

Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de Gilbert Langevin

Ginette Michaud

Volume 22, Number 3 (66), Spring 1997

Gilbert Langevin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201323ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201323ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (1997). Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de
Gilbert Langevin. *Voix et Images*, 22(3), 495–519.
<https://doi.org/10.7202/201323ar>

Article abstract

A distinctive feature of Gilbert Langevin's universe is the creation of an enigmatic double, Zéro Legel, who (along with a whole procession of aliases) accompanies Langevin's poetic work from the very beginning right up to the end. The *Écrits de Zéro Legel* — fragments, aphorisms and prose writings of various kinds — have understandably caused a certain malaise in many of Langevin's readers. This study examines the first reception of these unclassifiable and iconoclastic texts, seeking to reassess their meaning and scope on the basis of the textual and philosophical issues that were at stake for the poet when he wrote them. Reconsidered from this point of view, Langevin's extensive use of onomastic investment, wordplay and other ways of changing the course of maxims and commonplaces testifies, above all, to his exemplary relationship with language. The ambiguous relationship between Zéro Legel's name and identity are part of the same movement through which the poet ceaselessly uses proverbs and aphorisms to confront the law of language.

Les confidences de Zéro Legel, ou la poésie à bas bruit de Gilbert Langevin

Ginette Michaud, Université de Montréal

L'une des particularités de l'univers de Gilbert Langevin consiste dans la création d'un double énigmatique, Zéro Legel (et de tout un cortège d'alias), qui accompagnera son œuvre poétique de ses commencements jusqu'à la toute fin. Non sans raison, ces Écrits de Zéro Legel — fragments, aphorismes, proses diverses — ont souvent suscité un certain malaise chez les lecteurs de Langevin. Cette étude examine la première réception de ces textes inclassables et iconoclastes, et tente de réévaluer leur portée à partir des enjeux textuels mais aussi philosophiques qui y étaient engagés pour le poète. Relus dans cette perspective, l'investissement onomastique, les jeux de mots et autres détournements de maximes et de lieux communs pratiqués de manière extensive par Langevin témoignent surtout exemplairement de son rapport à la langue, les rapports troubles entre nom et identité de Zéro Legel relevant dès lors de la même opération qui pousse le poète à constamment s'affronter, à travers proverbes et aphorismes, à la loi de la langue.

[...] au plus fort de mes parades, j'ai toujours conservé une dose de sérieux.

Gilbert Langevin, «Premier Tiroir»,
Les écrits de Zéro Legel, p. 11

Aphorisme est le nom. [...] Aphorisme est un nom mais tout nom peut prendre figure d'aphorisme. [...] L'aphorisme absolu: un nom propre.

Jacques Derrida, «L'aphorisme à contre-temps», *Psyché*, p. 519, 533

Les lecteurs de Gilbert Langevin — et je pense ici aux plus lucides, à Pierre Nepveu, André Brochu et Gilles Marcotte par exemple, qui ont accompagné avec fidélité dès ses commencements le parcours parfois sinueux du poète — ont tous éprouvé quelque difficulté à commenter et à évaluer la place occupée par *Les écrits de Zéro Legel* dans cette œuvre

abondante, qui compte une trentaine de titres, Langevin ayant publié depuis 1959 un livre par année, en moyenne. Ces écrits cumulent donc à ce jour quatre séries qui ponctuent de manière irrégulière mais constante l'œuvre poétique de l'écrivain : *Les écrits de Zéro Legel* font en effet leur première apparition en 1972, immédiatement suivis d'une seconde série en 1973, publiée sous le titre *La douche ou la seringue*; une troisième série paraît en 1976 dans le recueil *L'avion rose* puis, après une longue interruption¹, *Confidences aux gens de l'archipel*, quatrième et dernière série, clôt en 1993 à la fois les écrits de Zéro Legel et l'œuvre de Gilbert Langevin, puisqu'il s'agit du dernier titre publié (simultanément avec le recueil poétique, *Le cercle ouvert*) du vivant de l'auteur². Cette position de clôture et ces circonstances éditoriales particulières confèrent à elles seules désormais une importance nouvelle à ce volet qui double (et dédouble) l'œuvre. Cette ultime série nous invite de fait à réexaminer le statut de ces textes et cette entreprise singulière de Langevin, qui tenait manifestement à ses yeux d'un jeu très sérieux puisqu'elle traverse toute son œuvre écrite, jusqu'à la fin, et qu'elle est porteuse de quantité de réflexions instructives et ironiques sur son art poétique.

Mais avant d'analyser quelques aspects fascinants de cette pratique qui consiste à créer, au sein de l'œuvre, un double, un autre porteur du nom qui transgresse les règles convenues du pseudonyme et interroge, au-delà des travestissements onomastiques, les limites identitaires liées au nom propre de l'auteur, à la Chose capitale, il est utile de remonter en aval pour mieux cerner le malaise suscité par ces écrits de Zéro Legel chez les différents critiques de l'œuvre, aussi bien intentionnés et ouverts fussent-ils à l'humour noir du poète. Rappelons d'abord que ces séries de textes se présentaient sous le signe de la différence générique, du moins en apparence : en effet, les premiers *Écrits de Zéro Legel* ne relevaient clairement plus du code poétique, mais d'une hétérogénéité, d'une hybridité nouvelle dans l'écriture de Langevin, bref, d'une esthétique du fragment et du mélange. Ces textes, qui réunissaient contes, aphorismes, esquisses de nouvelles et ... poèmes (brouillant déjà ainsi la frontière qui était censée les départager du reste de l'œuvre), furent donc accueillis fort diversement par les critiques. Le premier problème consistait pour ceux-ci à articuler

1. Langevin publie aussi sous ce pseudonyme des poèmes (de 1964 à 1986) et des proses (de 1967 à 1976) dans diverses revues. Il faut encore ajouter à ces quatre séries nettement identifiées une série de textes publiés dans *Chansons et poèmes 2* et intitulée « Sous l'influence de Zéro Legel » (Montréal, Éditions Vert Blanc Rouge/Éditions québécoises, 1974, p. 63-76). Une autre suite de proses intitulée « Auto-psy HND 1989 », parue dans l'un des derniers recueils, *Le dernier nom de la terre* (Montréal, l'Hexagone, 1992), peut également, à cause de sa tonalité autobiographique, être rattachée à cet ensemble.
2. Il semble que Gilbert Langevin avait même entrepris une cinquième série intitulée *Les révélations de Coco le cacochyme* : alors au Centre hospitalier régional de Rimouski de novembre 1994 à février 1995, il y aurait écrit son dernier recueil, inédit à ce jour, toujours accompagné de ces aphorismes.

ces écrits portant la signature d'un autre scripteur à la production de l'auteur : ces écrits de Zéro Legel constituait-ils seulement un volet parmi d'autres de l'œuvre, devaient-ils être considérés au même titre que les poèmes ? Ou en étaient-ils la trame souterraine, l'envers ? Dessinaient-ils plutôt les marges de l'œuvre poétique, instituant de nouvelles frontières avec le poème, un peu comme les « Notes sur le non-poème » de Gaston Miron ou la pratique de non-traduction de Jacques Brault qui engageaient elles aussi le lecteur à réévaluer, à la lumière de cette confrontation prose/poésie, le pouvoir de la parole poétique et ses limites ? Ou encore étaient-ils seulement le déchet de l'œuvre, les restes inutilisables pour fins de poésie de l'écrivain, ses fonds de tiroir, comme la série intitulée « Les tiroirs »³ des tout premiers *Écrits de Zéro Legel* le suggéraient ?

Zéro Legel et la critique : entre malaise et polémique

Le statut de ces écrits inclassables était — et demeure aujourd'hui encore à la relecture — pour le moins incertain, pour ne pas dire problématique. On ne s'étonnera donc pas que le geste critique le plus naturel en ait été un de reconnaissance plutôt circonspecte, de sourire amusé, un peu indulgent comme celui, à moitié convaincu, qu'on peut avoir devant les canulars d'un ami. Ce fut le cas, par exemple, de Gilles Marcotte, qui salue en Zéro Legel un « personnage de clown triste [qui] vient des tout premiers écrits de Langevin et [qu'] on a plaisir à [...] retrouver, comme un vieux frère. Langevin lui fait raconter des mémoires en zigzags où nagent quelques noms connus, mais qui valent surtout par la fantaisie, les cabrioles du langage. "Digressif, dit Zéro Legel en ses peu lacaniens *Écrits*, c'est ma qualité première"⁴... » Tout ici dit la mise à distance devant l'excentricité ou l'exubérance débordantes (fantaisie, cabrioles du langage, le rapprochement ironique avec les *Écrits* de Lacan), malgré l'apparente familiarité des retrouvailles (clown triste, vieux frère). Cette attitude est assez révélatrice de la réception généralement faite aux *Écrits de Zéro Legel*, comme si Zéro Legel/Langevin faisait partie de la famille littéraire, mais en demeurant sur ses franges. Sans retrancher tout à fait ces textes de la production de Langevin, on prend bien soin de marquer leur secondarité, leur caractère de suppléments négligeables (la digression,

3. Une réflexion tardive de l'écrivain jette un autre éclairage sur ces « tiroirs ». Dans un entretien qu'il accordait à Normand Baillargeon, Langevin précise ce choix : « Mon père travaillait le bois, explique-t-il. Et je fais comme lui. Il a fabriqué des tiroirs et j'en ai mis dans mes livres. Un jour, il a dit à ses amis ouvriers : mon fils fait des maisons en papier. Arbres, bois, papier : il avait raison » (Normand Baillargeon, « Gilbert Langevin. La parole optimiste », *Le Devoir*, 14 décembre 1994, p. B 1). Zéro Legel reprend également l'image en se demandant dans un fragment : « avec mes tiroirs lumineux, mes veines attentives, / ai-je des aptitudes de coffre ? » (Gilbert Langevin, *Les écrits de Zéro Legel*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 54).

4. Gilles Marcotte, « Les mots comme des choses... », *Études françaises*, vol. X, n° 2, mai 1974, p. 136.

c'est ce que l'on évite généralement), leur marginalité, et surtout on ne leur fait pas l'honneur d'une lecture attentive ou approfondie, on se contente le plus souvent de les mentionner de manière incidente, rapide, pour faire bonne mesure. Ce qui reste implicite dans cet accueil mitigé, c'est que ces écrits ajoutent peu à l'œuvre, sont plus faibles qu'elle, pas vraiment à la hauteur du versant poétique de l'écriture de Langevin. Je ne conteste pas que ce jugement soit juste ou non : pour l'instant, je me contente d'enregistrer cette réaction assez mêlée, de sympathie et de rejet, qui entoure la parution de ces écrits et le fait de devoir les intégrer, vaille que vaille, à l'image d'authenticité et de souffrance, valeurs indiscutablement imposées par les recueils de poèmes antérieurs de Langevin, ce qui ne va toujours pas sans quelque gêne pour la critique.

Cette première réaction de Gilles Marcotte a toutefois le mérite d'être nuancée et d'éviter une franche désapprobation. Chez d'autres critiques, le jugement se fera plus sévère. C'est le cas par exemple de Michel Lemaire qui préfère tout simplement exclure les écrits de Zéro Legel de sa recension synthétique de l'œuvre de Langevin : « Si on met de côté *Les écrits de Zéro Legel*, fait-il remarquer, l'œuvre se développe avec une remarquable unité [...] »⁵. Ici, le malaise s'intensifie de toute évidence : il faut, pour préserver l'unité et la cohérence de l'œuvre, sacrifier cette part décidément trop ludique, qui risque de l'affaiblir en la faisant déraiper vers l'insignifiance. Le problème avec l'unité ainsi obtenue, c'est qu'elle ne laisse pas d'être quelque peu forcée puisque précisément la fonction de ces écrits pour Langevin était d'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 grotesque⁶ qui venait déranger et altérer — au sens fort du terme, puisque c'est bien la voix d'un alter ego qui se faisait entendre ici — toute idée d'une œuvre propre et bien formée. Les réserves émises par Michel Lemaire, à l'endroit de la poésie de Langevin cette fois, sont d'ailleurs significatives parce qu'elles éclairent les raisons justifiant cette mise à l'écart des écrits de Zéro Legel. Langevin, déplore-t-il, est un « poète qui écrit de la prose. C'est un lyrisme qui se refuse au lyrisme »⁷, préfère l'équilibre du vers semi-régulier (même

5. Michel Lemaire, « Gilbert Langevin : la tête du poète », *Lettres québécoises*, n° 24, hiver 1981-1982, p. 36.

6. Pierre Nepveu a bien analysé cet affrontement entre le pur et l'impur dans l'œuvre de Langevin, à partir du point de vue de l'ange-pitre déchu et des nombreuses « concrétisations du burlesque » qu'on trouve dans cette écriture, qu'il rapproche par ailleurs de manière pertinente de l'esthétique ti-pop, mêlant surréalisme et hyperréalisme, si souvent présente dans l'espace culturel québécois (« Gilchrist Langenoir », *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, p. 122-123, 119).

7. On notera avec intérêt que Lemaire détourne ici l'une des formules les plus percutantes de Pierre Nepveu sur Langevin : « Peu d'incantation ou de lyrisme dans cette entreprise [...] » (« Gilbert Langevin, l'énergumène », *Études françaises*, vol. IX, n° 4, 1973, p. 342),

rimé), la sécurité de l'image lexicalisée, la sagesse réduite de l'aphorisme. [...] C'est une poésie qui dit le mal de vivre individuel et collectif mais ne le *montre* qu'à travers une forme éculée⁸. Autrement dit, ce que le critique ne supporte pas ici, c'est le « discours fondamentalement prosaïque⁹ » qu'il sent toujours chez le poète, et qui pervertit selon lui trop souvent son écriture poétique en clichés doxiques : « L'ensemble donne un objet poétique de facture très classique : c'est la mise en vers d'un discours moral [...]. La poésie y est conçue comme un effort pour donner à cette réflexion philosophique plus d'intensité, plus de réalité linguistique¹⁰. » Or, que font d'autre les écrits de Zéro Legel sinon justement mettre en scène ce « discours fondamentalement prosaïque » qui, fortement satirique ou sombrement pathétique, dénonce certaines valeurs poétiques bien établies et refuse obstinément, c'est le moins qu'on puisse dire, de chanter ? Ainsi, le principal reproche formulé par Lemaire à l'endroit des poèmes de Langevin tient donc essentiellement à la nature de ces malheureux écrits de Zéro Legel, responsables par leur prosaïsme de bas étage des insuffisances de son écriture poétique. De là à penser que le critique est aussi agacé par ces trop souvent laborieux écrits parce qu'ils tentent de réfléchir, fût-ce maladroitement, le travail poétique, il n'y a qu'un pas. Peut-être en effet est-ce cette velléité du poète de mener une réflexion philosophique, ontologique, portant sur l'être même de son langage (« vu que je suis en lieu d'être », écrit-il dans « Univers du presque¹¹ »), qui provoque l'ire du critique (on aime mieux au Québec, on le sait, que le poème ne pense pas trop : pas pour nous la tâche assignée par Rimbaud, « de la pensée accrochant la pensée et tirant », il ne faut pas que l'effort et le labeur, l'horrible travail paraissent trop)...

Quoi qu'il en soit, la mise à l'écart de Zéro Legel procède bien ici de la logique du refoulé : ce que l'on exclut et rejette à l'extérieur des limites de l'œuvre contamine tout de même de l'intérieur le projet poétique de l'écrivain... Lemaire trace ainsi une limite qui divise l'œuvre en deux, avec ses hauts (les poèmes) et ses bas (la prose, toujours trop informe).

« Il y a là tout un style, une manière très caractéristique de ne pas chanter » (« La poétique de Gilbert Langevin », *Livres et auteurs québécois 1973*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1974, p. 319). Alors que Nepveu posait ce refus du lyrisme comme une qualité et une condition de la modernité du poète, Lemaire en fait ici un trait stylistique négatif. De même, on remarquera que les termes employés pour décrire la poétique de Langevin cherchent à la réduire — « la *sécurité* de l'image lexicalisée, la *sagesse réduite* de l'aphorisme » — et s'inscrivent également en faux contre la lecture de Nepveu, substituant à l'image d'une écriture transgressive et rebelle celle d'une poésie sans risques, recherchant docilement le confort d'une forme traditionnelle — un comble dans le cas de Langevin.

8. Michel Lemaire, *loc. cit.*, p. 37.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. Gilbert Langevin, « Univers du presque », *Ouvrir le feu*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du Jour », 1971, p. 51.

Et s'il n'est certes pas le seul à ne pas apprécier cette partie de l'œuvre de Langevin¹² — Pierre Nepveu, tout mesuré qu'il soit dans chacune de ses lectures, ira jusqu'à parler du «dévergondage des *Écrits de Zéro Legel*, dont l'échec relatif demeure assez significatif sur ce plan¹³», soulignant ailleurs la «trop grande facilité, le relâchement du sens critique» de ces «pages survoltées de Zéro Legel [qui] ne réussissent trop souvent qu'à divertir. Ce sont là, il faut l'espérer, de simples accidents de parcours¹⁴» —, son geste de mise à distance nous permet au moins de mieux cerner quelques-unes des résistances suscitées par ces textes de Langevin. On supporte mal, semble-t-il, qu'un poète fasse le pitre, mêle le sérieux et le dérisoire à ce point, raille activement les valeurs littéraires qu'il incarne par ailleurs avec toute l'émotion et la sincérité souhaitées dans sa poésie. Le lecteur pourra donc, tout comme Michel Lemaire, se trouver parfois déconcerté par cette soudaine et insupportable «légèreté de l'être» des écrits, ce cynisme qui ouvre le feu sur toutes cibles, la Littérature comprise, comme en témoignent ces quelques fragments: «la poésie se montra de nouveau le bout du nez. en parlant de la bête, on lui voit souvent apparaître la tête. poésie, poésie, petite chèvre au lait de nacre... coup de couteau dans le ventre des inepties frigides¹⁵», «abolie tentation, madrigal aux endives, juxtaposition de cédilles et de trémas¹⁶», prenant la forme soit d'attaques ponctuelles («simagrées orphiques», «les ismes bondissaient¹⁷»), soit d'aveux plus significatifs («j'étais justement en train de dire que dire dire c'est inutile ou malsain comme les pleurs dans les chambres

12. Mentionnons au moins pour mémoire la polémique dont les écrits de Zéro Legel feront les frais en 1976, en s'attirant les critiques de Philippe Haeck et de Normand de Bellefeuille, entre autres, qui reprocheront à Langevin son utilisation du cliché, son «exploitation abusive des jeux de mots»: de *L'avion rose*, par exemple, De Bellefeuille écrit que «Le discours de Zéro Legel a vieilli [...]. Mais jusqu'à maintenant, Langevin avait su concilier cette nouveauté et surtout cette diversité formelle avec un contenu métaphoriquement novateur et socialement pertinent. C'est le dernier point qui fait défaut ici» («Pentes raides et terrain plat», *La Presse*, 3 avril 1976, p. D 4). Au même moment, Philippe Haeck juge tout aussi sévèrement *Griefs* («Une œuvre pleine de trous», *Le Devoir*, 1^{er} mai 1976, p. 14). Langevin ripostera en attaquant à son tour ces «intellectuels». Mais le jugement négatif se maintient à l'endroit de Zéro Legel; dans sa chronique, Claude Beausoleil réitère lui aussi quelques années plus tard le verdict: «On retrouve dans *Issue de secours* les jeux de mots et les pirouettes verbales si chères à l'auteur d'*Origines*. Encore une fois, j'en déplore la présence et des titres comme «Cantique anti-kaki» ou «Fever forever» n'ajoutent rien au sens du livre [...]» («Gilbert Langevin et Gatien Lapointe», *Le Devoir*, 12 décembre 1981, p. 39). C'est clair: «Le Langevin qu'on aime, ce n'est pas celui-là, c'est celui du «souffle utopiste» qui vise la sincérité et la fraternité dans un style efficace» (*ibid.*).
13. Pierre Nepveu, «Gilbert Langevin, l'énergumène», *Études françaises*, vol. IX, n° 4, 1973, p. 341.
14. *Id.*, «La poétique de Gilbert Langevin», *op. cit.*, p. 323.
15. Gilbert Langevin, «Sixième Tiroir», *Les écrits de Zéro Legel*, *op. cit.*, p. 19. J'observe la ponctuation particulière de Langevin dans ces textes de prose.
16. *Id.*, «Hors-meuble», *Les écrits de Zéro Legel*, *op. cit.*, p. 23.
17. *ibid.*

déchéance ou de facilité, mais témoigne du légitime souci de tout dire, et à tous : le pur poème restant, hélas, la pâture d'une engeance trop rare²⁶. » Contrairement à la position de Michel Lemaire, André Brochu accepte pour sa part le dédoublement des langages : le poète peut donner dans le style haut ou bas, il ne se déshonore plus pour autant. Le dire du « pur poème » se déroband à l'horizon, il faut bien se contenter du « tout dire » de la prose. Cette reconnaissance des écrits de Zéro Legel, si elle n'a rien de condescendant, reste néanmoins partielle chez Brochu, qui les intègre dans l'orbe de l'œuvre, mais en les situant dans une zone *parallèle* à l'écriture poétique, les maintenant comme son « en dessous l'Admirable » si l'on veut, zone souterraine, matériau brut dont le poème tire force et substance. Toutefois, le mérite de la lecture d'André Brochu, tout comme celle de Pierre Nepveu avant lui, réside dans le choix de lier résolument les deux versants de l'œuvre, de les lire en contrepoint l'un de l'autre.

Ce choix est encore plus explicite et théorisé chez Pierre Nepveu qui, le premier, affirmera avec autorité qu'il n'existe pas vraiment de différence sûre entre les poèmes et ces textes de Langevin, puisqu'il s'agit, à ses yeux, dans l'un et l'autre cas, de la même « affirmation tranchante d'une parole, avec ce que cela comporte de prosaïsme²⁷ ». Cette position défendue avec audace paraît aujourd'hui encore la plus juste parce qu'elle est la plus solidement fondée sur le plan esthétique : selon cette conception qui remet en cause l'opposition traditionnelle entre poésie et prose, il n'y aurait pas de démarcation irréfutable, positive et visible qui permettrait d'identifier le poème chez Langevin et de le stabiliser, dans un genre ou l'autre. Ce caractère prosaïque de l'écriture de Langevin conduit même Pierre Nepveu dans ce texte à dénoncer

[...] la dichotomie radicale qui existe ici entre le poème et l'essai [et qui] indique une dangereuse discontinuité intellectuelle : la création, l'écriture, d'une part, et la critique, d'autre part, ne se rejoignent que rarement : on fonctionne par territoires, par chasses-gardées, et plus encore en poésie que dans tout autre domaine. Le silence qui entoure Gilbert Langevin ne fait que signaler l'absence d'une réflexion originale sur l'écriture²⁸.

Pour suppléer à cette carence du discours critique, Pierre Nepveu s'emploiera pour sa part à montrer comment poésie et prose ne s'opposent pas dans l'écriture de Langevin, mais sont au contraire en continuité l'une de l'autre, ce qui confère au poète une position assez originale, singulière et peut-être unique dans la littérature québécoise, tout en le distinguant de ses aînés : « De l'aphorisme ou du constat lapidaire à la satire, il n'y a qu'un pas, car c'est la même écriture. Impensable chez un Grandbois ou un Miron, la satire est pour Langevin un des prolongements

26. *Ibid.*

27. Pierre Nepveu, « La poétique de Gilbert Langevin », *op. cit.*, p. 315.

28. *Ibid.*, p. 312.

possibles et naturels de sa poétique²⁹.» Pour Nepveu, un même souffle traverse tous les lieux de l'œuvre, quelle que soit la texture matérielle empruntée — poèmes, maximes ou fragments de prose.

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 circonstanciés et de relatives, le ton parlé, la qualité visuelle et drue des images³⁰» dans les textes satiriques en prose de Zéro Legel³¹. 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 : «Ce discours, fait remarquer Nepveu à propos des poèmes qui s'apparentent à des proverbes, n'est pas une anti-prose, mais il peut plier la prose à ses propres desseins³².» Ceci dit, Pierre Nepveu retombe lui aussi parfois dans la dichotomie entre le poème et l'essai, qu'il dénonce pourtant avec tant de pertinence : lorsqu'il remarque, par exemple, que les écrits de Zéro Legel «relèvent de genres différents³³», il les sépare encore une fois du reste de l'œuvre, malgré qu'il en ait contre cette façon de voir, et réintroduit la hiérarchie générique qu'il avait voulu abolir. Cette légère ambivalence, ou hésitation, n'enlève cependant rien au bien-fondé de son hypothèse de lecture : au-delà de la différence formelle superficielle (au sens de surface) des textes de Langevin, c'est une textualité plus profonde, la véritable unité d'un même tissu verbal qui est, avec raison, visée dans chacun des commentaires que Nepveu consacrera à l'œuvre de 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.

29. *Ibid.*, p. 320.

30. *Ibid.*

31. Dans son éloge à l'occasion de la mort du poète, Nepveu réaffirme cette conception de l'œuvre solidaire en toutes ses parties : «Pour lutter corps à corps avec ce mal, il s'était créé un style inimitable, aiguisé comme une lame. Même Zéro Legel, son alter ego fictif des années 70, capable de récits et de pages autobiographiques remplis d'autodérision et de calembours, s'exprimait volontiers par aphorismes, du genre : "Les grandes douleurs sont fillettes". [...] Quand on relit, au lendemain de sa mort, ses nombreux recueils, on mesure combien le poème bref, elliptique, était pour lui une force, la seule manière possible de combattre la décomposition et la dégradation sous toutes leurs formes. Il y avait là un art de jouer à chaque page, en quelques lignes, le tout pour le tout» («Le vulnérable impétueux», *La Presse*, 22 octobre 1995, p. B 7).

32. Pierre Nepveu, «La poétique de Gilbert Langevin», *op. cit.*, p. 322.

33. *Ibid.*, p. 314.

Ainsi, après avoir exclu les écrits de Zéro Legel du champ de l'œuvre, après les avoir rejetés comme textes d'un intérêt mineur, après les avoir situés dans une zone parallèle ou souterraine, voilà qu'ils se retrouvaient, ces textes éclatés et décentrés par excellence, au cœur même de l'œuvre de Langevin, pris dans sa trame la plus profonde. Ni dans les marges ni à côté, ni sous l'œuvre ou en surplomb, mais dedans tout simplement, indissolublement liés à son dessein le plus singulier, ces textes, ces faits divers de la poésie, faisaient donc eux aussi pleinement partie de l'écriture de Langevin et des enjeux qui la travaillaient.

Zéro Legel, entre le jeu et la loi

Si les écrits de Zéro Legel ont causé quelque souci aux lecteurs, toujours en quête de repères, d'identification, de classement, en raison de leur problématique articulation avec l'œuvre poétique, ils pouvaient encore les déranger pour bien d'autres raisons. On a souvent usé, pour les décrire, d'épithètes pour le moins douteux : discours cru, débraillé, délinquant, « dévergondage », selon l'expression déjà citée de Nepveu qui capte dans ce mot l'entreprise transgressive de Langevin pour qui il s'agissait bien, dans ces récits dérisoires, de faire sortir la poésie (mais aussi la prose) de ses gonds. Car si déjà les poèmes de Langevin étaient dénués d'harmonie et refusaient violemment toute conception esthétisante, que dire de ces textes bigarrés, en lambeaux³⁴, qui se permettent toutes les impertinences, avec leurs allitérations excessives, leurs travestissements burlesques, leur intertextualité parodique, leurs calembours catastrophiques, leurs poncifs misérabilistes ? Écriture colère, railleuse, cynique de « clown égaré³⁵ » tel que Langevin se désigne lui-même dans son tout premier recueil, *À la gueule du jour* ; écriture désespérée et rageuse qui n'épargne rien ni personne, au premier chef soi-même, c'est-à-dire ce Zéro Legel qui, littéralement, est personne, derrière son identité, je devrais dire ses identités d'emprunt.

« Mon nom est NUL », « je suis ; donc je fuis », « j'ai du néant dans le sang³⁶ » : ces trois formules-chocs synthétisent peut-être mieux que tout

34. J'emprunte cette image à Pierre Nepveu qui l'emploie à propos de *Mon refuge est un volcan* : Langevin n'écrit pas « de beaux poèmes propres, bien faits, fluides. Ses textes sont toujours des lambeaux, des coups de poignards, des faits divers brutaux, des constats de désastre ou, à la rigueur, des aphorismes à la fois insolents et désabusés. En somme, des poèmes stressés... » (« Gilbert Langevin, *Mon refuge est un volcan* », *Livres et auteurs québécois* 1978, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 134).

35. Gilbert Langevin, *À la gueule du jour. Origines 1959-1967*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 22.

36. « Mon est NUL » est tiré du recueil de Gilbert Langevin, *La douche ou la seringue* (Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 41) ; « Je suis donc je fuis », des *Écrits de Zéro Legel* (*op. cit.*, p. 36) et « J'ai du néant dans le sang », de *Stress* (Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 48).

long commentaire la perte qui est en jeu dans ce nom propre-là, qui s'affiche d'emblée comme l'envers d'un vrai nom, propre à donner assise au sujet. Bien au contraire, ce Zéro Legel dont le nom se fait lui-même calembour (et l'on sait qu'en matière d'onomastique, le ludique est un «*terminus ad quem*³⁷») est un nom trop voyant, trop transparent pour faire illusion, trop manifestement forgé de toutes pièces pour qu'on lui accorde une crédibilité ou une vraisemblance, même passagères. Ce Zéro Legel souligne, comme l'a bien vu André Brochu, la rature du nom propre, il est la «signature même de l'errance»: «C'est bien cette voix vide que faisait entendre "Zéro" Legel (héros *nu*), qui se disait "chauffeur d'automobus et porte-parole de n'importe qui"»³⁸. Signe du vide par excellence, mais aussi marque d'un absolu, d'un état limite qui signale la transformation moléculaire d'un corps (l'eau en glace, par exemple), Zéro Legel est aussi un nom trop immédiatement symbolique pour ne pas attirer l'attention sur son (dys)fonctionnement: paradoxalement saturé d'associations, ce nom, emblème du néant, suggère d'abord une mise à nu radicale (en ce sens, il apparaît bien comme le degré zéro du nom). Nom propre jouant plus du *nonsense* que du sens (comment s'étonner que Zéro Legel énonce conséquemment surtout des proverbes déformés, des «sentence[s] insensée[s]»³⁹?), Zéro Legel véhicule aussi un jeu de mots caractéristique de la contre-culture des années soixante-dix à laquelle il renvoie presque automatiquement tout lecteur de la génération des baby-boomers, «être gelé» désignant cet état second, cette altération de la conscience obtenue sous l'effet de la marijuana ou du haschisch. Legel fait également partie du réseau sémantique du dégel («en quarantaine, les locomotives du dégel s'abâtardissent»⁴⁰) et de la débâcle («je préfère une débâcle malheureuse à la déchéance payante»⁴¹), deux signifiants fortement investis dans l'univers poétique de Langevin. D'autres évocations s'imposent également à l'esprit: par exemple, la traduction que donne Marc Plourde de Zéro Legel transformé dans *Body of Night*⁴² en «Zilch Freeze Speaks» — prouvant d'ailleurs ainsi que nous n'étions pas devant un nom propre «normal», tout nom propre étant, on le sait, intraduisible par définition — rapproche ses propos oraculaires de ceux du prophète

37. François Rigolot, «La lecture du nom propre: histoire et théorie», Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1996, p. 19.

38. André Brochu, *loc. cit.*, p. 130.

39. Gilbert Langevin, *Griefs*, Montréal, l'Hexagone, 1975, p. 15. Il y a là un combat essentiel de Langevin contre les formes figées de la langue commune (proverbe, dictons, maximes), les idées reçues et imposées au sujet-poète, qui tente de les détourner, de les régénérer par des lieux communs poétiques. Je reviens plus loin sur cet enjeu.

40. *Id.*, «Les fleurs du bal», *Les écrits de Zéro Legel*, *op. cit.*, p. 61.

41. *Ibid.*, p. 55.

42. Gilbert Langevin, *Body of Night. Selected Poems*, édition bilingue traduite et dirigée par Marc Plourde, Montréal, Guernica, coll. «Essentiel Poets», 1987.

nietzschéen, Zarathoustra. Le nihilisme⁴³ de l'un trouve d'ailleurs peut-être un modèle dans celui de l'autre, tout particulièrement dans la pratique chez Nietzsche d'une écriture fragmentaire, considérations inactuelles et intempestives dont le ton apocalyptique n'est pas étranger au regard désabusé posé par Zéro Legel sur son «équivoque époque / où la ville / massacre ses artères / même l'air / tombe en ruines⁴⁴» — et cela même si la métaphysique est tournée en dérision par ce «filousoffe⁴⁵», qui se décrirait plus volontiers comme un Sous-homme que comme un Surhomme (Zéro Legel dédie d'ailleurs l'une de ses pièces à un certain Auguste Mirabel, «surhomme des ruelles», auquel il voue une grande admiration parce que «Auguste chasseur de sous et de dessous» affine dangereusement couteaux, ciseaux et fourchettes pour «se console[r] de ses maux⁴⁶»).

Enfin, il ne serait certes pas difficile de lire aussi Zéro Legel moins comme un nom propre qu'un surnom, un sobriquet plus collectif qu'individuel qui rendrait compte d'une certaine symbolique nationale, prégnante dans toute l'œuvre de Langevin, et sans doute impossible à ignorer dans le contexte des années soixante-dix : ce n'est en effet pas tout à fait un hasard si la première série des *Écrits* de Zéro Legel est rassemblée en 1972, deux ans après les Événements d'Octobre, et appartient au même univers désintégré, catastrophique, que celui des marginaux de *L'hiver de force* de Ducharme, et si la parataxe, la déliaison, la «déconnection» — «objet las / déconnecté / ainsi gît-il⁴⁷» — seront ses modes d'expression privilégiés. Comment en effet ne pas être frappé par la récurrence de cette inscription du sujet-nation québécois, présente dans plusieurs textes de Langevin ? Sans toutefois réduire ceux-ci à cette seule lecture sociopolitique, certaines invocations du «pays d'origine», de la «patrie frigide / patrie de scrupules et de neige et de croix⁴⁸» ou de la «peuplade immobile comme un meuble quelconque / tu voulais voguer sur des roses / dans tes veines et les miennes le suicide⁴⁹» ne laissent aucun doute quant à l'identification individu/collectif qui se joue ici avec insistance. «Je suis un produit de votre fiasco / une page brûlée de votre intimité // J'ai du néant dans le sang / et le futur noyé au préalable // [...] mais ne peux oublier que je représente / l'écho d'un rendez-vous qui tourna mal⁵⁰» : la disposition typographique mise à part, qui pourrait savoir qui, de Langevin ou de Zéro Legel, parle ici ? Quoi qu'il en soit de cette confusion volontaire de son propre sujet avec le sujet-

43. Dans «L'intercom rebelle», «galéjade» de *L'avion rose* qui parodie les entretiens d'écrivains, Carmen Avril pose la question à Zéro Legel : «Seriez-vous nihiliste ? Un tantinet», répond-il ironiquement (*L'avion rose*, Montréal, les Éditions La Presse, 1976, p. 14).

44. Gilbert Langevin, *Griefs*, op. cit., p. 38.

45. Id., «Hors-meuble», *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 23.

46. Id., «Auguste Mirabel», *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 152.

47. Id., *La saison bantée*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988, p. 28.

48. Id., *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, *Origines 1959-1967*, op. cit., p. 160.

49. Id., *Noctuaire*, *Origines 1959-1967*, op. cit., p. 180.

50. Id., *Stress*, op. cit., p. 14.

nation québécois, Zéro Legel se présente de toute évidence comme la figure allégorique, l'emblème d'une perte telle qu'elle ne lui laisse plus, pour parler, que des éclats de langue (on pourrait même penser que c'est précisément parce que «[s]a langue [est] aux orties⁵¹» que le poète se raccroche aussi désespérément aux phrases toutes faites, fragments de proverbes et autres maximes déguisées qui remontent du fond de sa mémoire culturelle trouée). Cette perte radicale de langue qui forme l'expérience de Zéro Legel aura toujours en tout cas pour le poète une insondable portée intérieure, d'une profondeur infinie (en témoigne la série «Auto-psy» dont je reparlerai), perte touchant aussi bien le sujet autobiographique («SOUF-FRANCE ô mon pays d'origine⁵²») que politico-national, et traversant toute l'œuvre, du début jusqu'à la fin, comme l'exprime bien cette question dans *Confidences aux gens de l'archipel*: «Dans quel état êtes-vous? Dans l'État du Québec. Un état lamentable⁵³.» La réponse cultive toujours à l'évidence l'ambiguïté entre les deux «niveaux», liant indissolublement la santé — et le salut — psychique et physique du poète à l'être même du Sujet-Nation, dont il témoigne exemplairement.

Mais surtout les proses de Zéro Legel tirent tout leur sens — cela, on l'a moins vu — de l'intérieur même de l'œuvre, de la poésie elle-même, car plusieurs poèmes annonçaient dès les premiers recueils l'arrivée de ce personnage. On trouve déjà dans *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, un recueil paru en 1966, ce vers qui éclaire de manière précieuse les fondements onomastiques de Zéro Legel: «en dessous de zéro / l'ange gardien succombe / à une attaque de poésie⁵⁴». Ce vers à lui seul confirmerait le jugement posé par Pierre Nepveu sur l'intrication des rapports prose/poésie chez Langevin, mais il complique peut-être d'emblée plus qu'on aurait pu le penser le sens de ces échanges. Si on lit attentivement ce vers, on s'aperçoit en effet que la poésie ne tombe pas du «bon» côté, du côté de la vie et de la chaleur, mais qu'elle entraîne de l'autre côté l'ange-poète — une variation onomastique dont Langevin a décliné toutes les possibilités dans son œuvre⁵⁵ — dans sa chute, en plaçant la poésie du côté du froid le plus extrême. Ainsi, la poésie elle-même n'est pas, dans cet univers, naturellement porteuse de valeur positive, celle de salut par exemple. Bien au contraire, son attaque agressive peut se révéler menaçante, voire mortelle pour le sujet. Voilà en tout cas un vers qui ne laisse pas de surprendre en

51. *Id.*, *Contretemps, Origines 1959-1967*, op. cit., p. 271.

52. *Id.*, «Géhenne», *Symptômes, Origines 1959-1967*, op. cit., p. 91.

53. *Id.*, *Confidences aux gens de l'archipel*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 49.

54. *Id.*, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise, Origines 1959-1967*, op. cit., p. 127.

55. Gilchrist Langenoir, Ange-moi, Gilvin Langebert, calviniste, L'Ange 20, le petit Gilo, le gibier («Tu seras le gibier / le traqué / le maudit», *Les écrits de Zéro Legel*, p. 100), mais aussi des jeux d'inscription plus subtils comme dans cette phrase: «Ici languit la fable de l'os changé en n'importe quoi». (*Ibid.*, p. 28) Langevin, c'est aussi un nom qui se décline comme un verbe: languir, gésir, etc.

remettant en cause une idée convenue: ce n'est pas la prose, cette infra-langue poétique, qui se trouve abaissée sous zéro, mais la poésie elle-même qui est posée comme figure du malheur ou de danger, et qui risque de faire tomber le sujet «en dessous de zéro». On pourrait dès lors supposer que le passage à la prose pour Langevin pourrait s'effectuer, de manière quelque peu inattendue, sous le signe d'une certaine libération, d'un certain allègement de la tension poétique, comme le suggère cet autre vers, tiré de *Stress*, où il est question d'un «numéro perdant / je me sauve dans le sens des choses⁵⁶». Ici encore, le «numéro perdant» (zéro?) apparaît ambigu, condition minimale qui permet au sujet de s'orienter (ou de fuir) dans la bonne direction, dans le «sens des choses», seule forme de dégagement possible dans cet univers de la déperdition. Le zéro, le rien, le vide (pour Zéro Legel, «toutes les portes s'ouvrent sur le vide⁵⁷»), c'est à la lettre — mais «au rythme d'un alphabet chevrotant⁵⁸», en retournant «au pied de la lettre⁵⁹» — ce qui sauve *in extremis* le sujet: «j'ai raté la suite ça reviendra par la fuite⁶⁰», avait déjà Zéro Legel. Car ce n'est pas tant une identité qui est recherchée dans ce numéro perdant représenté par Zéro, que le moyen pour le sujet de se défaire de toute identité par ce nom «nul». Au lieu de se faire un nom, se défaire par le nom: c'est cette (dis)solution radicale qui est poursuivie par Langevin dans la création de ce double, ce «fac-similé de moi-même⁶¹». De manière éloquente, Zéro Legel évoquera dans un aphorisme, à contre-courant du discours dominant à l'époque sur l'identité québécoise, une «québécoïade en bois rond, / cachot de l'homme libre à l'emporte-pièce d'identité⁶²». Ailleurs, dans «Flash-back», Zéro Legel n'hésite pas à s'inscrire dans la lignée des poètes maudits, son œuvre publiée dans la collection «La roulette russe» et lui-même, devenu «membre de la Société Aroyale et de l'Académie Néo-Gaga», rêvant de finir ses jours à l'Abbaye Saint-Denys-Gameau: «Faisons le décomptage, écrit-il encore ailleurs, ce qui nous conduit inévitablement à l'Abbaye Saint-Denys-Gameau, où j'irai finir mes jours. Petit poisson en viendra là, si Dieu lui prête rien. Faisons le décomptage avant le Bled Final. 9-8-7-6-5-4-3-2-moi. Salut! Ce n'est qu'un aurevoir (*sic*). Ce n'est qu'un ouvre-boîte⁶³». Zéro apparaît donc aussi comme le chiffre de la folie, le signe limite au-delà duquel se dissout l'identité, le «moi» en «rien». On soulignera au passage ce fantasme insistant des poètes québécois de vouloir «mourir fou comme Nelligan», selon la formule désormais consacrée

56. Gilbert Langevin, *Stress*, op. cit., p. 16.

57. *Id.*, «Les fleurs du bal», *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 56.

58. *Ibid.*, p. 57.

59. «Mais la révolte mit le feu / au pied de la lettre», vers tirés de «Double voix», suite dédiée à Zéro Legel dans *La saison hantée*, op. cit., p. 70.

60. Gilbert Langevin, «Hommage au Révérend Père Oxyde», *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 29.

61. *Id.*, *Stress*, op. cit., p. 18.

62. *Id.*, «Les fleurs du bal», *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 56.

63. *Id.*, «Flash-back», *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 84.

de Claude Beausoleil: ce fantasme, on le retrouve également ici très tôt chez Langevin/Legel, fasciné comme d'autres écrivains québécois par les apories du discours de la folie, jouant d'abord à travers toutes sortes de feintes à mimer ses effets, pour s'en trouver ensuite altéré et aliéné dans son identité même. Il n'est jamais indifférent, on le verra, de s'interroger, comme Zéro Legel, sur «les signes nus / le nom de qui⁶⁴»: il y a toujours une portée éminemment tragique à ce constat de néant du poète, comme il l'exprime on ne peut plus clairement, dans une syntaxe elle-même extrêmement hachée, suffoquée presque: «cela dévore / cela minimise et morcelle⁶⁵»...

Plusieurs vers issus des différents recueils poétiques nous aident donc de la sorte à tracer le profil de Zéro Legel, bien avant qu'il ne fasse son apparition officielle dans les *Écrits* de 1972. Le «Décès-verbal» de *Symptômes*, par exemple, où le poète se décrit en ces termes: «Pour me reconnaître au milieu du bétail / un détail / j'ai les yeux en croix⁶⁶», appartient déjà à l'autoprésentation corrosive des *Écrits*. Dans «Vin pour sang», un autre poème de *Symptômes*, le poète se représente encore sous des traits que ne désavouerait pas Zéro Legel: «Le sort m'a joué ce tour / de me guider toujours // je ne suis que ce que je suis / c'en est beaucoup trop⁶⁷». Toute la question identitaire qui hante le personnage de Zéro Legel se trouve de fait condensée dans ces vers qui saisissent bien la dialectique et le renversement essentiels en jeu dans le choix de ce nom: le trop et le manque sont ici indissolublement liés, comme si le manque, la perte, le défaut d'identité ne pouvait paradoxalement s'exprimer que par la multiplication des figures et des noms, d'où par exemple cette surenchère de dédicaces, autre forme de la donation du nom, si présente et si significative dans les écrits de Langevin (je reviens dans un instant sur cet aspect capital de son écriture). De même, des aveux autobiographiques à peine masqués tels que «Je devrais laisser / la parole au silence // mais comment me guérir de ce grand mal d'écrire⁶⁸», ou des vers retournant des aphorismes bien connus comme «Les hommes ont d'autres chats à soigner / Les hommes ont d'autres cas à régler // ne serai-je toujours qu'un trait noir sur la terre⁶⁹» constituent autant d'indices précieux pour cerner le dilemme identitaire concrétisé plus tard par la figure de Zéro Legel.

Ainsi, par un renversement des plus intéressants, les écrits de prose n'éclairent pas la genèse des poèmes, comme c'est habituellement le cas

64. *Id.*, *Entre l'inerte et les clameurs*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1985, p. 33.

65. *Id.*, *Stress*, *op. cit.*, p. 46.

66. *Id.*, *Symptômes*, *Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 66.

67. *Ibid.*, p. 88. Autre variation sur ce thème de la crise identitaire: «Ce qui naît de moi-même / ressemble à nos problèmes / et je n'ai pas choisi / d'être ce que je suis // Je ne suis qu'un diseur / qui a planté ses mots / dans le pauvre terrain / de son propre destin («Le blé des autres ou le diseur de mésaventure», *Les écrits de Zéro Legel*, *op. cit.*, p. 113).

68. *Id.*, *À la gueule du jour*, *Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 38.

69. *Id.*, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, *Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 109.

lorsqu'un écrivain pratique ces deux genres concurrents. Chez Langevin, ce serait plutôt les poèmes qui commentent et accompagnent la formation du double du poète, lequel s'autonomisera d'ailleurs de son créateur en usant de divers procédés, dont certains ne laissent pas d'être quelque peu inquiétants (c'est en effet une chose que de trouver, en guise d'exergues dans les premiers recueils, des phrases « célèbres » de Zéro Legel, comme c'est le cas dans *Noctuaire*, publié en 1967, c'en est une autre de lui dédicacer plus tard des suites poétiques qui soulignent le dédoublement en cours comme dans la suite « Double voix » de *La saison hantée*, d'en identifier certaines autres comme ayant été écrites « Sous l'influence de Zéro Legel », ou de laisser un alias en interviewer un autre, comme dans *L'avion rose*, où Zéro Legel répond aux questions d'un autre alias, Carmen Avril). Mais avant d'examiner plus avant la duplicité à l'œuvre dans l'usage du nom propre, il faut encore approfondir le paradoxe qui soutient l'investissement onomastique, considérable chez Langevin, paradoxe qu'on pourrait traduire, en empruntant au titre d'un livre de Régine Robin, *Le deuil de l'origine*, « des noms en trop, le nom en moins ⁷⁰ ».

Car si Zéro Legel se présente comme un nom propre nu, pseudo-primitif⁷¹, un nom parodiant le désir de régression vers les origines, s'il figure bien le nom du manque par excellence, le nom de personne, il contient aussi un trop-plein, une surenchère de noms, une myriade d'identités en surnombre. Or, comme le déplore Zéro Legel à plusieurs reprises en redéfinissant pour lui-même le mystère théologique de la Trinité (« trois personnes en deux », « poète en christ, / indice d'octane plus élevé ⁷² »), « la fraternité n'existe même pas entre ceux que nous hébergeons en nous-mêmes ⁷³ ». Issu de l'« entre-génération », Zéro Legel se décrit lui-même comme un « carrefour c'est ça. j'étais le bonhomme-carrefour, au moins, un personnage d'une terrible importance que mon caractère à la hache accentuait de légendes pompeuses ⁷⁴ », se plaignant souvent de son manque de personnalité (« quand on n'a pas de personnalité, on est bin mal amanché ⁷⁵ »). Or, le problème de Zéro Legel, ce n'est pas de manquer de personnalité, c'est bien plutôt d'en avoir trop. Il abrite en une hospitalité difficile plusieurs identifications successives qui le démultiplient mais le divisent aussi en une expérience de schize, de

70. Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Presses de l'Université de Vincennes, 1993.

71. On note dans ce choix toute la distanciation de Langevin face à la question de l'origine, si présente à cette époque dans la littérature, et particulièrement la poésie québécoise. Dès les premiers écrits, Zéro Legel note ironiquement : « On n'obtient souvent qu'un visa de retour sur soi-même » (« Les fleurs du bal », *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 58).

72. Gilbert Langevin, « Les fleurs du bal », *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 63-64.

73. Id., « Antoine La Haine », *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 43.

74. Id., « Second Tiroir », *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 15.

75. Id., « Les béquilles du ciel », *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 37.

partition aiguë. Et cette crise est d'autant plus inquiétante qu'elle ne semble pas se limiter aux bords internes de l'œuvre, mais déborde également dans son cas vers le dehors. On observe ce débordement en plusieurs occasions dans les textes de Langevin, notamment en ce qui a trait à l'usage non conventionnel qui est fait du paratexte, habituellement lieu important de référence et de stabilité à la fois de l'œuvre et de l'auteur. Ici, l'auteur (ou est-ce l'éditeur?) attire plutôt notre attention sur l'étrange logique onomastique à l'œuvre en laissant paraître dans la « Notice biographique » de *Griefs*, publié en 1975, ces lignes, où il met pour ainsi dire cartes sur table, mais en relançant la mise :

[...] ses principaux recueils sont réunis en un volume sous le titre de *Origines* (1971), rétrospective qui le situe d'évidence parmi les poètes importants du Québec. Puis survient la révélation des extraordinaires *Écrits de Zéro Legel*... Car ce n'est un secret pour personne que Gilbert Langevin c'est encore Zéro Legel, Carmen Avril, Régis Auger, Alexandre Jarrault, Daniel Daramé, Carl Steinberg, Langevin et combien d'autres⁷⁶

La révélation est d'autant plus « extraordinaire » en effet qu'on retrouve dans cette liste des alias le nom de Langevin lui-même. Situation paratextuelle curieuse, non dénuée d'ambiguïté donc, en dépit de son désir de démystification : d'une part, dans le corps de l'œuvre, chaque poème est systématiquement précédé et cautionné en quelque sorte par un « famous last word » de ces célèbres inconnus (parmi eux, se glisse tout de même Huguette Gaulin, écrivain et personne « réelle »), d'autre part, on s'empresse de retirer toute autorité à ces noms d'emprunt en dévoilant leur usurpation illicite. Les alias de Langevin produisent de la sorte un effet aux antipodes de la logique du pseudonyme (on pense ici au cas exemplaire de Romain Gary, qui tiendra lui jusqu'au bout ses deux noms à aussi grande distance que possible). Loin d'être différenciés et étanches les uns aux autres, les alias de Langevin sont au contraire vidés de toute substance dès que créés, sans identité (fictive ou réelle), indéfiniment substituables. Ces noms ne sont là que pour faire nombre, réfracter en autant de facettes le zéro absolu, le vide qui les a suscités. En outre, il est clair, à lire cette mise au point, que les jeux onomastiques de Langevin ne relèvent pas du secret ni d'une intention mystificatrice, où les clefs resteraient inaccessibles au lecteur. Ces jeux de noms, si l'on peut proposer cette expression, ne sont ni hermétiques ni cachés, les parades étant faites ici pour être rapidement démasquées. À quoi correspond dès lors cet appel de noms si insistant dans l'œuvre, tant dans son versant poétique que prosaïque?

Car dès les tout premiers recueils, il y a chez Langevin une hantise, pour ne pas dire une obsession du nom qui se manifeste ouvertement, entre autres, dans l'abondance des dédicaces et des exergues disséminés dans toute l'œuvre. Quelques exemples prélevés parmi les plus significatifs :

76. *Id.*, *Griefs*, op. cit., s.p. [p. 62-63].

dans *Symptômes* (1963), un exergue de Langevin est suivi d'un extrait de Kierkegaard, juxtaposition qui détonne aussi bien par le rapport hétérogène des deux textes mis en présence que par la bizarrerie qui consiste à choisir comme exergue d'un recueil poétique... l'un de ses propres poèmes. D'entrée de jeu, l'apposition de ces deux noms paraît mal équilibrée, disproportionnée, source d'une certaine gêne⁷⁷. Et cette impression d'anormalité — le nom propre figure bien ici à titre de symptôme — ne se dissipe pas devant l'exergue qui ouvre la seconde partie du recueil, où une phrase, «pas assez près de moi-même / si loin des autres⁷⁸», signée Carmen Avril, apparaît rétrospectivement assez chargée, puisqu'elle met l'accent sur un double dédoublement du sujet, éloigné à la fois de lui-même et des autres, préfigurant presque de la sorte la position d'écart, de non-coïncidence à soi, qui fera plus tard l'essentiel de l'expérience de Zéro Legel, précisément «pas assez près de moi-même» (Gilbert Langevin), et irrémédiablement «si loin des autres». Ces dérapages sont fréquents dans l'œuvre de Langevin et ont, me semble-t-il, une portée tout autre que celle découlant de banals canulars: je pense, par exemple, au brouillage, au tremblement, à l'instabilité qui est créée par un poème des *Écrits* intitulé «Carl Steinberg⁷⁹», le nom déclaré d'un des alias de Langevin, poème lui-même dédié à... Zéro Legel. Ces aller et retour entre l'auteur et ses personnages sont assez fréquents dans toute l'œuvre pour qu'on devienne soudain attentif au drame psychique qui se projette dans ce théâtre d'ombres⁸⁰, un peu comme si Zéro Legel s'affranchissait de son autre et que, «joueur jouant⁸¹», prenant activement les devants et passant à l'acte (littéraire) si l'on peut dire, on ne parvenait plus à distinguer clairement quelle «moitié de l'ombre / est à [s]on service⁸²»...

77. Dans «Flash-back» (*Les écrits de Zéro Legel, op. cit.*, p. 66), le geste est réitéré avec une intention parodique plus soulignée encore: un exergue de Krishnamurti («In planète») jouxte un autre de L'Ange 20 («In panet»), jouant ainsi de manière ironique un mysticisme contre un autre.

78. Gilbert Langevin, *Symptômes. Origines 1959-1967, op. cit.*, p. 69.

79. *Id.*, «Torpilles sous cloche», *Les écrits de Zéro Legel, op. cit.*, p. 99.

80. Avant d'aborder la série «Auto-psy» qui donne toutes les clés de ces parades, on peut rappeler ces propos significatifs de Langevin: «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 un combat entre les deux. De là naît un monstre ou un ange [...] J'ai toujours vécu dans une espèce de déchirement. Il me faut vivre ce que je suis. [...] 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!» (Jean Royer, «Gilbert Langevin: la vie d'un autre», *Le Devoir*, 12 août 1978, p. 13). Ces confidences confèrent une tout autre portée aux écrits de Zéro Legel, par exemple, à ce dialogue intitulé «Seul à seul» qui met aux prises Édouard et La voix: «Ne me laisse pas seul avec mes contre-sens. [...] Un ne veut rien dire en dehors du centre; je suis un dans l'autre» («Manuscrits de Cartebloc», *La douche ou la seringue, op. cit.*, p. 72-73).

81. Gilbert Langevin, *La saison bantée, op. cit.*, p. 65.

82. *Ibid.*

Langevin fantasme donc beaucoup, c'est le moins qu'on puisse dire, sur les noms, le sien et ceux des autres. On doit en effet au moins souligner avec quelle intensité Zéro Legel s'attache au nom propre des autres, et tout particulièrement aux noms d'écrivains. Outre l'utilisation des initiales (pour les proches), la décapitalisation des majuscules, la mise entre parenthèses de certains noms — Leclerc (Gilles) —, on relève toute une série de déformations altérant les noms d'écrivains, qu'on retrouve surtout, mais pas exclusivement, dans la première série des *Écrits de Zéro Legel*: «Zoum, zim, zam, susurre Oquin», «L'annonce faite à péguay. notre personnel est au courant de cette annonce», «I Rilke you, maluron, malurette. zigue, zigue, zigue, mire, mire... et mironz là», «albert déformel éole des beaux-âtres», «au gawvre» des sillages / délirant paysage à charte illimitée», «pélo, péloé... les yeux planent dans l'iode...», «je roule de Calibre en Borduas», «En attendant Godin, au revoir, Monsieur Beckett⁸³!», etc. Certains critiques ont voulu voir dans cette activité onomastique exacerbée un désir d'inscription, de la part du poète, dans une communauté littéraire⁸⁴, un cercle de noms en quelque sorte qui lui tiendrait lieu de famille suppléante. Il en va certainement dans cette pratique de la création d'une autre communauté, qui pourrait faire office pour le poète de parenté réelle, ne pouvant, à défaut de l'autre, lui manquer (très tôt dans son œuvre, Langevin affirmera une «nouvelle poétude sans père ni mère⁸⁵»). À propos de ces rapports entre nom et identité, on pourrait également évoquer l'expérience d'un autre écrivain, Georges Perec, maître inégalé de ces «jeux, parodies, déplacements, emprunts directs ou indirects, détournés, recyclages, réemplois⁸⁶», dont Régine Robin a bien montré la nécessité où il se trouvait de se dessiner «une famille, un territoire, un pays, des filiations et des généalogies⁸⁷», tout un espace autrement plus indestructible que celui de sa «vraie» famille: «Cette constellation, écrit-elle, met fin à ce

83. Tous les exemples, le dernier excepté (*Confidences...*, *op. cit.*, p. 79), sont tirés des «Fleurs du bal», *Les écrits de Zéro Legel*, *op. cit.*, p. 55, 59, 71, 72, 77.

84. François Dumont remarque à propos du *Dernier nom de la terre* l'importance de cette «quête de la communauté qui a toujours marqué l'écriture de Langevin» («L'art du "mais"», *Le Devoir*, 13-14 février 1993, p. D 4). Nepveu et Brochu avaient eux aussi souligné cet aspect majeur de la communauté pour le poète: «Comme Miron, Langevin, note Brochu, est un poète par le peuple, ce peuple qu'il n'a jamais renié et qui reste, comme le disait Bakhtine à propos de Rabelais et de quelques autres, la grande inspiration. De là le côté carnavalesque, sensible surtout dans les écrits en prose, et le côté universel» («Continuer et espérer», *Voix et images*, n° 45, printemps 1990, p. 460). Cette dernière remarque éclaire encore l'usage extensif que fait Langevin des proverbes, maximes et autres lieux communs, où se trouve sédimentée la sagesse des nations: comme si travaillant la parole commune, il entendait remobiliser et dynamiser des énoncés appartenant à tous et compris de tous.

85. «Décès-verbal», *Symptômes, Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 66. Dans *Mon refuge pour un volcan*, Langevin évoque aussi une «famille dont le père / est l'enfant que nous étions» (p. 80).

86. Régine Robin, «Perec et son nom "breton"», *Le texte et le nom*, *op. cit.*, p. 338.

87. *Ibid.*

sentiment "d'inappartenance" qui est en permanence le sien. C'est pourquoi il est [...] important de se rattacher directement, au plan de l'imaginaire, à un écrivain qu'on aime [...] ⁸⁸." Toute proportion gardée — ces expériences demeurant différentes et absolument singulières, incomparables —, on peut faire l'hypothèse que Langevin cherche peut-être lui aussi quelque chose de cet ordre par cet appel de noms d'écrivains : s'inventer un lieu où il pourrait trouver sa place, se sentir, comme Perec substituant aux relations familiales des liens familiers, «à l'origine de lui-même, non plus l'orphelin, l'inengendré», mais le fils de ses œuvres, le fils, le frère de cette filiation d'écrivains ⁸⁹.

Toutefois, ceci dit, il ne faudrait pas sous-évaluer pour autant la désacralisation, la profanation, l'attaque iconoclaste qui sont aussi au fondement de cet exercice d'appropriation/défiguration, qui a peu d'équivalent dans la littérature québécoise, sauf chez Ducharme peut-être. Derrière les blagues de potache (dans la langue de Zéro Legel : «des ratages et des capotages sans fondement ⁹⁰»), on sent en effet poindre l'agressivité, voire le désir de destruction, de celui qui se met ainsi ces noms en bouche pour les répéter, les décliner, les morceler, bref, les mâcher pour enfin les expulser, encore identifiables, mais en bouillie (le nom propre décapitalisé régresse d'ailleurs souvent chez Legel jusqu'à l'oralité originelle des berceuses et des comptines). Ces déformations, transformations, expropriations des noms vont donc bien au-delà de simples saluts, ou alors il faudrait rappeler ce que Jacques Derrida écrivait récemment à propos de ce geste : «Mais ce *salut*, car c'est un salut adressé à la mortalité de l'autre et un désir de salvation infinie, c'est aussi *coup de griffe et de greffe*. Il caresse avec les ongles, parfois des *ongles d'emprunt* ⁹¹." Ces coups de griffe et de greffe sont bien à l'œuvre dans ces lacérations, cet effilochage des noms propres, un peu comme si Langevin/Zéro Legel cherchait à faire entendre ce que Derrida décrit comme l'a-nomie, l'anomalie, la dérégulation — et peut-être aussi l'aphasie et l'amnésie radicales — inscrites en creux dans chaque nom propre. Loin d'être insignifiants, ces jeux onomastiques, en portant atteinte à la chose capitale, donneraient ainsi un aperçu privilégié du trouble identitaire qui affecte Langevin et son cortège d'alias, l'écrivain exprimant de la sorte sa révolte contre son milieu d'ori-

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*, p. 337.

90. Gilbert Langevin, «Quatrième Tiroir», *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 17.

91. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1996, p. 124. Je souligne. Par ce salut qui est à la fois «mouvement d'amour ou d'agression» envers la langue donnée, le sujet, poursuit Derrida, «tente d'affecter la monolague, celle qu'on a sans l'avoir. Il rêve d'y laisser des marques qui appellent cette toute autre langue, ce degré *zéro-moins-un* de la mémoire en somme» (*ibid.*, p. 124, je souligne), proposition suggestive pour Zéro Legel qui lutte lui aussi contre toutes les réappropriations — schèmes normatifs de la grammaire, du genre littéraire, du discours, des clichés culturels, des stéréotypes, bref, de tout ce qui fait la loi de la langue.

gine, que ce soit sous la forme d'attaques visant l'institution (sociale, politique, littéraire), le détournement des idées reçues et des formes fixes, ou encore la perversion de son principal ancrage symbolique, le nom propre. On retrouverait ainsi dans ce corps à corps avec les noms moins un rapport ludique que l'imposture généralisée ressentie par l'écrivain québécois, son dégoût devant un « indicible familier⁹² » dont il doit rendre compte, malgré ce qui lui en coûte.

Transcrivant de la sorte son nom propre transformé en Zéro Legel — mais chez Langevin le processus ne se limite pas au seul nom propre, le sien et celui des autres, mais s'étend peut-être aussi, comme je l'ai suggéré, à tous les noms déposés dans la langue, sédimentés en elle sous la forme de proverbes ou d'aphorismes⁹³ —, Langevin nous permettrait de saisir une nouvelle version — chaque fois la même, chaque fois inédite — de la dépossession native du sujet québécois face à la langue. Certains propos de l'écrivain maghrébin Abdelkebir Khatibi pourraient nous aider à étayer cette hypothèse, lui qui écrit au sujet de la situation de l'écrivain arabe de langue française qu'il est « saisi dans un chiasme, un chiasme entre l'aliénation et l'inaliénation », écrivain ne possédant « ni son parler maternel qui ne s'écrit pas, ni la langue arabe écrite qui est aliénée, ni cette autre langue apprise et qui lui fait signe de se désapproprier en elle et de s'y effacer. Souffrance insoluble lorsque cet écrivain n'assume pas cette identité entamée, dans une clarté de pensée qui vit de ce chiasme, de cette schize⁹⁴ ». Comment, en lisant ces lignes, ne pas penser au rapport duplice, divisé, de Zéro Legel/Langevin, à ce qui le pousse et le contraint du côté de ce « degré-moins-un de l'écriture⁹⁵ » qui laisse finalement sa marque fantomatique dans toute l'œuvre? Car cette altération du propre et de la propriété, de l'autorité également si naturellement investie dans le nom propre, c'est peut-être bien la même opération qui

92. Voir sur cette question du deuil dans la création littéraire, Nicole Deschamps, « L'indicible familier : le Québec inédit d'Alain Grandbois », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 3 (n° 54), printemps 1993, p. 538-552. Voir tout particulièrement ce qu'elle écrit du rapport des « brouillons mal-aimés [de Grandbois] qui souffrent de ne pas avoir fait le deuil de quelqu'un, de quelque chose, peut-être d'eux-mêmes. En ce sens, ils conservent l'ambiguïté des objets transitionnels » (*ibid.*, p. 550). On pourrait décrire ainsi ces écrits de Zéro Legel, qui jouent à fond leur médiocrité mais sous un autre nom. Il y a bien ici pour Langevin, comme pour Grandbois ou pour le Ferron de l'inachevable *Pas de Gamelin* et combien d'autres écrivains québécois, plongée dans un indicible, un innommable qui les mène au seuil de la folie.

93. Nom propre ou aphorisme, c'est en effet le même travail qui se fait jour ici si l'on admet avec Derrida que « l'aphorisme est un nom mais tout nom peut prendre figure d'aphorisme » et fonctionner à contretemps : « D'où l'on comprend que le nom propre assume le même rôle dans le langage que l'aphorisme dans la textualité » (Alexis Nouss, « Noms secrets et noms sacrés », *Le texte et le nom*, *op. cit.*, p. 329).

94. Abdelkebir Khatibi, « Incipits », *Du bilinguisme*, p. 189. Cité et commenté par Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 120-121.

95. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 123.

engage l'écrivain à s'affronter si régulièrement (compulsivement?) à la loi de la langue à travers proverbes et maximes. Le paradoxe ici, c'est que le poète lutte ouvertement contre le pouvoir d'assertion et d'assujettissement qu'il sent à l'œuvre avec une acuité douloureuse dans ces formes figées (« mais l'inconnu déjà / prend profil de proverbe / uniformisant⁹⁶ »), mais — et c'est ce qui est plus difficile à concevoir et à concilier ici —, il écrit aussi en vue de cette langue commune, enfin partagée fraternellement par tous. « Avec les simples munitions de ma voix / j'ambitionnais de fendre les emblèmes⁹⁷ », déclarait-il dans *Stress* dès 1971. Ce projet de s'affronter à la loi de la langue, à son armature, à sa structure la plus nue, à ses mécanismes de fonctionnement les plus essentiels, à ses « os » pour ainsi dire, c'est bien, en définitive, ce qui se laisse percevoir à travers ces jeux de noms et jeux de mots de Zéro Legel.

Zéro Legel : au seuil de soi

Langevin analysera beaucoup plus tard dans « Auto-psy », avec une lucidité remarquable, les conséquences graves, dévastatrices même, qui étaient liées à ces jeux, anodins en apparence seulement. Mettant cette fois, plus de vingt ans après Zéro Legel, vraiment bas les masques, il parlera, avec un ton sobre et émouvant, un ton qu'on ne peut plus imaginer que bas⁹⁸, de l'illusion de maîtrise dangereuse qui s'infiltrait dans ces jeux d'alias, cette multiplication des noms : « 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. [...] Mais nulle paix. Nulle retrouvance. Je suis un zombi génétique alors sans aucune filiation contemporaine⁹⁹. » Et dans un autre fragment, il met au jour de manière encore plus directe la souffrance qui était la part cachée de ces jeux, de ces « cabrioles infernales¹⁰⁰ », où le sujet se retrouvait plus souvent qu'à son tour non plus l'hôte mais l'otage de ses autres qui l'habitaient : « Jadis ouvert au truquage social, pouvant jouer le jeu du masque-à-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

96. Gilbert Langevin, « Transvivre », *Ouvrir le feu*, op. cit., p. 8.

97. *Id.*, *Stress*, op. cit., p. 32.

98. Je pense ici à ce que Derrida écrivait récemment à propos de ce ton bas : « Je n'ai cessé d'apprendre, surtout en enseignant, à parler bas, ce qui fut difficile pour un "pied noir" et surtout dans ma famille, mais à faire que ce parler bas laissât paraître la retenue de ce qui est ainsi retenu, à peine, à grand peine contenu par l'écluse, une écluse précaire et qui laisse appréhender la catastrophe. À chaque passage le pire peut arriver. [...] Si j'ai toujours tremblé devant ce que je pourrais dire, ce fut à cause du ton, au fond, et non du fond. [...] Tout se met en demeure d'une intonation » (Jacques Derrida, op. cit., p. 80-81). C'est ce changement de ton qui se fait entendre dans « Auto-psy », où « le pire des pires ne fera pas mieux » (« Auto-psy HND 1989 », *Le dernier nom de la terre*, op. cit., p. 73).

99. Gilbert Langevin, « Auto-psy HND 1989 », *Le dernier nom de la terre*, op. cit., p. 72-73.

100. *Ibid.*, p. 74.

donc épisodiquement la mise à part, l'internement, le rejet non seulement par l'ambiant mais par soi-même en définitive¹⁰¹."

Dans ces pages denses qui donnent à lire avec une clarté nouvelle le trouble de l'identité incarnée par Zéro Legel, mais aussi par toute une suite de symptômes sociopathologiques, c'est une expérience à la fois éminemment singulière et généralisable qui se fait jour dans l'écriture de Gilbert Langevin. Comme il l'écrit dans l'un de ses ultimes aphorismes inédit, «Sans yeux, le voilà découvrant ce que d'autres cherchent¹⁰²». Dans cette suite intitulée «Auto-psy», Langevin ira jusqu'à laisser tomber sa prothèse, ce Zéro Legel figurant l'absence de toute identité, pour montrer à quel effondrement ce trouble identitaire l'avait conduit : déstructuration pathologique, désintégration psychique, «folie», dépression, aphasie, tous les stigmates, les blessures inscrites à même le corps souffrant d'une «existence martyrisée¹⁰³».

On trouvera sans doute exagéré de prêter à des tels écrits, si souvent jugés «de mauvais goût¹⁰⁴», une telle portée ontologique, philosophique, mais il y aurait un risque bien plus grave, à mon avis, de rester sourd à la demande, au grief — à la fois plainte, ressentiment et douleur, travail de deuil — de cette écriture : «Comment lire sans faillir / l'envers du violent cri / proféré par l'exclu¹⁰⁵», demandait le poète, soulevant la question d'une éthique dans la lecture. Et de fait, la critique n'avait pas suffisamment pris au sérieux certaines déclarations de Zéro Legel qui soulignaient dans ce nom, sinon le travail de la pulsion de mort («parler comme si j'étais mort. / un peu de salive sauverait ce cri¹⁰⁶»), du moins la lente et inexorable pénétration du froid, paralysant le sujet¹⁰⁷ inscrite dans son nom même. «Auto-psy», comme son titre le souligne, est bien en ce sens une autopsie, un *post-mortem* pratiqué sur le corps de ce pauvre Zéro

101. *Ibid.*

102. Gilbert Langevin, *Les révélations de Coco le caco-chyme*, inédit. Cinquième série des Écrits de Zéro Legel.

103. Voir la question soulevée par Derrida à propos de l'expérience de la langue subie par l'écrivain maghrébin de langue française, cas certes non assimilable à celui de l'écrivain québécois, mais qui lui est en même temps étrangement familier : «En quoi la passion d'un martyr franco-maghrébin peut-elle donc témoigner de cette destinée universelle qui nous assigne à une seule langue mais en nous interdisant de nous l'approprier [...] ? [...] N'est-ce pas ce qui *donne lieu* à cette articulation entre l'universalité transcendante ou ontologique et la singularité exemplaire ou témoignante de l'existence *martyrisée* ? » (*op. cit.*, p. 51, 50).

104. Gilbert Langevin, *Comme un lexique des abîmes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1968, p. 65 : «Ombrée confidence / de mauvais goût dit-on / coupable très coupable / au tréfonds du vide / enjeu fol en jeu / l'avertisseur crie *net*.»

105. *Id.*, *Au plaisir*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1987, p. 49.

106. *Id.*, «Les fleurs du bal», *Les écrits de Zéro Legel*, *op. cit.*, p. 53.

107. Dans «Seul à seul», La voix dit à Édouard : «Tu deviens froid comme un glacier. Tu figes peu à peu. Tu ne peux plus remuer, presque plus remuer», ce à quoi Édouard réplique : «On dirait que je paralyse...» (*La douche ou la seringue*, *op. cit.*, p. 70)

Legel, dont le poète aurait pu choisir comme épitaphe ces vers de «Suicide graduel» datés de 1967: «destinataire de mon propre tir / j'arrive au temps de ma tombée¹⁰⁸». Il y avait pourtant toujours eu cette note grave, résonnant en sous-main de cette entreprise, un «Péril souverain: se perdre au fil de la plume¹⁰⁹», prix à payer pour ce Zéro Legel qui se vantait avec une présomption exagérée d'écrire «au fur et à mesure des pertes stylo-graphiques¹¹⁰», «Caméléhomme sans maîtrise¹¹¹», Zéro Legel était donc aussi, à toutes fins utiles, un nom-écran, comme on parle de souvenir-écran, «un écran minus [qui] résume / leur culture hémiphlégique¹¹²». Le «reclus volontaire» qui, dans «Auto-psy», parle enfin en son nom propre — qui est justement de n'en plus avoir —, celui qui déjà dans une formule superbe de *Griefs* déclarait: «je pagine l'indéchiffrable¹¹³», donne soudain à rebours une profondeur insoupçonnée à ces aventures de Zéro Legel que d'aucuns avaient fini par voir comme les «moments bas¹¹⁴» de la poésie de Langevin. Dans ces quelques pages qui surgissent à la fin de l'œuvre et qui lèstent par leur densité et leur accent inimitables de vérité non seulement les écrits jugés trop farcesques, mais aussi l'ensemble de l'œuvre poétique, on aperçoit l'aphasie native et natale qui soutenait toutes les pirouettes verbales de Zéro Legel.

Un peu comme Ferron qui tentera de se débarrasser de son double Maski qui parasitait son œuvre et l'empêchait d'écrire, on pourrait dire que Langevin réussit pour sa part dans cette suite de textes à exécuter son double et à dire enfin ce qu'il représentait, en restant fidèle à sa visée de toujours, captée dans ce vers ancien de *Noctuaire*: «afin que libre j'aïlle au pur vrai dire¹¹⁵». «Au lieu de réclusion, au giron même où le mal est traqué, j'avais comme l'impression d'être bien de n'être rien¹¹⁶», reconnaît désormais sans complaisance le poète dans une écriture — prose ou poésie? la question est devenue sans importance — à la fois même et autre, reconnaissable (on identifie immédiatement sans hésitation ces pages comme du meilleur Langevin) et différente (c'est la même voix, le même accent, le même phrasé, mais altérés). Évoquant les «dures dénaturations d'une rechute mentale¹¹⁷», l'anorexie, «attirance folle vers la mort», qui l'a

108. Gilbert Langevin, «Suicide graduel» (1967), *Ouvrir le feu*, op. cit., p. 58.

109. *Id.*, *La doube ou la seringue*, op. cit., p. 74.

110. *Id.*, «Flash-back», *Les écrits de Zéro Legel*, op. cit., p. 78.

111. *Id.*, *Ouvrir le feu*, op. cit., p. 30.

112. *Ibid.*, p. 31.

113. Gilbert Langevin, *Griefs*, op. cit., p. 39.

114. Langevin évoque ces «moments bas» non sans résonance avec le spleen nelliganien et baudelairien, dans *Issue de secours*: «[...] et vous moments bas fuyez loin d'ici que mieux l'on respire [...] filez filez vous aussi idées-fusées vers l'objet de nos âpres défis avant de périr formes éclatées non identifiables» (*Issue de secours*, Montréal, l'Hexagone, 1981, p. 65).

115. Gilbert Langevin, «Noctuaire», *Origines 1959-1967*, op. cit., p. 197.

116. *Id.*, «Auto-psy», *Le dernier nom de la terre*, op. cit., p. 72.

117. *Ibid.*, p. 77.

« charnellement battu sur [s]es propres os¹¹⁸ », la « viscéralité [qui] écréanche l'être à un point de non-retour¹¹⁹ », le poète parle comme jamais auparavant de cette autre partie de lui-même. Qu'on en juge par ces deux fragments, d'une profondeur inouïe, qui tentent de dire, encore et toujours, le « traumatisme indescriptible et séculaire¹²⁰ » subi par le poète, la « blessure destructrice qui se produit comme une catastrophe dans les racines¹²¹ » : « On voit bien que les mots ne sont pas innocents. Pourquoi cette faute séculaire ? Pourquoi toi, pourquoi moi ? L'autre aussi est un je : origine du trauma, coupure qui saigne encore à travers les siècles¹²². » « L'autre, dit-il encore, c'est soi-même et ce qu'on redoute en altérité¹²³. » Et dans un dernier passage, Langevin/Legel vainc encore magnifiquement l'aphasie qui le menaçait : « Je n'avais rien d'autre à dire que "se taire étrangle". Cruauté, tour de contrôle. Je n'avais rien d'autre à dire que même le dire ne suffit pas¹²⁴. » Pour arriver à cette simplicité du dire, à ces « ombrée[s] confidence[s]¹²⁵ », Gilbert Langevin aura traversé le temps de l'œuvre tout entière, avant de s'apercevoir, comme le lecteur, que trop souvent « vous avez peut-être devant vous ce que vous fuyez¹²⁶ ».

118. *Ibid.*, p. 74.

119. *Ibid.*

120. *Ibid.*, p. 73.

121. *Ibid.*, p. 72.

122. *Ibid.*, p. 74.

123. *Ibid.*

124. *Ibid.*, p. 78-79

125. Gilbert Langevin, *Comme un lexique des abîmes*, op. cit., p. 65.

126. *Id.*, *Les révélations de Coco le cacochyme*, inédit.