves, *Le poète et « le flot mouvant des multitudes ». Paris pour Nerval et pour Baudelaire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, coll. « Conférences del Duca », 2003, 151 p.

BRUNET-WEINMANN, Monique, « Louis Jaque. Sidéral silence », *Vie des arts*, nº 204, automne 2006, p. 45-51.

BRUGERE, Fabienne et Guillaume LE BLANC (dir.), *Judith Butler. Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2009, 127 p.

BRUNET, Jean-Paul, *Saint-Denis la ville rouge : socialisme et communisme en banlieue ouvrière : 1890 – 1939*, Paris, Hachette, 1980, 462 p.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, 140 p.

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, « Entre », dans Michael Brophy, Mary Gallagher (dir.), *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, 2006, p. 69-80.

CHARDIN, Teilhard de, *Le Phénomène humain, Œuvres*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1955, 340 p.

CHATELET, Gilles, *Vivre et penser comme des porcs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Actuel », 1999 [1998], 192 p.

COLLOT, Michel, « Se retrouver paysage », dans Michael Brophy, Mary Gallagher (dir.), *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, 2006, p. 104-116.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 201 p.

COMBES, Muriel, *Simondon, individu et collectivité : pour une philosophie du transindividuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1999, 128 p.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 167 p.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, 392 p.

_____, et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, 645 p.

_____, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, 187 p.

_____, « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques », entretien réalisé par Toni Negri, *Futur antérieur*, nº 1, printemps 1990, http://multitudes.samizdat.net/Le-devenir-revolutionnaire-et-les.html. (Entretien mis en ligne en mai 1990)

DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993, 115 p.

_____, *Force de loi*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, 145 p.

_____, *Politiques de l'amitié* suivi de *L'oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1994, 418 p.

_____, *Le Monolinguisme de l'autre ou la Prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, 135 p.

_____, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2003, 413 p.

_____, *Béliers, le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2003, 79 p.

_____, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2005, 54 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer », *La Part de l'œil*, nº 2, 1986, p. 102-119.

_____, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, 286 p.

_____, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 2001, 156 p.

_____, *La Ressemblance pas contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, 379 p.

DUBUS, Pascal, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, Éditions l'insolite, coll. « L'Art en perspective », 2006, 93 p.

DURAND, Régis, *La Part de l'ombre, Essais sur l'expérience photographique*, Paris, Éditions de La Différence, coll. « Mobile matière », 1990, 243 p.

ESPOSITO, Roberto, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000, 166 p.

_____, « Personne, homme, chose. Pour une philosophie de l'impersonnel », *Agenda de la pensée contemporaine*, nº 11, Paris, Éditions Flammarion, automne 2008, p. 17-30.

FISCHBACH, Franck, *La Production des hommes. Marx avec Spinoza*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Actuel Marx confrontation », 2005, 156 p.

FOUCAULT, Michel, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 613 p.

_____, *Histoire de la sexualité*, *L'Usage des plaisirs*, tome 2, Paris, Gallimard, 1984, 339 p.

_____, *Histoire de la sexualité*, *Le Souci de soi*, tome 3, Paris, Gallimard, 1984, 334 p.

_____, *Les Anormaux, Cours au Collège de France*, 1974-1975, Paris, Seuil, coll. « Hautes études », 1999, 351 p.

_____, *Dits et écrits II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, 1735 p.

_____, *Philosophie. Anthologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, 940 p.

_____, *Le Gouvernement de soi et des autres*, Cours au collège de France 1983, Seuil/Gallimard/Hautes études, 2008, 400 p.

FOURNIER, Marcel, *Communisme et anticommunisme au Québec (1920-1950)*, Laval, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1979, 165 p.

FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, 89 p.

FROMM, Erich, *La Conception de l'homme chez Marx*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1977, 151 p.

_____, *L'Art d'aimer*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, 153 p.

GIRARDET, Raoul, « Du concept de génération à la notion de contemporanéité », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nº 30, 1983, p. 257-270.

GORZ, André, *Fondements pour une morale*, Paris, Galilée, coll. « RC », 1977, 605 p.

HARDT, Michael et Antonio Negri, *Empire*, Paris, Exils, 2000, 559 p.

_____, et Antonio NEGRI, *Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire*, Montréal, Éditions Boréal, 2004, 408 p.

HAYAT, Pierre, « La philosophie entre totalité et transcendance » dans Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2006, p. 9-23.

LAUXEROIS, Jean, « À titre amical » postface dans Aristote, *Éthique à Nicomaque. Livres VIII et IX*, Ivry-sur-Seine, Éditions À propos, 2002, p. 83-131.

LEVI, Primo, *Les Naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989, 199 p.

LEVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata morgana, 1995, 191 p.

LIPOVETSKY, Gilles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, coll. « Nouveau collège de philosophie », 185 p.

MACPHERSON, C.B., *La Théorie politique de l'individualisme possessif. De Hobbes à Locke*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2004 [1971], 606 p.

MAISSIN, Gabriel, « La philosophie de l'émancipation chez Jacques Rancière » *Politique*. nº 35 (juin 2004), http://politique.eu.org/archives/2004/06/113.html. Consulté le 9 février 2010.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1989, 226 p.

_____, « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 147-160.

_____, « Écrire la voix », http://www.maulpoix.net/Voix.htm. Consulté le 14 mars 2010.

MARQUIS, André, « Le rêve fraternaliste. Les Éditions Atys », dans Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (GRÉLQ), *L'édition de poésie. Les Éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Atys et l'Hexagone*, entrevues et études assemblées et présentées par Richard Giguère avec la collaboration d'André Marquis, Sherbrooke, Éditions Ex Libris, 1989, p. 163-190.

MARX, Karl, *Œuvres*, tome 3, Paris Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, 1976 p.

MECHOULAN, Éric, « La civilisation et le bégaiement : essai de rêverie épistémologique », *Littératures classiques*, nº 50, printemps 2004, p. 249-267.

MESCHONNIC, Henri, « Chaque réponse est une question », *Temporel. Revue littéraire et artistique*, nº3, http://temporel.fr/Chaque-reponse-est-une-question. Consulté le 10 janvier 2010.

_____, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, nos 2-3, 1999, p. 95-103.

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1990, 197 p.

_____, *Identités. Fragments, franchise*. Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2010, 80 p.

NEGRI, Antonio, *Fabrique de Porcelaine. Pour une autre grammaire du politique*, Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2006, 233 p.

PAILLER, Alain, « Pour que le mouvement commence, William Carlos Williams » dans William Carlos Williams, *Aspodèle* suivi de *Tableaux d'après Bruegel*, Paris, Éditions Points, 2007, 252 p.

PAZ, Octavio, *L'Autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1992, 181 p.

RANCIERE, Jacques, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1995, 185 p.

_____, *La Chair des mots*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, 205 p.

_____, *Le Partage du sensible*, Paris, Les Éditions de la Fabrique, 2000, 74 p.

_____, « Le malentendu littéraire », *Failles*, nº 1, Paris, 2003, p. 88-97. (Repris dans *Le malentendu littéraire. Généalogie du geste herméneutique*, Bruno Clément et Marc Escola (dir.), Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2003, 215 p.)

_____, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, 261 p.

_____, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, 172 p.

_____, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2006, 139 p.

_____, « La littérature a une forme de politique bien à elle », *L'Humanité*, 5 avril 2007. http://www.humanite.fr/2007-04-05_Cultures_-La-litterature-a-une-forme-de-politique-bien-a-elle. Consulté le 11 mai 2010.

_____, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, 699 p.

_____, « Communistes sans communisme ? », dans Alain Badiou et Slavoj Zizek (dir.), *L'Idée du communisme. Conférence de Londres 2009*, Paris, Éditions Lignes, 2010, p. 231-245.

RICARD, François, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, 282 p.

RIDDEL, Joseph N., *The Turning Word : American Literary Modernism and Continental Theory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, 172 p.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, coll. « Bibliothèque », 2001, 448 p.

ROSSET, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, 92 p.

ROSZAK, Theodore, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition à la jeunesse*, Trad. de l'anglais par Claude Elsen, Paris, Stock, 1970, 318 p.

RUBY, Christian, *L'Interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, Les Éditions de la Fabrique, 2009, 125 p.

SAINT-GIRONS, Baldine, « Amour », dans *Encyclopédie Universalis*, tome 2, Paris, 1990, p. 224-228.

SIMONDON, Gilbert, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007 [1989], 293 p.

SINDZINGRE, Nicole, « Personne », *Encyclopédie Universalis*, tome 17, Paris, 1990, p. 925-927.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Choix – essais », 2000, 240 p.

STEFAN, Jude, « La vraie poésie n'a rien à voir dans la poésie », *Magazine littéraire*, dossier « 68-78, Dix ans de poésie », nº 140, septembre 1978, p. 17.

STIEGLER, Bernard, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2003, 90 p.

_____, *Mécréance et discrédit. Tome I : La décadence des démocraties industrielles*, Paris, Galilée, coll. « L'invention philosophique », 2004, 214 p.

_____ et Ars Industrialis (Marc Crépon, Georges Collins, Catherine Perret et Caroline Stiegler), *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2006, 173 p.

TERRAY, Emmanuel, « À propos de la socialisation du désir », *Désir individuel, conscience collective*, Paris, Éditions Syllepse, coll. « Les Cahiers de l'Observatoire des mouvements de la société », 2010, p. 21-28.

TURNER, Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, 206 p.

VIRNO, Paolo, « Multitude et principe d'individuation, *Multitudes* [En ligne], nº 7, décembre 2001, http://multitudes.samizdat.net/Multitude-et-principe-d.html. (Article mis en ligne en décembre 2001)

_____, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Paris, Éditions de l'Éclat ; Montréal, Conjonctures, 2002, 140 p.

ZIZEK, Slavoj, *La subjectivité à venir*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, 212 p.

ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de… », 2004, 95 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 307 p.