

L'intimité aux quatre vents : pratique de la forme brève chez Gilbert Langevin

Pierre Nepveu

Volume 22, Number 3 (66), Spring 1997

Gilbert Langevin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201321ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201321ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nepveu, P. (1997). L'intimité aux quatre vents : pratique de la forme brève chez Gilbert Langevin. *Voix et Images*, 22(3), 473–482.
<https://doi.org/10.7202/201321ar>

Article abstract

From his early poems to the latest ones published in *Le cercle ouvert*, in 1993, Langevin's trademark was the very short poem, made of raw and often telegraphic statements. But Langevin's short poems are quite different from Jacques Brault's haikus. By pointing to that difference, this article wants to show that the short poem is not for Langevin a refuge in the intimacy of the self, but a way to expose, in the harshest and most dynamic form, the subjectivity as if its turmoils, its ups-and-downs, were witnessed by a "naive" spectator. Langevin's poems tell a series of sudden and violent events, which often are presented like crimes: the paranoia of this point of view is however constantly redeemed by the naive hope that life can bloom again and that stars still shine. No intimacy, no links to the inner-self are possible through memory or autobiography: there is just this permanent and mythic battle between the forces of evil and the quest for light and salvation, a battle which the short poem as practiced by Langevin stages in a most dynamic and moving way.

L'intimité aux quatre vents : pratique de la forme brève chez Gilbert Langevin

Pierre Nepveu, Université de Montréal

Depuis ses premiers poèmes jusqu'à ceux du Cercle ouvert, parus en 1993, Gilbert Langevin s'est toujours distingué par ses poèmes très courts, constitués d'énoncés crus et souvent télégraphiques. Mais les poèmes brefs de Langevin sont fort différents des haïkus de Jacques Brault. En soulignant cette différence, le présent article veut montrer que le poème court n'est pas pour Langevin un refuge dans l'intimité du soi, mais une façon d'exposer, dans sa forme la plus directe et dynamique, la subjectivité telle qu'elle serait vue par un témoin « naïf » qui observerait son agitation et ses cycles. Les poèmes de Langevin racontent une série d'événements soudains et violents, souvent représentés comme des crimes : ce point de vue paranoïaque est toutefois constamment racheté par l'espoir naïf que la vie reflurira et que les étoiles brillent. Aucune intimité, aucun lien avec l'intériorité ne sont possibles par un recours à la mémoire ou à l'autobiographie : il n'y a que cette bataille permanente et mythique entre les forces du mal et la quête de lumière et de salut, une bataille que le poème bref tel que pratiqué par Langevin met en scène de la manière la plus vivante et la plus émouvante qui soit.

Depuis *La gueule du jour*, en 1959, jusqu'au *Cercle ouvert*¹, publié en 1993 deux ans avant sa mort, Gilbert Langevin n'a cessé de jouer le tout pour le tout dans un genre qu'il avait totalement assimilé : le poème bref, lapidaire. Cette forme, il n'a cessé d'en explorer les possibilités et les surprises, projetant sur chaque nouvelle page blanche quelques formules virulentes, quelques images vives, qui constituaient l'entièreté du propos et n'appelaient aucun développement. Le poème bref de Langevin a quelque chose d'unique, d'inimitable, on y reconnaît d'emblée sa signa-

1. Les recueils de Gilbert Langevin cités dans cet article sont les suivants : la rétrospective *Origines 1959-1967* (O), Montréal, Éditions du Jour, 1971 ; *La saison bantée* (SH), Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988 ; *Haut risque* (HR), Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1990 ; *Le dernier nom de la terre* (DNT), Montréal, l'Hexagone, 1992 ; *Le cercle ouvert* suivi de *Hors les murs*, *Chemin fragile*, *L'eau souterraine* (CO), Montréal, l'Hexagone, 1993. Les initiales correspondant au titre du recueil sont suivies du numéro de la page.

ture, sans transformation ni changement de ton significatifs sur une période de près de trente-cinq ans. Ainsi, entre ce poème, «Chardons», de 1959 :

et s'écorchent mes pieds
sur des routes de ronces

les marches de l'autel
s'effondrent une à une

clowns égarés
mes fantômes de pieds
sans feu
s'enfolient et préludent
à la mort de leurs jeux (O, 22),

et celui-ci, sans titre, de 1993 :

Égarés ses repères
l'âme glisse au néant

lancinants désirs
en instance d'agonie

ici et là scories
dans le circuit des nerfs (CO, 31),

l'air de famille ne trompe pas, la continuité est impressionnante. Le poème typique de Langevin compte, comme ces deux-ci, moins de dix vers, et cette brièveté se répercute sur les autres niveaux du poème : le vers est court et l'hexamètre, notamment, connaît une fréquence particulière qui tendra d'ailleurs à s'accroître dans les recueils des dernières années ; la strophe elle-même n'est jamais très longue, et le distique, surtout, apparaît plus souvent et plus constamment chez Langevin que chez tout autre poète québécois (en France, seul Guillevic semble avoir pratiqué d'une manière aussi soutenue la strophe de deux vers).

Dans un texte de 1968 où il s'interrogeait sur l'héritage de Saint-Denys Garneau, Jacques Brault citait avec admiration ces vers «d'un merveilleux poète» où il retrouvait en écho le «Tu croyais tout tranquille/ tout apaisé» de *Regards et jeux dans l'espace* :

Tu te voulais tranquille et de tout repos
Ceint de clémence ainsi que le mélèze²

Or, ce qui frappe aussi fortement que la ressemblance, en effet très sensible, entre ces vers de Langevin tirés de *Pour une aube* et ceux de Garneau, c'est la différence dans le développement. Autant Garneau amplifie, délibère, file les comparaisons, se reprend, autant Langevin coupe court. Alors que chez le premier, le «Mais non» qui vient interrompre le souhait initial entraînera ensuite sur près de trois pages une très

2. Cité par Jacques Brault, *Chemin faisant*, Montréal, Éditions La Presse, 1975, p. 109.

minutieuse analyse et une mise en images de la dépossession éprouvée, il ne reste chez le poète de *Pour une aube* qu'à opposer à son rêve de tranquillité le récit ultra-rapide d'une catastrophe terminale :

mais le malheur ébranla ton cerveau
et se délabre ton rêve (O, 236)

Rien de plus : le poème a tout dit en quatre vers, sans aucun examen des causes ou des modalités, ni aucune de ces analogies qui entraînaient par exemple Garneau à comparer l'échec de son dernier repos à l'interruption d'un sommeil par l'ouverture soudaine d'une porte en plein hiver.

Fulgurance de l'événement psychique

Que signifie ce laconisme? N'est-il pas d'autant plus révélateur qu'il apparaît à la fois comme un registre inaugural, s'imposant spontanément au jeune poète Langevin, et comme un point d'arrivée, la brièveté étant particulièrement accentuée et soutenue dans des recueils tardifs comme *La saison hantée* (1988), *Haut risque* (1990), *Le dernier nom de la terre* (1992) et surtout *Le cercle ouvert*, le recueil majeur en quatre livres qui vient clore à ce jour cet itinéraire poétique. Nous sentons bien, comme lecteurs, que la forme brève incarnait une vérité centrale du poète Langevin : nécessité rythmique, refus obstiné de toute dilution, de tout attermoisement, urgence d'une voix. Et on en redemande, car sur le motif de l'effondrement de l'être ou, au contraire, sur celui de son élévation soudaine en une lumière inespérée, le discours de Langevin est aussi intarissable à long terme qu'abrupt dans l'immédiat, il reprend de page en page et de recueil en recueil la même histoire pourtant jamais identique, et tôt ou tard on sait qu'il inventera une autre de ses formules jubilatoires, caustiques, qui rendra tout développement superflu et qui nous aura ramené une fois de plus au cœur du propos.

Quelles sont les qualités propres à cet art de la formule? Une chose paraît évidente : ce laconisme n'est pas une forme de l'hermétisme mais la mise en œuvre d'un dynamisme. Le poème bref de Langevin, comme en témoigne encore *Le cercle ouvert*, est rarement *obscur*, au sens où il pointerait vers un non-dit impénétrable, vers de larges zones de silence qui rendraient le sens incertain. Il ne suggère pas, il affirme ; il n'insinue pas, il constate. Et cela, même dans ses formes les plus télégraphiques, comme en rend compte ce poème :

Déportés les soucis
au plus loin du loin
état vernal
délire étoilé
tout vire à la plaisance
mais un souffle acéré s'avance
au bas de la pente
buisson de griffes (CO, 162)

Quel est ce souffle tranchant qui vient tout gâcher? Pourquoi surgit-il ainsi de nulle part, à qui appartient-il, à quelle force maléfique le lâchant soudain contre le bien-être? Ne pourrait-on pas dire qu'il y a là du mystère, du non-dit? Mais la rapidité des poèmes de Langevin est justement faite pour déjouer ce genre de questions, pour leur retirer tout espace. Entre l'«état vernal» qui dit le bel équilibre d'un équinoxe de printemps, et le «buisson de griffes» qui attend sa proie et ne la ratera pas, il n'y aura jamais eu l'ombre de la possibilité d'un pourquoi ou d'un comment. Tout Langevin, d'une certaine manière, et du début à la fin, se trouve dans cette concrétisation fulgurante de l'événement psychique. Si tant de ses poèmes nous parlent, c'est d'abord parce qu'il s'y passe toujours quelque chose: avènement, point tournant, piège tendu, écroulement. Loin de tenir en suspicion la narrativité, Langevin cultive la péripétie, le rebondissement, le coup de théâtre.

Le rythme est ici la marque péremptoire, la frappe de ce qui a lieu, sans aucun doute et sans nuances. Ce rythme exclut d'office le ton confidentiel, l'introspection, la contemplation. Tout ce qui a lieu concerne pourtant au plus près les états de conscience et le devenir de la subjectivité: mais ce sujet ne se met guère en représentation directement, il n'est ni réceptif ni recueilli, et c'est là ce qui distingue le plus sûrement le poème bref de Langevin de celui d'un Jacques Brault, tel qu'on en trouve les formes les plus achevées dans *Moments fragiles*³, qui date de 1984 et qui correspond, à la suite des poèmes de Marie Uguay et de quelques autres, à la montée de cette *poésie de l'intime* à laquelle on a si souvent associé les deux dernières décennies.

Voici par exemple, chez Brault, un poème très laconique dont le propos est assez proche de celui du poème du *Cercle ouvert* que l'on vient d'observer:

*un vent sec et coupant m'ouvre la bouche
sans bruit et me cisaille
jusqu'au dernier silence*⁴

Ce «vent sec et coupant», carrément agressif, ressemble beaucoup au «souffle acéré» de Langevin: lui aussi se donne dans une évidence parfaite de la violence, en dehors de toute circonstance et de tout prolongement analogique autre que celui, purement métonymique, qui permet de passer de la qualité à l'instrument, «coupant» menant à «cisaille», comme chez Langevin «acéré» faisait surgir «griffes».

Les différences pourtant sont remarquables. Cela tient sans doute à l'emploi chez Brault de la première personne, alors que c'est la troisième personne qui domine d'une manière décisive, ici comme ailleurs, la

3. Jacques Brault, *Moments fragiles*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984.

4. *Ibid.*, p. 30.

poésie de Langevin. Mais il y a davantage : le «souffle» surgit chez Langevin dans une trame adversative, voire guerrière, il interrompt brutalement un état antérieur, alors que le «vent» de Brault est donné d'emblée et occupe la totalité du poème. La forme brève de Brault, héritière du haïku, capte d'une manière le plus souvent unifiée et synthétique un événement qui fait image pour une subjectivité désœuvrée, disponible, peu assurée dans son être. Le sujet s'y manifeste sous les apparences du peu, du presque rien : le monde le rejoint dans son éloignement et son étrangeté et si ce monde passe à l'attaque, comme le «vent» le fait ici, c'est moins pour raviver la conscience que pour mieux accomplir avec elle une sorte de complicité dans le «silence». Le registre principal de *Moments fragiles* n'est pas celui de l'affrontement ni de l'écroulement, c'est celui de l'accompagnement («un grand froid m'accompagne» conclut l'un des plus beaux poèmes du recueil⁵). L'événement est *reçu* par le sujet dans une sorte de connivence qui n'est pas une fusion, mais qui dit que la conscience et le monde habitent le même espace et le même temps, et qu'ils se ressemblent même dans leur étrangeté mutuelle.

Rien de tel dans le cas de Langevin, chez qui d'ailleurs il serait bien difficile de percevoir la moindre tonalité orientale. La forme brève n'est pas ici cet espace réduit et ponctuel où la vacuité du sujet recueillerait une impression, où elle s'ouvrirait comme une fleur discrète dans la rareté du monde. Le laconisme, pour le poète du *Cercle ouvert*, est plutôt le lieu d'effractions répétées, de surgissements virulents, de formules-chocs, de pointes épigrammatiques. Un trait stylistique fort simple illustre combien la forme, chez Langevin, se refuse au continuum ou à la liaison, au contraire de ce que l'on trouve dans les poèmes brefs de Brault, visant presque toujours à l'unité ou à la synthèse. Ce trait, c'est l'extrême rareté du «et» de relance ou de conclusion coordonnant deux propositions. Ce «et» est assez fréquent chez Brault («Novembre s'amène nu comme un bruit / de neige **et** les choses ne disent rien⁶»), et il participe de tout un système de la liaison : poèmes d'une seule phrase, pronoms relançant un substantif, conjonctions diverses («cette fois», «quant à», «comme», etc.).

Prenons, au contraire, *Hors les murs*, le second des quatre livres qui constituent *Le cercle ouvert*. Dans les quarante-huit poèmes de ce livre, huit vers seulement commencent par un «et», et la plupart de ceux-ci coordonnent deux substantifs (par exemple : «Tu retrouveras enfin / les chemins du soleil / **et** l'amour choisi», *CO*, 58). En fait, il n'y a qu'un seul poème qui, après deux distiques, annonce sa chute par un «et» conclusif : «**et** glisse la nuit / dans une dérouté blanche» (*CO*, 50).

5. *Ibid.*, p. 65.

6. *Ibid.*, p. 11.

L'intimité impossible

Il serait fastidieux de reprendre cette analyse à propos d'autres unités du discours, mais on observera quand même à quel point les pronoms personnels jouent un rôle limité dans la poésie tardive de Langevin, sauf le «tu», notamment dans *Le dernier nom de la terre*, et qui de toutes façons a une valeur interdiscursive et non pas narrative. L'absence assez générale du «il» ou du «elle» dans une poésie pourtant largement écrite à la troisième personne indique assez bien que les poèmes brefs de Langevin ne sont guère portés à la reprise ou à la relance, et cela, même lorsque le poème se termine par un «et» à valeur de conclusion ou de résultat. Ainsi :

Neige un peu de mieux
 au creux du lisible
 l'horizon présente
 une page qui chante
 et les yeux retrouvent
 leurs désirs d'avant (DNT, 28)

Ni allusif ni éclaté, le poème énonce pourtant trois événements distincts régis par trois sujets différents, ce qui donne à chaque strophe la forme d'une totalité close, autosuffisante.

Ces traits disent une façon singulière d'inscrire la subjectivité dans le langage. La forme brève telle que la pratiquait Langevin, loin de rendre possible une quelconque *poésie de l'intime*, loin de favoriser le recueillement ou de créer des zones de refuge, produit en réalité l'effet contraire. *Le cercle ouvert*, comme tant de recueils antérieurs, dit une *impossibilité de l'intime* ou, si l'on veut, une intimité constamment expulsée, exorbitée, lancée au dehors. Dans *Haut risque*, un poème évoque une «mélodie frêle», un «chant» qui ne tarde pas, toutefois, à «rencontre[r] le mal / comme un hiatus mental / insecte délétère / dévalisant l'intime» (HR, 34). Cet «intime» constitue une référence rare chez Langevin, et il est révélateur que sa mention se fasse ici sous le signe d'une agression. Le «buisson de griffes» que l'on a vu plus tôt attendre au bas de la pente sa fraîche proie, on comprend qu'il trouve en cet inquiétant insecte, figure paradoxale de l'«hiatus mental», un cousin ou un complice. Il n'y a pas, chez Langevin, d'intériorité rassurante, protectrice, car le «dedans» recèle les pires dangers, comme le dit «Auto-psy», à la fin du *Dernier nom de la terre*, où pour une rare fois Langevin explique en prose ses états psychiques :

L'ennemi est à l'intérieur pour l'instant 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. (DNT, 75)

Hiatus, brisure, griffe : l'écriture de Langevin travaille dans ce danger permanent de l'intériorité malfaisante, dans ce péril de la régression non pas

vers le vide ou le rien, mais vers l'ennemi, la «griffe» qui éventre et dévalise. Mais la «griffe», n'est-ce pas aussi le nom que l'on donne à la signature, à cette écriture à peine lisible par laquelle, dans un style au plus près du corps, nous inscrivons notre nom propre et acquiesçons du même coup à une entente, un contrat, un engagement ?

Comme Artaud, qu'il cite dans «Auto-psy», Langevin sentait lucidement et douloureusement que son écriture était signée, pour ainsi dire, par cette griffe, et que sa singularité de poète devait beaucoup, l'essentiel sans doute, à cette trace brûlante qui risquait à tout moment de détruire sa pensée et ses moyens d'expression : «Signature défectueuse / voyage aux oubliettes», constate un poème du *Cercle ouvert* (CO, 73). Mais alors qu'Artaud, le plus souvent, cherchait à décrire de l'intérieur les états psychiques résultant de ce qu'il appelait «la rupture⁷», et qu'il devait tendre du même coup à abolir toute représentation, dans ce que Simon Harel a appelé une écriture de la «non-symbolisation psychotique⁸», Langevin trouve dans la forme brève et discontinue la possibilité d'une exposition jubilatoire de la brisure intérieure. Celle-ci n'est plus insondable ni énigmatique, elle est captée moins en elle-même, dans sa matérialité pensante et agissante, que dans ses effets-chocs, ses péripéties palpitantes, les soubresauts parfois spectaculaires qu'elle provoque, et jusque dans les sourires et les légèretés de celui qui croit un moment s'en être sauvé, tout en la portant et en sachant qu'elle dort au creux de son être.

En ce sens, la forme brève est aussi chez Langevin une forme ouvertement naïve (manichéenne, angélique, directe comme un slogan ou un graffiti, feignant l'optimisme avant que frappe le nouveau coup de Jarnac), non sans parenté avec les rares poèmes rimés qui, chez le Artaud des années vingt, relâchent un instant le travail d'autodescription directe de la pensée et ouvrent de petits paysages plutôt incongrus, théâtres de convulsions et de batailles comme allégées par la forme et distancées par le constat. Ainsi, ces deux strophes de la période surréaliste :

Un lait bizarre et véhément
fourmille au fond du firmament ;
un escargot monte et déränge
la placidité des nuages.

Délices et rage, le ciel entier
lance sur nous comme un nuage
un tourbillon d'ailes sauvages
torrentielles d'obscénités⁹.

7. Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes* suivi de *Le pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1968, p. 63.

8. Voir Simon Harel, *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1990.

9. Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 188.

Tentative de sortir de l'opaque brisure psychique et de rouvrir la représentation, en lançant le discours dans l'espace de la fable et de la comédie la plus perverse, où toutes les avanies, toutes les « obscénités » deviennent un spectacle insensé. Cette naïveté, Langevin l'aura assumée d'une manière beaucoup plus soutenue qu'Artaud, et surtout avec une profonde ironie où il trouvait sans doute une forme de salut. Cette attitude n'aura pas seulement consisté, chez lui, en cette espérance essentielle qui fait croire au « bonheur », comme il le suggérait sans détour dans « Auto-psy » (SNT, 76), mais au fil de l'œuvre, elle en sera venue à constituer une véritable forme d'écriture, qui permet de projeter la subjectivité fébrile et chaotique sur un théâtre de faits divers, à travers une série de constats ponctuels, non expliqués, semblables à ceux qui seraient faits par le témoin d'un accident ou d'un crime.

Le vocabulaire de la criminalité, aussi fréquent dans les derniers recueils que dans ceux des années soixante ou soixante-dix, relève d'une sorte de paranoïa enracinée dans le sens commun, qui voit ici « un œil de tueur » (CO, 34), là des ennemis « au bord du meurtre » (HR, 24), ici encore un insecte « dévalisant l'intime » à la manière d'un voleur qui s'attaque à un coffre-fort. Ce sens commun observe le plus souvent ce qui arrive sans s'interroger ni analyser, et son espérance comme son catastrophisme s'expriment volontiers dans des formules simples et péremptoires qui proclament par exemple que « ce monde est un monde fini » (CO, 135) ou au contraire que la plus récente accalmie « prouve que l'amour / habite encore ici » (CO, 148).

Le choc de la réalité mégère

L'énoncé lapidaire, le distique rimé ou assonancé (« une fleur enfante / une autre chance », CO, 49; ou encore: « est-ce lui qu'on entend / la nuit sous les auvents », CO, 72), la pratique de la métaphore personnifiante (« l'été s'étend indolent / l'étang surveille », CO, 26), le calembour très voyant (« mortels motels », SH, 41; « tout le reste n'est / que rides éphémérides », CO, 121), ces traits convergent à l'intérieur d'une forme qui doit beaucoup à toute une tradition de la poésie et du discours populaires, et soumet en même temps ceux-ci à l'extrême tension que produisent l'interruption, l'ellipse, l'énonciation spasmodique fuyant toute redondance. Si Langevin pouvait dire que, en commençant un texte, il ne savait pas si ce serait « une chanson ou un poème » et qu'il le « découvr[ait] en écrivant¹⁰ », il est clair que ses poèmes ne conservent justement que les fragments, les lambeaux de ce qui aurait pu être une chanson. L'oralité si caractéristique des poèmes, avec ses formules directes et familières, est un élément essentiel de la naïveté dont je parle; elle donne en même temps à sentir

10. Entrevue accordée à Normand Baillargeon, *Le Devoir*, 14 février 1994, p. B-1.

la brisure de la chanson, là où celle-ci aurait pu advenir et se défait plutôt dans la brutalité du constat, la nudité sans apprêts ni courtoisie de l'événement et du commentaire télégraphiques qu'il suscite si souvent, comme dans ce poème :

En cette attente qui tremble
 éternité flagrante
 sables sables
 un arbuste chavire
 dans des bras de grand vent
 réalité mégère (CO, 19)

Du distique assonancé de l'ouverture à la chute lapidaire et sarcastique, ce poème déçoit toute espérance d'un refrain, d'une complainte ou de quelque ballade qui offrirait bercement ou consolation. Comme toujours, l'événement vibre, la chose frappe, et une figure de l'être, simple «arbuste» solitaire planté on ne sait où, succombe à quelque force supérieure, qui pourrait sembler amoureuse, mais que le commentaire final vient révéler sous son vrai jour.

Cette «réalité mégère», cette simplification extraordinaire et bouleversante du monde dans ce qu'il peut avoir de plus hostile et ingrat, on la retrouve au détour de centaines de pages de l'œuvre de Langevin, sous de multiples figures et incarnations. La forme brève lui donne une force véritablement mythique, celle d'historiettes tronquées où des acteurs plus grands que nature renversent du revers de la main l'harmonie des choses et de l'âme, empoisonnent sans le moindre problème la source de l'être, gâchent comme à plaisir les plus beaux équilibres. Dans cet univers, «la manipulation / a du chien plein le ventre» (CO, 147) et «au dénouement prévu [...] l'heure cruciale arrive / à l'échéancier des rôles» (CO, 59). Éternel retour du mal, perçu à travers un verre grossissant et déformant qui en révèle sans jamais se lasser le caractère virulent, déraisonnable et sans pitié.

Et pourtant un jour, d'une manière tout aussi insensée, voici que «Disparaissent les plaintes / et la vie reverdit» (CO, 148). Cette simplicité désarmante qui surgit si souvent chez Langevin n'est jamais molle et sentimentale : elle a une forme aussi tranchante que celle des énoncés les plus sombres, et en coupant court à ce qui pourrait devenir un délire paranoïaque, elle maintient le rythme profond de la poésie de Langevin : rythme des alternances, des antagonismes, des défaites (nombreuses) et des victoires (plus rares). Ainsi donc la «réalité», si «mégère» soit-elle, n'en a jamais fini avec sa proie, et la plus forte résistance que celle-ci puisse lui opposer ne relève pas de la subtilité dialectique ni de la stratégie compliquée. La voix de Langevin laisse toujours passage au soudain, à l'imprévu : la lumière, le printemps, le calme, l'éternité heureuse, rien de cela n'a besoin de justifications ni de préparatifs. Cela surgit dans la

ferveur de celui qui ne désespère jamais tout à fait, mais hors de sa volonté, dans la grande ondulation des rythmes vitaux et des forces cosmiques. Le poème est le lieu par excellence d'enregistrement de ces cycles, de cette brutale alternance des hauts et des bas.

La forme brève aura été pour Langevin, jusque dans ses tout derniers poèmes, l'expression d'une foi en la pure poésie, en «sa présence / à l'audace à l'agile» (CO, 106). Alors que la poésie de l'intime, depuis le début des années quatre-vingt, a fréquemment été tentée par la prose, par la «sédution du romanesque», par la trame autobiographique, l'écriture de Langevin résiste de toute sa singularité, de tout son chien au ventre, à la mise en prose. Elle ignore le fil d'Ariane de la mémoire, comme le recueillement des gestes en quelque cérémonie du quotidien. Il n'y a ni maison, ni fenêtres, ni chambre chez Langevin, et c'est dire à quel point on y est éloigné de toute poésie de l'habitation, fût-ce à la manière de Jacques Brault, en étranger, qui n'est jamais dupe des abris qu'il trouve. Mais à l'inverse, Langevin n'est pas davantage un poète de l'errance, peut-être justement parce que toute errance demeure hantée par la figure lointaine et incertaine du havre, de la demeure, du pays retrouvés. Non, si l'on veut la qualifier, il faudrait plutôt dire que cette poésie en est une de l'*exposition*, du sujet exposé, au sens où l'on dit qu'une façade ou une pente sont *exposées* aux intempéries.

La forme brève dit à merveille cette vulnérabilité, et son raccourci énergique empêche en même temps que celle-ci sombre dans la passivité. On n'avance pas ici dans le désert ni sur un chemin qui nous conduit Dieu sait où; on se trouve plutôt livré, dans une écriture en bataille, au monde interlope de l'être, à la pègre du mal et de toutes les peurs. «Aurions-nous négligé / la beauté des étoiles?» (CO, 169): peut-être, mais le seul fait de poser la question prouve que la poésie, et le poète, ne succombent pas et que, tout compte fait, ils n'ont pas perdu leur temps.