

Le Saut de Leucade

Antoine P. Boisclair

Number 1, Spring 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2229ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boisclair, A. P. (2003). Le Saut de Leucade. *Contre-jour*, (1), 55–63.

Le Saut de Leucade

Antoine P. Boislair

*Tell me again of the point
At which the flight began*

Wallace Stevens

Sur un promontoire escarpé de Leucade, une île ionienne parsemée de vignes et d'oliviers, quelques vestiges d'un temple dédié à Apollon rappellent une légende selon laquelle Sapho, à la suite d'un échec amoureux, aurait voulu mettre fin à ses jours en se jetant à la mer. Passant non loin du promontoire, d'après certains récits, Apollon serait intervenu miraculeusement pour sauver de la noyade et délivrer de sa passion la poétesse lyrique, ce qui aurait permis à cette dernière de partir en exil peu de temps après et d'écrire quelques-uns de ses fragments qui nous sont parvenus :

*À nouveau l'Amour a mon cœur battu,
Pareil au vent qui, des hauteurs,
Sur les chênes s'est abattu.*

À l'image d'Orphée atterré par la disparition d'Eurydice, l'auteure de l'« Ode à Aphrodite » se serait ainsi confrontée aux profondeurs avant d'accéder au chant, avant de parvenir à cette parole invoquant, selon une expression de Blanchot, le « pur mouvement de mourir¹ ». On a sans doute souvent évoqué une telle conscience du gouffre (« tout est abîme, – action, désir, rêve, parole ! », disait Baudelaire quelques années avant Mallarmé), mais le poète gagne toujours à être prudent. Si le Saut de Leucade a permis à Sapho de faire l'expérience momentanée du trépas — d'extraire le « visible » de « l'invisible »,

¹ Maurice Blanchot, « Le chant comme origine : Orphée », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968, p. 185.

pour reprendre une autre formule consacrée –, il convient de rappeler que plusieurs amants désespérés ont effectué le plongeon sans mériter pour autant l'intervention d'Apollon. C'est peut-être ce qui faisait dire à Blanchot, encore une fois, que l'espoir de salut (celui du grand Saut), s'il s'avère nécessaire dans l'acte d'écrire, ne peut qu'être chimérique :

Le saut mortel de l'écrivain, sans lequel il n'écrit pas, est nécessairement une illusion dans la mesure où, pour s'accomplir réellement, il faut qu'il n'ait pas lieu².

Entre l'instant où se manifeste la nécessité d'écrire et l'aboutissement logique de cette même nécessité (la publication, si l'on veut), l'écrivain prend son élan et se trouve dans un mouvement d'ascension. Mais on ne publie jamais – est-il besoin de le mentionner ? – que par dépit, par désespoir d'en arriver à quelque chose de mieux : toute montée, comme celle d'Icare, est suivie d'une chute. Voilà pourquoi plusieurs poètes, à l'instar de Mallarmé rencontrant le « Néant » à force de « creuser le vers », ont préféré attendre le plus longtemps possible au seuil du vide ; voilà ce qui explique en partie l'attitude de Valéry, paralysé à l'idée de mettre un terme à sa « Jeune Parque », c'est-à-dire figé par l'imminence du Saut.

À l'opposé d'une méfiance aussi radicale envers la parole, ou envers la possibilité d'un salut à travers la parole, divers procédés littéraires modernes ont contribué à raccourcir le laps de temps séparant la réflexion du « saut mortel de l'écrivain » ; des poètes ont franchi le seuil du vide à répétition, pour ainsi dire, sans tenir compte des jugements d'Apollon. « Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire³, » suggérerait notamment André Breton à propos de l'écriture automatique. Que ce soit en vertu d'une croyance illusoire en une « transparence » poétique – en une « pensée parlée », disait Breton – ou au nom d'un pessimisme excessif réduisant la poésie à une « machine textuelle » (lettrisme, formalisme, textualisme, etc.), de nombreuses doctrines modernes ont minimisé l'importance de la publication et désacralisé par le fait même l'épreuve de Leucade.

² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1987, p. 105-106.

³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 42-43.

Il existe un juste milieu entre Denis Roche et Monsieur Teste, néanmoins, et le Saut de l'écrivain ne saurait être réduit à ces conceptions quelque peu caricaturales de la poésie. Parmi tous ceux qui ont évoqué la possibilité d'un compromis, René Char demeure à cet égard un des poètes les plus difficiles à étiqueter :

*Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient.
À l'amant il emprunte le vide, à la bien-aimée, la lumière. Ce couple
formel, cette double sentinelle lui donnent pathétiquement sa voix⁴.*

« Faire le Saut », c'est-à-dire « projeter » et « retenir » ; emprunter à l'amant « le vide » et « à la bien-aimée, la lumière ». Assumer l'élan qui nous transporte vers le monde sensible sans faire de ce même élan un gage de délivrance ; se méfier du leurre des mots sans développer une sur-conscience du néant.

On peut évidemment considérer la poésie comme un jeu, voir en l'écriture une forme de passe-temps, « une occupation de luxe arbitraire » (Valéry) à laquelle, afin de légitimer l'effort, on impose quelques règles. Le Saut de Leucade, dans cette perspective, paraît bien dérisoire. Il importe cependant de distinguer différentes manières de concevoir le jeu, ou différentes attitudes ludiques, si l'on veut : entre Rimbaud, occupé à inventer au gré de sa fantaisie « la couleur des voyelles » dans son « Alchimie du verbe », par exemple, et Georges Perec, traduisant en lipogrammes les « Chats » de Baudelaire, l'écart esthétique demeure considérable. Tandis que l'achèvement du poème de Perec (son degré de « réussite ») passe avant tout par le respect de contraintes artificielles – de contraintes ludiques, justement –, Rimbaud, selon l'image qu'il utilise, « fixe des vertiges » ; il étudie avec étonnement l'abîme qu'il invente et refuse la position cynique de l'oubli. Le jeu, dans l'esprit de Perec s'adonnant à la réécriture du poème de Baudelaire, relève avant tout du divertissement, de l'oubli.

⁴ René Char, « Partage formel » (XLV), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 166.

Le Saut de l'écrivain, en ce sens, devrait être compris comme un effort de recommencement, un mouvement qu'on effectue, *malgré tout*, vers une réalité impossible à étreindre. On n'écrit qu'en fonction d'une certaine croyance, d'une croyance illusoire mais nécessaire : l'ironie, le renoncement, n'arrivent que dans un deuxième temps, lorsque les mots ne veulent plus rien dire à force d'être trop « creusés ». « Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! » peut-on lire à la fin d'*Une saison en enfer*... « Faire le Saut » : poursuivre cet effort de rapprochement, cette interrogation sur le réel en dépit du langage. « La poésie se poursuit dans l'espace de la parole, disait Yves Bonnefoy, mais chaque pas en est vérifiable dans le monde réaffirmé.⁵ »

Cette fameuse conscience du gouffre, ce frisson d'infini que l'on ressentait du haut de la falaise de Leucade, l'évoque-t-on encore aujourd'hui ? On ne saurait répondre à une question aussi vague, bien entendu, sans risquer sa parole (sans faire le Saut ?), mais la poser peut être utile pour aborder certaines tendances de la poésie contemporaine, surtout au Québec, où l'absence de réception critique justifie souvent tous les excès.

Le principe du Saut de l'écrivain, nous l'avons vu avec Char et Blanchot, repose sur un paradoxe dans la mesure où, bien que le néant soit susceptible d'apparaître entre chaque mot, le poète doit nécessairement apprendre à s'abandonner au langage s'il souhaite accéder à plus de sens, plus de présence. Partant de cette idée, une étude du « saut mortel de l'écrivain » devrait commencer par s'attarder à la conception que le poète se fait de la parole, laquelle détermine notamment le degré de retenue et d'abandon. Au Québec, on le répète depuis longtemps, la question de la langue semble avoir toujours créé des prises de position radicales ; entre l'être qui « retient » et celui qui « projette », fort peu se sont réclamés du « couple formel » de René Char. À cet effet, la poésie précédant la Révolution tranquille et la couronnant

⁵ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1996, p. 132-133.

par la suite, c'est-à-dire la poésie allant de 1948 (publication du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe, parution de *Refus global*) jusqu'au début des années soixante, pourrait être associée à ce que certains critiques ont appelé, en référence au recueil de Roland Giguère, l'« Âge de la parole ». Pour plusieurs poètes de cette époque, la parole est une forme de libération ; elle permet de s'extraire de la « grande noirceur » et participe à la fondation d'un « territoire ». Cette célébration de la « Terre Québec » (Paul Chamberland) donnera lieu à de longs poèmes (« Arbres » de Paul-Marie Lapointe ; « Ode au Saint-Laurent » de Gatién Lapointe ; « La marche à l'amour » de Gaston Miron, etc.) et valorisera l'emploi des métaphores soulignant le pouvoir de transformation inhérent au langage. « L'Ode au Saint-Laurent », écrite en 1961, illustre particulièrement bien cette forme d'éloquence :

(...)
Je donne parole à tout ce qui vit
Je donne confiance je donne élan
Je caresse et j'éveille
Je descends sur la langue chaude et verte du fleuve
Le soleil s'achève en chant sur ma nuque
J'imagine tout ce qui peut être sauvé (...)⁶

Ce n'est pas un hasard si les écrivains de l'époque, comme l'a remarqué Pierre Nepveu dans *L'Écologie du réel*, se réclament davantage d'Alain Grandbois que de Saint-Denys Garneau : au doute, au prosaïsme inquiet et à l'ironie de *Regards et jeux dans l'espace*, on préfère alors l'élan cosmique des *Îles de la nuit*. Il serait évidemment injuste de réduire la poésie des années cinquante et soixante à cette tendance esthétique (pensons à Jacques Brault, par exemple, qui dès 1965 a clairement dénoncé le recours exclusif à l'éloquence⁷), mais le lyrisme, au moment où sont publiés les premiers numéros des revues *Liberté* et *Parti pris*, se fait soit élogieux, soit revendicateur ; il célèbre, dénonce et témoigne d'un élan collectif. La plupart des écrivains de cette période mythique de notre poésie, autrement dit, ont « projeté » sans « retenir ».

⁶ Gatién Lapointe, « Ode au Saint-Laurent », Montréal, Les Éditions du Jour, 1963, p. 70.

⁷ Lire à ce sujet les « Notes sur un faux dilemme », publiées à l'origine dans la revue *Parti pris* en 1965 et reprises ensuite dans *Chemin faisant*.

Cette croyance en la possibilité d'un salut à travers la parole sera remise en question de façon radicale à partir des années soixante-dix. Avec les poètes gravitant autour de *la Barre du jour*, le langage poétique, plutôt que d'être un moyen d'affirmation, devient un outil d'expérimentation ; il est sa propre fin et explore de façon ludique – comme chez Nicole Brossard et ses épigones – les diverses possibilités du signe. La prise de parole, ici, ne saurait être comparée au « saut mortel de l'écrivain », ou alors, ce qui revient au même, la syntaxe se voit transgressée à tel point que le « Néant » dont parlait Mallarmé surgit entre chaque mot, chaque virgule et chaque barre oblique. L'objectif du poète n'étant plus de transmettre un sens, c'est-à-dire d'exprimer quelque chose d'abstrait ou de concret, mais plutôt de contempler son propre reflet dans le miroir de l'écriture, le jugement d'Apollon, dieu de la juste mesure, devient totalement superflu.

Bien que l'époque formaliste soit révolue, les rapports au langage, à la prise de parole et à la publication en général, pour des raisons différentes, demeurent encore problématiques aujourd'hui. Le constat de Gilles Marcotte, posé il y a quelques années déjà, selon lequel notre institution littéraire précède les œuvres conserve en ce sens toute son actualité ; nos maisons d'édition et nos innombrables festivals, subventionnés par divers organismes gouvernementaux, pourraient très bien se passer d'écrivains et il est malheureusement toujours possible de croire, non sans exagérer quelque peu il est vrai, que « le Québec est sans doute le lieu du monde (le pays si vous voulez) où il est le plus facile de se faire publier ⁸ ». Si plusieurs poètes demeurent conscients des enjeux de la publication ou de l'écriture en général – lire à ce sujet les récents *Exercices de Désœuvrement* de Robert Melançon⁹ – il est effectivement devenu plus difficile que jamais, pour le lecteur non initié, de faire le tri à travers le fouillis actuel.

⁸ Gilles Marcotte, « Institution et courants d'air », dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 24.

⁹ « Ce qui s'affiche sous le nom de « poésie » ne vaut souvent pas qu'on s'y arrête : provocations puériles et publicitaires, avant-gardes subversives subventionnées, déversement de poubelles, sentimentalité niaise, narcissisme, redites, rengaines, bric-à-brac, paquets de signes, poses intéressées, coquetteries typographiques. Très sagement, le public s'en désintéresse, mais il se détourne du coup de poèmes enfouis dans ce fatras. » Robert Melançon, *Exercices de Désœuvrement*, Montréal, Noroît, 2002, p. 21.

On ne commence à écrire sérieusement – on ne fait le Saut – qu'à partir de l'instant où l'on s'adresse à un lecteur potentiel, or il semble difficile, pour le poète québécois, de se constituer un « horizon d'attente » ; la réception critique n'a souvent jamais lieu et les recueils, bons ou mauvais, tombent la plupart du temps dans l'oubli quelques mois après leur parution. Le phénomène existe sans doute ailleurs qu'au Québec, mais nous pourrions nous demander pourquoi, depuis quelques années particulièrement, nos rares comptes rendus, lorsqu'ils dépassent le simple résumé, s'abstiennent de poser des jugements critiques. Si l'on impute généralement cette absence de réception – ou cette tendance à verser dans l'éloge, ce qui revient au même – au besoin de consensus,¹⁰ il serait important de voir en quoi les poètes eux-mêmes réussissent parfois à rendre la lecture de la poésie moins attrayante.

Une tendance esthétique importante des dernières années, à cet égard, pourrait expliquer en partie la situation. Cette mouvance, en quelques mots, je l'associerais à l'idéalisme abstrait ; je la caractériserais par son parti pris pour les essences et les images creuses. Poésie vaguement métaphysique, autrement dit : on rabâche les vieux succès (l'Autre, l'Exil, le Livre, etc.) sans tenir compte du monde sensible, du banal, du quotidien, bref de tout ce qui constitue, depuis Baudelaire, la face cachée du beau. Il ne saurait être question bien sûr de s'en remettre uniquement aux éléments fugitifs de ce monde – et de retomber par le fait même dans les pièges de la contre-culture –, mais une des tâches du poète devrait néanmoins consister à trouver l'équilibre entre le concret et l'abstrait, entre la réalité prosaïque du quotidien et l'univers des essences.

La bonne poésie, on en convient, se suffit à elle-même ; aucune autre forme de discours ne saurait expliquer ce qu'elle laisse en suspens. On ne viendra jamais à bout, à force de commentaires et d'explications, d'un aphorisme de René Char ou d'un « moment fragile » de Jacques Brault :

*Du fond de ma fièvre nuitamment
j'illumine l'obscur*¹¹

¹⁰ André Major, par exemple, a évoqué ce phénomène en ces termes : « C'est une tendance lourde, pour parler scientifiquement, de la culture québécoise de se targuer de ses consensus alors qu'ils n'ont de justification qu'en cas de crise ou d'urgence. » *Le Sourire d'Anton*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 152.

¹¹ Jacques Brault, *Moments fragiles*, Montréal, Noroît, 1984, p. 12.

Mais le poète, justement, « illumine l'obscur » ; il est porteur de sens. « Du fond de [sa] fièvre », il extrait, comme il a été suggéré, le « visible » de l' « invisible ». Considérant la « profondeur » inséparable du degré de « visibilité », c'est-à-dire de cette capacité à rendre sensible l'insaisissable, on comprend pourquoi les lecteurs de poèmes se font plus rares au Québec, ou du moins pourquoi l'offre – le nombre de publications, les festivals, les lectures publiques, etc. – dépasse de loin la demande. S'en remettre uniquement aux essences, c'est se couper non seulement du réel empirique, mais aussi des lecteurs qui cherchent désespérément un point d'ancrage, une bouée dans une mer de métaphores insignifiantes.

Syntaxe – parfois involontairement – ambiguë, métaphores éthérées, « fragments » elliptiques : notre littérature actuelle pullule de poètes qui simulent la profondeur et profitent de la crédulité de certains lecteurs conditionnés à concevoir la poésie comme un genre nécessairement « difficile », « hermétique ». S'il faut laisser à « l'insaisissable sa part », on se doit de rappeler, avec Philippe Jaccottet, qu'« il n'y a pas de beauté, du moins pour nos yeux, dans l'insaisissable seul¹² ».

La restauration du caractère sacré du Saut de Leucade, dans cette perspective, repose moins sur une obsession de la langue que sur un effort de précision, de justesse. Retour à l'humilité, autrement dit, mais sans céder à la résignation, au pessimisme facile ou à la « mécanique lyrique », pour reprendre une expression dont on se sert depuis quelques années en France.

¹² Philippe Jaccottet, *La Semaïson, carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1984, p. 40.

Si le « saut mortel de l'écrivain » est une « illusion », selon la formule de Blanchot, il demeure néanmoins essentiel afin d'accomplir ce mouvement qui nous transporte – ou du moins qui *tend* à nous transporter – vers le monde sensible, vers tout ce qui relève du périssable, du fugitif. Un danger constant guette le poète sur-conscient des enjeux linguistiques et nous savons, depuis les années sombres du formalisme, où conduit le repli textuel. La grande fatigue « postmoderne », celle qui nous empêche trop souvent d'éviter l'éternel poème sur le poème, nous habite encore. René Char, il y a plus de cinquante ans, le disait déjà en ces termes :

*Le poète recommande : « Penchez-vous, penchez-vous davantage. »
Il ne sort pas toujours indemne de sa page, mais comme le pauvre
il sait tirer parti de l'éternité d'une olive¹³.*

« L'éternité d'une olive », c'est-à-dire le potentiel poétique infini qu'offrent les objets les plus ordinaires, les plus quotidiens. Se pencher longuement au-dessus du vide avant de faire le Saut – entendre : « creuser le vers » suffisamment – sans réprimer pour autant l'élan qui nous transporte vers le monde sensible.

¹³ René Char, *op. cit.*, p. 167.