

La ferveur poétique de Gilbert Langevin

Michel Biron

Volume 22, Number 3 (66), Spring 1997

Gilbert Langevin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201320ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201320ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Biron, M. (1997). La ferveur poétique de Gilbert Langevin. *Voix et Images*, 22(3), 460-472. <https://doi.org/10.7202/201320ar>

Article abstract

Starting from an analysis of *Griefs. Poégrammes* (1975) and several other collections of poetry, Michel Biron shows how poetic fervour, in the work of Gilbert Langevin, becomes an incontrovertible force embodying the meaning of the word "revolt" in the aftermath of the Révolution tranquille. Langevin exalts poetry as the ultimate value providing shelter in a world made over to the cold cynicism of bureaucrats. With an uncertain talent, capable at times of a melancholy and lucid detachment, Langevin clings to poetry as to a basic, indisputable truth. Analysis suggests that this exaltation of the poem finds its social legitimacy outside poetry, in the cultural discourse of the 1970s.

La ferveur poétique de Gilbert Langevin

Michel Biron, Université du Québec à Montréal

À partir de l'analyse du recueil Griefs. Poégrammes (1975) et de quelques autres, Michel Biron montre comment la ferveur poétique reçoit chez Gilbert Langevin une force d'évidence qui définit le sens du mot «révolte» au lendemain de la Révolution tranquille. Langevin exalte la poésie en tant qu'ultime valeur-refuge dans un monde livré au cynisme froid de la bureaucratie. Avec un talent incertain, capable parfois d'un détachement mélancolique et lucide, Langevin s'accroche à la poésie comme à une vérité première, indiscutable. L'analyse suggère que cette exaltation du poème trouve sa légitimité sociale à l'extérieur de la poésie, dans le discours culturel des années 1970.

À moins d'être un philistin convaincu, le lecteur de poésie éprouve toujours quelque gêne à lire le texte poétique, selon la vieille expression du XIX^e siècle, comme «l'expression de la société» et à contredire ainsi Mallarmé, Sartre et quelques autres critiques éminents pour qui le social, les idées, les idéologies ne sont pas l'affaire du poème. Avec Gilbert Langevin toutefois, ce scrupule tombe d'emblée: le lecteur se sent autorisé, voire tenu, d'aborder le poème comme un texte entremêlé à la rumeur sociale. La poésie de Langevin¹ fait écho aux événements («ce

-
1. Voici la liste (par ordre chronologique) des titres de Gilbert Langevin cités entre parenthèses dans le texte: *Poèmes-effigies*, Montréal, Éditions Atys, 1960; *Symptômes*, Montréal, Éditions Atys, 1963; *Pour une aube*, Montréal, Éditions Estérel, 1967; *Noctuaire*, Montréal, Éditions Estérel, 1967; *Origines 1959-1967*, Montréal, Éditions du Jour, 1971; *Stress*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les poètes du Jour», 1971; *Ouvrir le feu*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les poètes du Jour», 1971; *Les écrits de Zéro Legel*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Prose du Jour», 1972; *Novembre* suivi de *La vue du sang*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les poètes du Jour», 1973; *La douche ou la seringue*, postface de Lucien Francoeur, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Proses du jour», 1973; *Chansons et poèmes 2*, Montréal, Éditions Vert blanc rouge/Éditions québécoises, 1974; *Griefs. Poégrammes*, Montréal, l'Hexagone, 1975; *L'avion rose: Écrits de Zéro Legel, troisième série*, Montréal, La Presse, 1976; *Les imagiers*, avec une préface de Françoise Bujold, sur un poème de Gilbert Langevin, avec les gravures de Kitten Bruneau, Montréal, Éditions Sagitta, 1977; *Mon refuge est un volcan*, avec neuf illustrations de Carl Daoust, Montréal, l'Hexagone, 1978; *Le fou solidaire*, illustrations de Jocelyne Messier, Montréal, l'Hexagone, 1980; *Fables du temps rauque (pour l'enfant*

vingt mai brûle encore / de toutes ses blessures», *Issue de secours*, 59), lit-on après le référendum de 1980), revendique bruyamment son idéologie anarchiste («Christ anarchiste haut frère de ma révolte», *Noctuaire*, 30), pointe les politiciens du doigt («alerte aux trois colombes», *Ouvrir le feu*, 111), raille la «culture-massue» (*Confidences aux gens de l'archipel*, 72) et la «Yesmanie» (*Stress*, 25) auxquelles elle oppose un «je» martyr: «Il s'agit du "je" que je suis, du moi que vous fusillez, masse de couillons» (*Les écrits de Zéro Legel*, 77), écrit Zéro Legel, l'un des multiples pseudonymes par lesquels Langevin (qui s'appelle aussi Gilchrist Langenoir, Gilvin Langebert, Carmen Avril, Daniel Darame, etc.) semble vouloir faire contre-poids à la «masse de couillons». Écrivain de la contre-culture, Langevin prend au sérieux tout ce qui relève du «contre», de l'opposition radicale et véhémence. Ses titres ressemblent souvent, par leur aspect lapidaire, à des graffitis (*Stress*, *La douche ou la seringue*, *Mon refuge est un volcan*, etc.), comme si le poète burinait sa poésie mot par mot sur les murs de la ville².

Pourtant Langevin éprouve envers la poésie une foi de charbonnier, on serait tenté de dire une révérence, qui ne cesse d'étonner chez un poète réputé hostile aux formes consacrées de la culture. Ouvrons un recueil comme *Griefs. Poégrammes* (1975), au titre chargé de menaces et au sous-titre plus étrange encore, et lisons les deux premiers poèmes — pardon: les deux premiers «poégrammes»:

*Fardeau de phobies
rien ne t'autorise
à fuir le supplice
à toi d'ouvrir
la vue réparatrice*

8

*De cruel à rupture
n'importe quelle source
y perdrait ses cailloux
entorse inique
aveugle détour*

9

Placés symétriquement l'un à côté de l'autre, ces deux textes imprimés en caractères spéciaux (les italiques sont dans le texte) composent à eux seuls toute la première section du recueil, qui en est non seulement l'ouverture, mais aussi l'emblème puisqu'elle s'intitule «Griefs». Ces deux

d'autrefois), gravures de Monique Dussault, Montréal, Éditions du Pôle, 1981; *Issue de secours*, illustrations de l'auteur, Montréal, l'Hexagone, 1981; *Les mains libres*, Montréal, Parti pris, 1983; *Entre l'inerte et les clameurs*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. «Radar», 1985; *Comme un lexique des abîmes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. «Radar», 1986; *Au plaisir*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. «Radar», 1987; *La saison hantée*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. «Radar», 1988; *Ultimacolor* suivi de *Espace appelle écho*, Jonquières, Sagamie/Québec, 1988; *Né en avril*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989; *Haut risque*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. «Radar», 1990; *Le cercle ouvert* suivi de *Hors les murs*, *Chemin fragile*, *L'eau souterraine*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1993; *Confidences aux gens de l'archipel*; *quatrième série des écrits de Zéro Legel*, Montréal, Triptyque, 1993.

2. Pierre Nepveu a déjà rapproché la poésie de Langevin de la formule, du graffiti et du slogan («Gilchrist Langenoir», *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 124).

petits poèmes ont donc une portée générale : ils annoncent ou résument les autres poèmes du recueil. Langevin attire aussi l'attention du lecteur sur ces poèmes en soignant ostensiblement leur disposition graphique de manière à ce qu'on aperçoive d'emblée leur symétrie : ils sont divisés en deux parties d'égale longueur. On dirait presque un tableau, un diptyque, comme si les mots étaient agencés pour faire image avant de faire sens, non pas à la manière très travaillée d'un calligramme, ni même à celle d'un poème formaliste, mais par une sorte de coquetterie graphique. Ceci n'est pas de l'improvisation, nous prévient le poème-illustration. Chaque mot compte, chaque strophe est composée et les poèmes ne sont pas indépendants les uns des autres. Les sections suivantes sont moins ouvrées que celle-ci, mais le principe est valable pour l'ensemble du recueil : la composition de chaque poème repose sur un effort manifeste d'équilibre et de concision. Par sa brièveté même, le poème invite à la relecture et ne laisse aller les mots que dans de courtes sentences, avec gravité. Cet aspect quelque peu solennel est renforcé par l'allure déclamatoire des premiers vers, proches de la plaidoirie. Sans connaître les exacts griefs du poète, nous sommes en présence d'une conscience écorchée vive, suppliciée, qui porte douloureusement son « fardeau de phobies » et nous somme de ne pas détourner le regard. Le poème demande réparation.

Tout le vocabulaire de ce texte d'ouverture tourne autour du champ sémantique du procès : l'expression « fardeau de phobies » semble forgée sur le modèle de la formule consacrée « fardeau de la preuve », les mots « autorise », « supplice » et « réparatrice » sont tous indexables sur la même isotopie juridique, tout comme d'ailleurs le titre de la section et du recueil (« griefs »). L'« inique » du deuxième poème appartient lui aussi à cet univers de sens et entraîne dans son sillage les mots qui l'entourent. Ces emprunts directs au vocabulaire du droit indiquent la perspective générale du recueil, qui se présente ainsi comme une collection de « griefs ». Le lecteur ne s'étonnera pas, après pareille entrée en matière, d'éprouver l'inconfort de l'accusé, contre qui les charges s'aggraveront rapidement tout au long du recueil. Dès la deuxième section, intitulée « Épître aux pitres », le ton du réquisitoire monte en effet :

Désastreux magnifiques
vous vous retournerez sinistres
du rouge meurtrier sur la gueule
cela vous ira comme un sourire clinique
avec un brin de tuberculose
mûrs pour la mort et la moue des flics (*Griefs*, 13)

Puis ce sera « Contre les foetus géants », « Et vive le tonnerre » et ainsi de suite. Il n'y a pas de lecture innocente qui soit possible ici : ou bien le lecteur accepte d'ouvrir les yeux sur le « fardeau de phobies » du poète — et alors il consent à descendre au « centre du Chaos » (*Griefs*, 18) —, ou bien il appartient à la race des « pleutres » (*Griefs*, 43).

Les imprécations sont toutefois compensées par la forme même dans laquelle elles s'expriment et qui coupent court à la vocifération. La violence de l'interpellation et le vocabulaire sèchement emphatique des deux poèmes d'ouverture s'inscrivent dans une harmonie plus générale qui est d'ordre graphique. Aux «griefs» s'oppose le sous-titre du recueil : «Poégrammes». Que signifie ce néologisme? Il est construit sans doute à partir d'«idéogrammes» et rappelle par là une époque où la Chine jouissait d'une force d'attraction remarquable sur les intellectuels occidentaux. Dans le Québec de Gilbert Langevin, ce ne sont pas les idées qui sont visualisées sous la forme de signes : ce sont les poèmes. Chaque poème est une forme qui s'exhibe en tant que telle et qui indique à son lecteur que les mots sont ici avant tout des objets plastiques dont l'ordonnement est assuré par deux qualités : leur rareté (la plupart des poèmes et des recueils de Langevin sont extrêmement brefs) et leur symétrie, c'est-à-dire par une intensité (du moins apparente) et par une certaine régularité qui rapproche le poème en vers libre de la grande tradition poétique, celle des formes fixes. Des éléments d'ordre sémantique interviennent également pour créer cette impression d'unité (notamment le thème du regard, commun au dernier vers de chaque poème), mais ils apparaissent secondaires par rapport à l'évidence de la forme.

Pour lire ces poèmes, le lecteur a le réflexe de reculer quelque peu, comme l'amateur d'art devant certains tableaux abstraits qui gagnent à ne pas être vus de trop près. Il serait absurde de vouloir pénétrer dans l'intériorité du texte et d'y rechercher par exemple les riches expressions de la poésie du pays, qui supposaient un désir de communication absent de l'horizon poétique de Langevin. Il y a ici une certaine pauvreté de langage qui s'apparente davantage à l'injonction qu'à la poésie, une misère rebutante et agressive qui hausse la voix à la première occasion et ne craint pas de verser dans le tape-à-l'œil d'une poésie criarde et de mauvais goût. Cette poésie n'a rien pour séduire ; elle a même quelque chose d'austère et de crispé, comme si la ferveur dont elle se chargeait était une ferveur froide, artificielle, cérébrale. Pourtant il ne viendrait à l'idée de personne de mettre en question l'intention poétique d'un poème comme celui-ci :

L'amour est un sanglot
 qui maquille ses abîmes
 en vue d'un certain cérémonial
 jalons de neige ou de sable
 rendez-vous avec l'ineffable (*Griefs*, 46)

Même dans le poème d'ouverture, qui semble si prosaïque, nous sommes à mille lieues de la prose. En cela, Langevin se distingue nettement de poètes contre-culturels comme Denis Vanier ou Lucien Francœur, dont la poésie iconoclaste est sciemment dévaluée. Un poégramme, ça ne trompe pas : c'est de la poésie qui se désigne comme poésie. L'agrammaticalité

ostentatoire d'un vers comme «De cruel à rupture» ne dit pas autre chose : la rupture a lieu dans la phrase même qui a pour fonction de l'énoncer. Les poégrammes, ce sont des signes de poésie.

révolte révolte révolte

D'où vient une telle ferveur poétique chez un poète qui en appelle sans cesse à la révolte? Comment les mots «griefs» et «poégrammes» peuvent-ils être rapprochés autrement que sur le mode de l'opposition, le premier étant une sorte de parole sociale à l'état brut, le second étant pure célébration du langage poétique? Certes, le lecteur moderne est habitué aux «griefs» que le poète entretient à l'égard de la société bourgeoise, représentée ici à travers la figure des «flics» ou celle des «pleutres» et les charges qui pèsent habituellement sur cette société se retrouvent à l'évidence dans le réquisitoire de Langevin. Mais il suffit de se reporter au ditype initial pour comprendre que l'hostilité du poète vis-à-vis de la société est antérieure à sa détestation des «flics» ou des «pleutres». Dans ces deux poèmes accusateurs, le motif des «griefs» n'est pas donné; ce sont les sentiments qui priment (les «phobies»). Nous 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. S'il y a possibilité de «réparation», c'est au prix d'un supplice consenti, comme s'il s'agissait moins de trouver une cause au mal que de l'expier en un sens quasi religieux. Derrière le révolté se profile un fabricant de maximes poétiques :

qu'à cela ne vache qu'à cela ne chienne
ce fleuve de douleurs apporta la révolte (*Origines*, 29)

pour vaincre le vide envahissant chacun doit mûrir en révolte (*L'avion rose*, 78)

ou de prières :

Tendresse complice
arme-nous de révolte (*Le fou solidaire*, 13)

Dans l'hélas accablant dans le mort flanc
dans la fange où tout flanche révolte
[...]
dans la crevasse qui braille
dans le cercle étrangleur dans le centre saignant
révolte révolte
[...]

dans la voie qui creuse un tunnel de soif
révolte révolte révolte
en faveur d'une lumière profonde (*Fables du temps rauque*, s.p.)

La révolte n'est pas une sortie du poème : elle en est la «lumière profonde», tout comme le poégramme n'est pas une mise à distance de la société : il est le poème dans la révolte.

Cette utopie se maintiendra tout au long de l'œuvre de Langevin avec une constance qui fera dire à Gaston Miron que le poète-énergumène est

«l'un de ceux qui n'ont jamais pactisé avec la soumission, les compromis, l'injustice³». Mais de quelle révolte s'agit-il? Au cours des années 1960, la révolte dont parlait la poésie québécoise était une «révolte de terre», selon l'expression de Paul-Marie Lapointe⁴. Chez Langevin, la révolte est absolue, sans objet précis. Tout en prolongeant «la révolte de terre», elle laisse tomber le complément et perd du même coup la dimension matérialiste qui la caractérisait naguère. Dès lors, elle ne s'oppose plus à la «révolte de ciel» et ne sépare plus le temporel du spirituel: le poète a la révolte dans la peau, comme une seconde nature. C'est peu dire que le poète s'identifie à un révolté: la révolte évoque une sorte d'origine, le lieu où l'écriture prend naissance, d'où cette coloration peu à peu nostalgique au fur et à mesure qu'on avance dans l'œuvre de Langevin:

un sac sur la tête la révolte piétine (*Les mains libres*, 13)

En ai-je assez de ces virevoltes
bruits de sonde creuse
guet-apens / révolte (*Entre l'inerte et les clameurs*, 10)

mais la révolte mit le feu
au pied de la lettre (*La saison bantée*, 70)

Jour d'éclat jour de révolte
[...]

ce jour est une barricade
contre le retour de la servitude (*Le cercle ouvert*, 164)

De la Révolution tranquille à «la petite noirceur⁵» de l'après-référendum, la révolte change de signe et surtout de forme: elle est d'abord un cri, puis une prière, enfin une sorte de plainte ressassée («la révolte piétine»). Après 1980, le poète ne renonce à rien, mais il préfère «entre l'inerte et les clameurs / écrire le mot amour» (*Entre l'inerte et les clameurs*, 51). Pour parler des abîmes, il reprend un mot-valise qu'il avait créé en 1966 et qui fait entendre un certain retour du vécu, symptomatique de l'époque post-référendaire: «Poévie! Poésie risquée... au bord de s'égarer dans la forêt de chaque amour» (*Comme un lexique des abîmes*, 58). «Mon simili-combat ne mène à rien» (*Haut risque*, 13), conclut-il en 1990, se contentant ensuite d'une «colère sans fusil» (*Le cercle ouvert*, 164).

Typique de l'évolution de la poésie québécoise depuis 1960, allant du «mal d'écrire» (*Origines*, 38) au mal social pour s'achever sur une célébration de la «poévie», la révolte poétique de Langevin s'inscrit aussi dans une tradition plus ancienne qui remonte au moins au surréalisme. Insis-

3. Gaston Miron, «Postface», Gilbert Langevin, *Né en avril*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989, p. 55.

4. Voir, au sujet du poème intitulé «Psaume pour une révolte de terre», notre article, «Idéologie et poésie: un poème de Paul-Marie Lapointe», *Voix et Images*, n° 40, automne 1988, p. 90-118.

5. Jean Larose, *La petite noirceur*, Montréal, Boréal, 1987.

tons sur l'adjectif que l'on vient d'employer : cette révolte est exclusivement poétique, à l'instar de celle de Breton ou d'Éluard. Peut-être même Langevin se méfie-t-il encore davantage de la prose que le lui prescrit la leçon surréaliste. Ce n'est pas seulement le roman qui est mis à distance chez lui, mais aussi toute forme de prose suivie, fût-ce celle d'un manifeste. En dehors de la poésie, le discours devient charabia, selon le mot de *Zéro Legel*⁶, et se liquéfie en quelque chose d'informe, proche de la logorrhée, à l'opposé de la brièveté qui caractérise l'écriture poétique de Langevin. Seule la poésie permet d'échapper à l'insignifiance des choses et peut donner forme à l'« Amoureuse émeute » (*Le fou solidaire*, 66). Au manifeste qui servit d'instrument de bataille au surréalisme, Langevin substitue ce court « 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. (*Chansons et poèmes 2*, 67)

Le cahier de doléances n'est jamais très éloigné du poème : c'est que tout est matière à doléances, la matière elle-même est devenue étrangement « opaque ». Le poète n'éprouve plus de tendresse que pour ses frères, « les épaves de la rue ». Son « art poétique » tient en quelques slogans martelés, mis bout à bout et condensant dans leur extrême dureté toute la prose — toute la matière — du monde.

Indissociables de la « révolte de terre » de la Révolution tranquille et de la révolte surréaliste, les « griefs » de Langevin proviennent pourtant d'un horizon plus lointain encore, moins défini. Le surréalisme détestait le roman, la NRF, Anatole France et tout ce qui s'apparentait à la bourgeoisie. La révolte de Langevin, elle, n'a pas de cible, ou plutôt elle en a trop. Voué à « l'invention du pire » (*Pour une aube*, 15), le poète tire prétexte de son intuition de la catastrophe pour se transformer en tireur fou : « en droit d'atteindre une cible / j'ouvre le feu dans tous les sens » (*Ouvrir le feu*, 28). Au reste, rien ne ressemble moins à un poème surréaliste qu'un poème de Langevin. Les images, lorsqu'il y en a, sont terre à terre, empruntées au langage quotidien ou, à l'inverse, platement abstraites. Dans le diptyque de *Griefs*, la seule image véritable (celle de la source perdant ses cailloux) est une variation assez banale d'une expression consacrée (une mère y perdrait ses petits). Ailleurs dans le même recueil, c'est un lyrisme plus romantique que surréaliste qui affleure sous les

6. Le mot « charabia » coiffe un dessin placé en ouverture de *La douche ou la seringue. Écrits de Zéro Legel*.

«griefs»: «je suis le sel qui veut / sauver la saveur d'une larme» (*Griefs*, 47). Même quand il n'affiche pas un tel romantisme, le sujet poétique ne passe à l'attaque que pour mieux exprimer ses larmes et ses croix. Pas question de changer la vie, mais de sauver une sensation perdue («la saveur d'une larme») contre l'arrogance cynique du monde actuel. «Sortirons-nous indemnes / de ce destin vorace» (*Griefs*, 59), lit-on à la toute fin de *Griefs*. Le mot clef est ici l'adjectif «indemnes» (venu lui aussi, notons-le au passage, du champ lexical du droit: la poésie est un droit acquis) qui confère à la révolte une fonction diamétralement opposée à celle que lui attribuait le surréalisme. La poésie exerce en l'occurrence un pouvoir de conservation ou, plus exactement, de réparation. «Ouvrir la vue», ce n'est pas voir pour agir, pour transformer, mais pour réparer quelque chose d'ancien qui s'est brisé depuis on ne sait trop quand. Le mouvement, tout auréolé qu'il est du prestige moderne de la révolte, renvoie le plus souvent à la fuite, à la perte, au détour et finalement au chaos. Le poète surréaliste appelait à la dépense infinie du signe; Langevin arrive après, au moment où il faut faire les comptes et dresser les bilans. Il ne connaît du monde que les blessures immémorables qu'on lui inflige.

Place au poème

Si, à l'extérieur de la poésie, tout devient une cible, à l'exception des «épaves de la rue», à l'intérieur du champ littéraire, rien ne suscite d'opposition, à quelques allusions près⁷. Au contraire, il convient de remarquer l'étendue et la variété des amitiés littéraires de ce poète classé comme marginal. Miron d'abord, à l'effigie duquel Langevin élève un poème (*Poèmes-effigies*), à qui il dédie un recueil (*Les mains libres*) et à qui il emprunte même la position du poète éditeur (Langevin a fondé sa maison d'édition — Atys — et travaillera ensuite aux Éditions Parti pris). Durant les années 1960, Langevin fréquente les écrivains de Parti pris, Jacques Renaud, Patrick Straram, André Major et surtout Paul Chamberland dont il imitera la trajectoire vers la fin de la décennie. On l'associe ensuite à quelques écrivains de la mouvance contre-culturelle, Denis Vanier, Louis Geoffroy et Lucien Francoeur qui écrira une postface à l'un des écrits de Zéro Legel⁸. À partir de là, la liste des dédicataires de ses œuvres semble perdre tout dénominateur commun: on y trouve notamment, parmi des dizaines de noms plus ou moins connus, ceux de Hubert Aquin, Yolande Villemaire,

7. En voici trois exemples: Zéro Legel évoque avec dérision «l'abbaye Saint-Denis Garneau», Ane Hébert [sic] et quelques autres (*Les écrits de Zéro Legel*, 1972, p. 65 et sq.). Dans *Mon refuge est un volcan*, il est permis de lire dans le vers suivant: «une camisole théorique engonce l'imaginaire» (p. 82) une pointe lancée à *La Nouvelle Barre du jour*. Enfin, dans *Confidences aux gens de l'archipel*, Langevin oppose les poètes à la «culture-massue» ainsi qu'au «putride institutionnalisé» (p. 72).

8. «Lire *La douche ou la seringue*, écrit Francoeur, c'est plus qu'un trip d'acide, ça ne tue pas les neurones, ça leur desserre la cravate» (*La douche ou la seringue*, p. 115).

Claude Beausoleil, Paul-Marie Lapointe et de quelques chanteurs auxquels il a donné des textes (en particulier Pauline Julien et le groupe Offenbach). Rien n'unit tous ces dédicataires, sinon une certaine idée généreuse de la poésie, qui désigne moins un genre spécifique qu'une catégorie supérieure englobant tous les genres littéraires, toutes les formes artistiques. En silence ou à la criée, le poète brade la poésie et l'offre à tout-venant, c'est-à-dire à tous ceux qui reconnaissent la valeur « poésie » — et ils sont nombreux —, qu'ils écrivent des poèmes, qu'ils en chantent ou qu'ils célèbrent la poésie comme une forme ancienne élevée au rang de vestiges. Il ne s'oppose qu'aux « réducteurs de fêtes » (*La saison hantée*, 13) et aux « intellectueurs à gages » (*Les mains libres*, 30). Quiconque aime de près ou de loin la poésie est admis dans ce « cercle ouvert ».

Malgré cette sorte de fraternité poétique, la position de Langevin s'avère inconfortable. Venu tout juste après les poètes de l'Hexagone et tout juste avant les poètes des Herbes rouges, Langevin n'appartient ni à la génération des poètes du pays ni à celle des formalistes. Même la contre-culture, de laquelle il se sent pourtant si proche, ne lui convient pas vraiment, lui, l'éternel « déchanteur » (*Pour une aube*, 15) : « On a remplacé le rêve naturel par du préfabriqué. On a domestiqué l'imagination par l'usage abusif de la publicité. La contre-culture ne me paraît pas avoir réussi à contrer cet état de choses » (*L'avion rose*, 102). Camarade d'un peu tout le monde, il n'est à l'aise dans aucun groupe. À force d'élargir « le réseau des véhémences » (*Stress*, 12), il réduit d'autant la marge dans laquelle il semble toujours sur le point de perdre pied. Avec un talent incertain, capable parfois d'un détachement mélancolique et lucide, Langevin a maintes fois ironisé sur son « voltage révoltaire » (*Ouvrir le feu*, 56). Se qualifiant lui-même d'« éner gumène » (*Stress*, 25), il affiche sa « difformité » (*L'avion rose*, 92) comme une victoire sur les lois et sur toute forme de déterminisme, qu'il soit social ou biologique : « je refuse d'être comme prévu / par ma nature un cadeau viral » (*Griefs*, 47).

Cette course à la singularité aurait peu d'intérêt si le poète ne parvenait à l'occasion, Icare prenant le relais de Narcisse, à montrer dans son propre échec le reflet d'un désastre plus général, celui de la poésie :

ils ont raison de jubiler
destinataire de mon propre tir
j'arrive au temps de ma tombée (*Ouvrir le feu*, 58)

Cette chute, c'est bien sûr celle du poète. Langevin s'accroche à la poésie comme à une vérité première, indiscutable. En dehors du poème, il n'y a rien qui tienne, il n'y a pas de réalité, pas de discours, pas même ce non-poème dont parlait Miron quelques années plus tôt⁹. Dans sa tombée, le

9. Gaston Miron, « Notes sur le non-poème et le poème », *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Études françaises », 1970, p. 122-130.

poète célébré par Langevin ne fait pas de distinction entre la tragédie des choses et la tragédie des mots. Il ne connaît d'autre temps que celui de sa chute, de sorte que les objets et les êtres qu'il aperçoit en tombant sont tous entraînés dans un même mouvement régressif. «Le réel, chez Langevin, écrit Pierre Nepveu, est saisi désastreusement du point de vue de l'ange déchu¹⁰.»

Tout en anticipant sa fin, le poème semble vouloir renouer avec des formes qui appartiennent, elles aussi, à un temps révolu. Loin de toute prose critique, il s'allie d'abord à la chanson, puis à la gravure et devient, après avoir été «poégramme», «poégraphie» (*Fables du temps rauque*). Le poète est un musicien de chambre, mi-artiste mi-artisan. «Donnez-lui de la musique et des amis» (*Ouvrir le feu*, 60), écrit Langevin avec humour. En pleine surenchère de la modernité, il ne reconnaît comme siennes que les formes les plus archaïques, celles de la chanson, de la gravure ou de l'imprimerie. La «poégraphie» est extérieure aux débats théoriques qui font rage dans les revues avant-gardistes des années 1970. Bien qu'elle soit résolument urbaine, cette «poégraphie» exclut tout rapport explicite aux nouveautés technologiques, ne s'ouvre ni au cinéma, ni à la télévision, ni à la science. Dans un monde toujours déjà sinistré, elle est l'ultime valeur-refuge:

entre l'éclair que je porte
et la terre que je piétine
malgré les oripeaux subsiste le sublime (*Pour une aube*, 45)

Une formule résume à elle seule la position d'écriture de Langevin: «Place au poème» (*Les écrits de Zéro Legel*, 25). Il n'est pas de texte de ce poète qui ne se ramène à cet impératif catégorique formulé en 1972, en tête d'une section des *Écrits de Zéro Legel*, comme en écho au fameux «Place à la magie» de *Refus global*¹¹. Le poème occupe ici l'exacte position de la magie chère aux automatistes; il est du côté de l'ineffable, du sublime, d'un temps pré-moderne, il s'appelle parfois «poégramme». Pour fixer les ardeurs révolutionnaires, il lui manque toutefois le contexte de 1948, la tuque et le goupillon. Il est vrai qu'il y a dans la révolte «en tout sens» de Langevin quelque chose de diffus et de global qui rappelle le manifeste de Borduas et l'on ne peut s'empêcher de penser, à propos du «fardeau de phobies», à la longue liste des peurs énumérées dans *Refus global*. Mais en 1948, les peurs étaient expressément liées à une culpabilité d'époque et il s'agissait, en les nommant, de les faire disparaître. En 1975, les phobies (le mot a d'ailleurs une dimension psychologique très nette) renvoient à une pathologie de l'individu plutôt qu'à la société. Le poète saisit le monde dans toute l'étendue de son désastre, mais le mal se présente d'abord comme une douleur psychique aux causes incertaines

10. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 123.

11. Paul-Émile Borduas, *Refus global et projections libérantes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. «Projections libérantes», 1977, p. 35.

devant lesquelles le poète dresse un refus aussi péremptoire que désespéré :

Contre la contrainte oiseuse
contre le regard des crapets
 avec la douleur de ne plus savoir
 où loger ton délire
 alors tu te résignes
 au mur à mur du *non* (*Né en avril*, 19)

Les lettres italiques étaient superflues, on avait compris la force du *non*. Mais le poète ne résiste jamais au désir de marquer avec plus d'insistance encore sa position de refus pour retrouver la substance même de sa poésie. Dire non et crier «Place au poème», c'est du pareil au même. Un poème aussi dépourvu de charme que celui qui ouvre *Griefs* trahit, on l'a vu, un tel enchantement de la forme poétique. Est-ce à dire que le poème n'a plus de place dans l'économie des discours? Disons plutôt qu'il n'exerce plus la prédominance qui fut la sienne juste auparavant. Le «temps des poètes¹²» est presque déjà un souvenir, malgré telle ou telle «Nuit de la poésie». On objectera que la société ne cesse d'acclamer le poète et que jamais peut-être, dans l'histoire du Québec, la poésie n'a été plus visible qu'au cours des années 1970, dans les revues, les journaux, les programmes d'enseignement et à la faveur d'événements de toutes sortes. C'est vrai. Mais si la poésie fait événement plus qu'à n'importe quelle autre époque, c'est pour des raisons qui ne tiennent pas d'abord à la qualité des textes qui s'écrivent à ce moment-là. On la célèbre un peu partout, la poésie, mais sous la forme de «rétrospectives» (la collection de l'Hexagone qui porte ce nom commence en 1965), de spectacles, de films, de commémorations; bientôt de festivals. Elle ne va plus de soi, il lui faut un cadre plus général, un cri de ralliement, le support de la musique ou une certaine fonction contestataire comme ici, chez Langevin. Le poème brut — et la révolte qui l'accompagne — apparaît comme la trace d'une subsistance désespérée, à contretemps.

N'allons pas en déduire que l'auteur de *Griefs* mène un combat solitaire. Ils sont plusieurs à l'époque à se tourner vers le poème comme vers un lieu de discours menacé et à se réjouir, en 1976, de voir un poète prendre la place d'un premier ministre (Gérald Godin défaisant Robert Bourassa lors de l'élection provinciale dans le comté de Mercier). Ce dernier événement a une valeur symbolique d'autant plus forte qu'il a lieu sur fond de crise du poème, comme si l'on cherchait à conjurer l'inévitable déclin d'un genre qui fut l'expression par excellence de l'entrée du Québec dans la modernité. À travers le poème, on célèbre une certaine passion pour un langage qui se définit avant tout par son opposition à la

12. Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969.

syntaxe du monde technocratique, au sens par exemple que donne à cette opposition l'essayiste Pierre Vadeboncœur :

Plutôt cent vérités que dix, plutôt dix vérités qu'une seule, et mélangée d'erreur. Plutôt des pensées fumeuses et chaotiques que des données d'ordinateurs. Plutôt différer les échéances que de les arrêter. Plutôt la poésie¹³.

La poésie est ici du côté du désordre, du chaos et de l'erreur, autant de qualités qui préservent l'esprit de la prose chiffrée de la rationalité moderne (celle des ordinateurs). La poésie ne constitue plus, comme en 1967, le lieu de la fondation du territoire (Chamberland) et ne renvoie plus exclusivement au pays. Si le titre du livre de Vadeboncœur, *Indépendances*, évoque encore l'indépendance nationale, il ne se réduit évidemment plus à cette signification politique. Ce peut être aussi bien l'indépendance de l'artiste et, plus généralement, celle du sujet dans un monde gouverné par des machines, par ce que Langevin appelle le « Fichier central » (*Le fou solidaire*, 54). La poésie devient, au-delà de ses vertus esthétiques, une façon de se tenir en dehors du discours rationnel propre au monde bureaucratique. Peu importe de quelle poésie il s'agit : la poésie forme un langage à part, à l'abri de l'argumentation. La poésie, c'est le refus de la prose, à tout le moins de la prose argumentative. Quelques années plus tard, en plein débat référendaire, Vadeboncœur énoncera de la façon la plus simple cette primauté absolue du poème : « [...] j'aime beaucoup moins la discussion que l'art¹⁴ ».

La ferveur poétique de Langevin trouve sa légitimité sociale dans ce privilège qu'on lui accorde, à l'extérieur de la poésie¹⁵. Pour prendre sa place, le poème semble toujours devoir s'arrimer à un autre discours, qu'il soit théorique (la poésie formaliste), essayistique (Vadeboncœur) ou

13. Pierre Vadeboncœur, *Indépendances*, Montréal, l'Hexagone/Parti pris, 1972, p. 155.

14. *Id.*, « Postface », *Liberté*, n° 126, novembre-décembre 1979, p. 65.

15. Au même moment, un autre essayiste, André Belleau, oppose également à la « discussion » le primat esthétique. Dans un article intitulé « L'esthétique du oui », lié lui aussi au contexte référendaire, on retrouve la même topique que chez Vadeboncœur, étendue cette fois au domaine du narrable :

D'où vient que mon adhésion profonde et inébranlable à la cause de l'indépendance semble ne pouvoir se justifier, en dernière analyse, qu'esthétiquement ? C'est une sorte d'esthétique élémentaire de l'existence qui me contraint de dire : je ne puis pas, sur une question aussi importante, me trouver du même côté que le Cardinal Carter, Marc Lalonde et Roger Lemelin, le Président de la Banque Royale, Charles Bronfman, Claude Ryan, Marc Carrière et Paul Desmarais. Ce serait là une trahison — non pas nationale — je déteste la notion et les termes — mais une trahison envers moi-même. [...]

Les grands possédants, les grands intérêts, les hommes de pouvoir, les multinationales sont CONTRE. Esthétiquement, on ne peut être que CONTRE ce CONTRE. Il s'agit d'une espèce de plausibilité structurale du mythe. Qui prendrait le parti de Goliath contre David, qui souhaiterait l'échec final d'Oli-ver 't'wist (André Belleau, « L'esthétique du oui » (1980), *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Boréal, 1984, p. 78).

romanesque (entre autres, chez Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu). Héritier d'une époque où le poème était partout à sa place, Langevin émerge au moment où cette place devient de plus en plus exiguë et intenable. À la différence de nombreux poètes de l'époque, il n'écrit ni essai ni roman: que de la poésie, à quelques échappées près. Jusqu'à sa mort, il demeure un poète, rien qu'un poète, quitte à verser dans la nostalgie et à destiner son œuvre «au néant» (*Au plaisir*) ou à des morts (*Ultimacolor* est dédié à Patrick Straram et René Char, tous deux décédés en 1988), dans un monde de plus en plus fermé à la poésie. La poésie ne va plus toute seule. Sauf chez Langevin, le dernier des poètes de la Révolution tranquille.