

L'injustifiable poésie

Paul-Marie Lapointe et Robert Mélançon

Volume 16, numéro 2, avril 1980

Paul-Marie Lapointe

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036712ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036712ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lapointe, P.-M. & Mélançon, R. (1980). L'injustifiable poésie. *Études françaises*, 16(2), 81–102. <https://doi.org/10.7202/036712ar>

L'injustifiable poésie

PAUL-MARIE LAPOINTE
et ROBERT MÉLANÇON

Robert Mélançon : On peut distinguer dans votre œuvre trois moments séparés par d'assez longs silences. Après *le Vierge incendié* et *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, il faut attendre 1960 pour *Choix de poèmes/Arbres*, recueil sensiblement différent de ceux de 1948. Il inaugure une « deuxième manière » qui durera jusqu'à *Pour les âmes* en 1965. Après un autre silence d'une dizaine d'années, la publication de *Tableaux de l'amoureuse* et de *Bouche rouge* marque un nouveau changement d'écriture. Même s'il n'y a « aucune volte-face » d'un livre à l'autre, comme vous l'avez précisé quand *Choix de poèmes* a paru, on peut constater entre eux des différences assez sensibles pour s'interroger sur le travail qui vous a conduit de l'un à l'autre. Comment, par exemple, avez-vous passé entre 1948 et 1960 des blocs de prose automatistes du *Vierge incendié* aux vastes compositions d'*Arbres* ou de *Blues* ?

Paul-Marie Lapointe : C'est très simple et très compliqué à la fois. En 1948, j'avais dit tout ce qu'il m'importait de dire en poésie. *Le Vierge incendié* était une critique fondamentale du monde, la recherche d'un autre monde, d'une autre vie. Ça coïncidait avec la fin de mon enfance si on peut dire, en tout

cas sûrement avec celle de mon adolescence. Il y a donc eu *le Vierge incendié* et *la Nuit...*, puis j'ai cessé de « travailler » en poésie, pour toutes sortes de raisons, y compris celle que j'avais vraiment tout dit ce qui m'importait alors. Ensuite, j'ai dû gagner ma vie, ce qui a été très dur, comme pour tout le monde j'imagine. Cela a été d'autant plus dur que je n'acceptais pas du tout l'univers dans lequel je devais travailler. Il m'a fallu, au fond, dix ans avant de récupérer, avant de pouvoir accepter de parler d'autre chose que du travail quotidien. Vous m'appellez à faire des références et je me dis qu'il m'est arrivé en 1948-1949 un peu ce qui est arrivé à Rimbaud. Il a écrit, puis il a cessé d'écrire. J'ai donc quitté la littérature. Enfin, pas la littérature au sens où on « pond » des livres. Je n'écrivais pas comme un homme de lettres. J'ai quitté l'écriture...

R. M. : Vous n'avez recommencé qu'à la fin des années cinquante ?

P.-M. L. : Ce n'est pas si brutal. La parution ne coïncide pas forcément avec l'écriture. Mais il y a sûrement trois ou quatre années durant lesquelles je n'ai rien écrit. J'ai dû écrire quelque peu en 1949 et en 1950 ... une période un peu incertaine de ma vie. J'ai dû quitter Montréal, les études, pour retourner chez mes parents, au Lac Saint-Jean, d'où je suis définitivement parti en 1950 pour aller travailler à Québec. Entre 1948 et 1950, j'ai fait de petites choses, des paraphrases du *Vierge incendié* et des réflexions sur ma vie quotidienne à ce moment-là ; ce n'était pas de la poésie au sens propre. En 1950, j'ai commencé à travailler comme journaliste à Québec. Puis, il y a eu, peut-être vers 1953 ou 1954, des textes de temps en temps (on n'abandonne pas tout à fait quoi qu'on prétende), mais ça n'était pas pour publication. C'est seulement de retour à Montréal, vers 1954-1955, que j'ai redécidé de... peut-être écrire encore. Inscrit dans le monde du travail, ayant accepté de travailler et de vivre le monde du travail, ma démarche poétique ne pouvait plus être ce qu'elle avait été en 1948-1949. Je ne pouvais pas partir du *Vierge incendié* pour aller plus loin. C'était un recommencement, c'était autre chose, vraiment autre chose. Une poésie à partir de la réalité plutôt qu'une poésie du moi « contre » le monde, « contre » l'univers.

Ce n'était plus une poésie d'adolescent mais la poésie d'un être qui essaie de se définir dans le monde, de s'y trouver, de vivre dans ce monde.

R. M. : *le Vierge incendié* ne manifeste pas la moindre réserve. À partir de *Choix de poèmes* — le titre est significatif —, c'est par contre comme s'il y avait une poésie faite pour soi, dont une partie seulement est livrée au public. Pourquoi n'avez-vous publié qu'un choix en 1960 ?

P.-M. L. : Un « choix », en ce sens que je n'en avais pas écrit beaucoup plus... J'avais retenu ces poèmes comme pouvant signifier quelque chose. Je cherchais, plus à ce moment-là peut-être qu'au moment du *Vierge incendié*, à communiquer. Je vous avouerai ne pas avoir beaucoup réfléchi au sens de ce changement. Vous me forcez à le faire. Il y avait alors une sorte d'acceptation, qui n'existait pas dans *le Vierge incendié*, d'un certain nombre de phénomènes, du quotidien.

R. M. : Mais on ne peut pas dire que vous acceptiez le monde tel qu'il est.

P.-M. L. : Absolument pas. Non. Mais j'acceptais quand même d'y vivre, d'être intégré à sa mécanique.

R. M. : Dans *Arbres* ou *Pour les âmes*, la forme semble développer certains aspects du *Vierge incendié* : par exemple la technique du refrain...

P.-M. L. : Je n'ai jamais été très formaliste en poésie. Enfin... J'ai lu beaucoup de poésie — c'est la seule littérature qui m'intéresse, avec la philosophie un peu, mais de très loin, n'étant pas assez calé pour lire les philosophes. Bon. Il est sûr que je suis bien perméable à toutes les formes, à toutes les recherches formelles, mais je ne me suis jamais pensé comme formaliste au sens de la prosodie ou de machines du même genre. Alors je ne sais pas. J'ai toujours essayé que la forme coïncide avec le contenu. Qu'elle corresponde absolument.

R. M. : Elle n'est jamais négligée ; audacieuse sûrement, mais jamais négligée.

P.-M. L. : Elle n'est pas surimposée... Elle n'est pas une série de façons de faire à utiliser au choix selon ce qu'il faut dire. J'ai peut-être un pattern intérieur comme ça, mais il n'existe pas « scientifiquement ». C'est capricieux. Il est d'ailleurs important que ça soit capricieux, la poésie. Sinon...

R. M. : Autrement dit c'est le poème, quand il se fait, qui détermine son pattern...

P.-M. L. : Tout se détermine en même temps, le contenu, la forme, tout. Il y a des règles mais elles passent au second plan. C'est un peu de cette façon que ma poésie s'organise. Cela suit peut-être le développement de la musique. De la musique sérieuse et du jazz. Je ne suis pas un musicien très savant, ni savant du tout, mais la musique m'est très présente. J'ai été élevé dans la musique. Aussi, quand j'écris des poèmes, il n'est pas indifférent que la musique existe. La peinture aussi d'ailleurs...

R. M. : La référence à la musique semble s'effacer derrière la référence picturale dans les derniers poèmes que vous avez publiés.

P.-M. L. : Dans les *Tableaux de l'amoureuse* ?

R. M. : Oui, et dans *Bouche rouge*.

P.-M. L. : Mais la musique reste présente aussi. Dans *Bouche rouge* plus encore que dans *Tableaux de l'amoureuse*. Enfin, pour moi, intérieurement, poésie et musique sont indissociables... J'ai toujours été très... très peu familier avec le discours, j'ai toujours eu peur du discours et du langage de la communication, du langage usuel. Le langage usuel ne nous permet pas d'atteindre vraiment à la poésie. Je ne suis pas le seul poète à penser cela, bien sûr. Le discours logique, la langue de la communication, notre langue quotidienne est sans doute utile pour atteindre certains objectifs, mais elle n'a rien à voir avec la poésie.

R. M. : Dans *Écritures*, dont la *Nouvelle Barre du Jour* a publié quelques fragments, vous définissez précisément la poésie comme un refus du langage, de l'usage habituel du langage.

P.-M. L. : Oui... En fait, j'ai poussé à l'extrême cette approche-là ; c'est une critique définitive du langage. Mais il s'agit aussi d'une expérience, d'une recherche, d'une quête ; de la même façon que, disons, la musique de Varèse ou d'autres compositeurs plus contemporains. Une tentative pour sortir du discours habituel de l'écriture. C'est sans doute confus, tout ça...

R. M. : Non.

P.-M. L. : J'ai lu quelque chose ce matin qui peut nous aider, qui peut aider à mieux cerner ce que j'ai fait. Je n'avais jamais réfléchi de façon aussi scientifique ! Il s'agit d'un texte de François Pacteau sur la lecture de Bataille, qui distingue trois desseins possibles de la parole ; il parle de la littérature — de l'écriture et de la lecture —, du jeu qu'est l'écriture par rapport à l'expression de la réalité et à son action sur le monde. Il distingue donc trois desseins possibles de la parole : « A) celle qui s'accommode des événements quotidiens et dont nous usons dans nos rapports coutumiers, qu'ils soient simples ou complexes, heureux ou malheureux ; B) celle qui, en marge d'un collectif d'individus ayant son langage établi et ses moyens de communication, recourt au sens symbolique ; c'est une parole d'éveil, cachée en partie, dont le bruit comme le silence maintiennent dans leur contradiction une tension entre deux locuteurs ; mais rien n'indique à priori à quoi elle oblige ; son ambiguïté fait sa force à ébranler et son inaptitude à convaincre ». La poésie, en général, adopte cette démarche-là. Ce que j'ai écrit plus récemment peut coïncider avec le troisième dessein de la parole : C) « la parole de l'expérience intérieure ou parole de l'expérience-limite, expérience de négation radicale du tout pour l'écarteler, qui se nie elle-même et ne fait jamais rien mettre à la place qui supplée ; la négation cherche à atteindre en tant que négation la limite ultime et risible où l'homme est Dieu ; la parole est inutile et hasardeuse, sans but avoué, elle se joue elle-même ». *Le Vierge incendié* se situerait, par exemple, dans le deuxième dessein de la parole. Puis, il y a eu une sorte de retour vers le premier dessein, en partie au moins, avec *Choix de poèmes/Arbres* et ce qui a suivi dans le même genre. Ça n'est pas entièrement cela, mais il s'agit de la

recherche d'une communication, non pas prosaïque, mais quand même beaucoup plus directe. Ensuite, je suis toujours allé dans le « B » et maintenant ça va vers le « C ». Éventuellement ça ira peut-être vers un « D », je ne sais pas. C'est très drôle, mais je suis sûr que ma poésie n'ira plus vers le « A », le dessein « A »...

R. M. : Dans une page d'*Écritures*, vous évoquez toutes les ressources du langage : « Déploiement des syntagmes ; antiphrases, pléonasmes, allégories, litotes, hyperboles, métonymies, catachrèses, ... » — pour quelqu'un qui ne se prétend pas savant...

P.-M. L. : C'est une page de dictionnaire...

R. M. : « ... métaphores ; locutions lancées, vicieuses, propres ; expressions pierre de fronde ; formules trahies, formules déplacées par les tactiques, surprise, ruse ; formules évadées du code dans la mêlée des modes infinis. Clichés foulés aux bottes ! slogans à la torture ! Que les quatre boucliers de l'orateur et son pavois — précepte, aphorisme, proverbe, sentence — deviennent son linceul ! » Vous définissez donc le poète comme un antiorateur.

P.-M. L. : L'histoire de la poésie a longtemps été l'histoire d'une forme de l'art oratoire. Autrefois, la poésie était surtout orale. On ne peut plus la considérer de cette façon. Même si la plupart des poètes demeurent des poètes de l'oralité, de la parole. C'est sans doute un phénomène nouveau qu'il y ait maintenant des poètes de l'écriture, enfin, un phénomène relativement nouveau. Du moins pour la civilisation occidentale, parce que ce n'est sûrement pas la même chose pour la poésie orientale : la poésie japonaise, par exemple, est une poésie de l'écriture et du signe beaucoup plus qu'une poésie du discours, qu'un discours.

R. M. : N'est-il pas bizarre qu'on se mette, en Occident, à une poésie de l'écriture cinq siècles après l'invention de l'imprimerie, précisément au moment où, à en croire certains, l'imprimerie cesse d'être un moyen de communication privilégié et où, peut-être, la poésie pourrait, grâce aux moyens techniques dont

nous disposons, développer comme jamais auparavant son caractère oral ?

P.-M. L. : Remarquez que pour la majorité des gens la poésie restera toujours orale : les poètes reconnus et connus sont ceux qui font de la chanson... C'est ça aux États-Unis, ici, partout... Brassens, en France, est considéré par le Français moyen comme un poète plus important que Frénaud ! Et d'ailleurs, qui est Frénaud ?

R. M. : Vous posez la question du lecteur. Y a-t-il un public pour la poésie ? Plus précisément, est-ce quelque chose qui compte pour vous ?

P.-M. L. : Oui... Mais ce public peut n'être qu'une personne, ou quatre personnes, ou vingt... C'est sûr, on a besoin d'un lecteur. Je ne crois pas qu'un « autre » lecteur soit essentiel pour que le poème existe, puisqu'on est toujours aussi son propre lecteur. Donc, le poème n'est jamais un geste inutile... Mais il y a sûrement un public. Il y a des lecteurs de poésie. Et puis j'imagine que Rimbaud, en son temps, n'avait pas beaucoup de lecteurs ; sauf Verlaine et quelques autres autour... Je ne me pose pas vraiment la question du lecteur. Il y en a ou il n'y en a pas. Ça n'est pas important.

R. M. : Quoi qu'il en soit, vous avez des lecteurs, c'est un fait.

P.-M. L. : Ça m'inquiète beaucoup aussi qu'à un moment donné on ait « ses » lecteurs. Par exemple, il ne faudrait pas qu'*Écritures* soit abordé comme un autre livre de l'auteur appelé Lapointe, Paul-Marie. Le lecteur risquerait alors d'être cruellement déçu. Puisque ce livre marque une rupture, une remise en question absolue de ma démarche, de mon écriture antérieure. Il faudrait que ce soit d'un auteur anonyme. Que ça soit lu « autrement », sans attente. Pour le texte seulement. Comme ce fut écrit. Ça ne doit pas être attendu comme la suite de ce qui précède, mais reçu comme « autre chose ». Malheureusement, les gens achètent très souvent les livres sous de fausses représentations, ici et ailleurs.

R. M. : Comme s'il y avait des cotes à une sorte de Bourse de la poésie ?

P.-M. L. : Oui. C'est dangereux pour les poètes ; ils risquent de s'imiter eux-mêmes. À partir du moment où on fait partie du commerce, donc de la communication telle qu'elle est maintenant, c'est dangereux, ça risque d'empêcher toute découverte, toute création.

R. M. : Dans *Écritures*, vous avez des formules qui paraissent brutales au premier abord. Après avoir évoqué le discours social, vous écrivez : « L'écriture refuse. Le poème ne parle plus cette langue-là. *Le poème ne veut plus rien dire* (vous soulignez). Le poème dé-parle. » Vous paraissez concevoir la poésie non pas comme un langage qui tente d'exprimer l'univers ou de lui donner forme, mais comme un langage plus ou moins autonome, qui se construit à côté de l'univers, qui rivalise avec lui.

P.-M. L. : Le poème doit essentiellement « rivaliser » avec le monde, même s'il ne peut pas exister sans lui. C'est une démarche que j'ai voulu pousser à l'extrême. Votre question se réfère aux textes qui accompagnent les extraits d'*Écritures* parus dans la *Nouvelle Barre du jour*, les textes un peu théoriques de la page de droite. Les textes mêmes d'*Écritures*, sur la page de gauche, sont faits de ce langage autonome auquel vous référez. Ces textes ne veulent rien dire parce qu'ils *veulent ne rien dire* ; ils s'expriment littéralement pour eux-mêmes, sans tenir compte de la problématique de la société actuelle. Ils sont importants et non importants aussi, parce qu'il s'agit d'un jeu. Un jeu que les mots s'inventent, un jeu dicté par les mots. Hélas ! tous les mots de ces textes sont des mots de notre univers, de notre société. Détournés, galvaudés. Hélas et heureusement ! sinon il n'y a plus aucun signifié possible. Et cette équivoque-là porte sens : on est quand même obligé d'avoir recours aux mots de tous les jours pour parler de choses qui ne veulent pas être de tous les jours, qui ne sont ni le quotidien, ni ce qu'on appelle abusivement la réalité. Dans cette ironie, il y a tout le drame de la poésie. Comment dire ? Ces textes d'*Écritures* manifestent aussi une sorte d'extrémisme de l'écrit. Je vous décrivais tout à l'heure les trois desseins de la parole. Ces textes vont plus loin encore que le troisième dessein de la parole puisqu'ils ne disent même pas la

vie intérieure. J'ai voulu aller au-delà même de la vie intérieure, ne me servir que de mots et ne jouer qu'avec des mots, n'accepter comme signification pour ces mots, malgré leurs références dans le monde et ce qu'ils sont en moi, n'exprimer que ce qu'ils produisent eux-mêmes d'univers, de réalité. Depuis un an et demi je fais des choses comme celles-là : je voudrais pousser à la limite cette entreprise d'écriture. Puis probablement faire autre chose. Mais cela va rester, cela ne sera pas indifférent.

R. M. : Même si ces textes ne disent rien, veulent ne rien dire, ils existent avec beaucoup de force.

P.-M. L. : C'est cela la poésie : il faut que ça ne dise rien mais que ça existe avec beaucoup de force — c'est une bonne définition. La même que pour toute œuvre d'art, pour toute œuvre musicale ; on n'a pas besoin de références pour aimer l'œuvre, pour aimer un prélude ou une fugue de Bach. Cela existe en soi. De même le poème doit-il exister en soi sans besoin de la moindre référence au monde. Les références impliquent que le poème ne va pas. Par exemple, si on se dit, en lisant : « tiens ! c'est vrai, c'est comme cela que les choses se passent ». Alors ça n'est plus du tout de la poésie. J'ai découvert plus que jamais la poésie en faisant ces derniers textes qui ne sont pas, disons, un produit de moi au sens où j'y aurais mis de l'intime. Je n'ai jamais été aussi heureux de textes sur le plan poétique, heureux de certains d'entre eux, pas de tous bien sûr... On sent qu'on réussit un poème ou qu'on ne le réussit pas. Je suis content de dire ce que je dis dans *Écritures*, d'y trouver ce que j'y trouve, dans le détournement du sens commun, dans le jeu, l'incongru, le décousu, le balbutié, le caricatural souvent, parce qu'il y a du poème là-dedans ; même s'il ne s'agit pas de poèmes au sens habituel du terme... D'écritures, littéralement. Revenons à Rimbaud. Je n'ai jamais voulu imiter Rimbaud ; je n'aurais jamais voulu être Rimbaud. Je l'aime parce qu'il incarne la poésie même ; c'est le seul poète qui me donne constamment cette satisfaction, qui me comble. Et sans aucune prétention, je lis certains textes d'*Écritures* et me dis : « c'est du Rimbaud pour moi ».

R. M. : Très franchement, ce sont des textes difficiles, des textes qui résistent. Pour moi, ça n'a enclenché qu'à la deuxième ou à la troisième lecture. Au début j'avais l'impression d'une rupture très marquée avec ce que vous aviez fait auparavant. Maintenant, il me semble plutôt qu'*Écritures* — mais je n'en connais que des fragments — s'inscrit dans le mouvement de tout ce que vous avez fait depuis 1948.

P.-M. L. : Cela fait partie d'une même démarche... D'ailleurs, en écrivant cela, j'ai senti, constaté que les poètes ont toujours procédé de cette façon — on n'invente rien — mais avec une sensibilité de leur temps. Ce que j'ai fait correspond à notre sensibilité, à notre époque. Une époque où il y a de moins en moins de place pour le dire individué et pour la personne ; on n'a jamais été aussi « mal pris » à cet égard ; enfin, toute ignorance étant donnée, parce qu'on ne sait pas vraiment comment c'était au temps des Égyptiens ou des Romains...

R. M. : J'imagine qu'il restait alors un en-dehors de la société, où on pouvait s'échapper. Mais je me fais peut-être des illusions...

P.-M. L. : Cet en-dehors, c'était justement la possibilité d'apprécier la vie, la mort, la nourriture, l'essentiel, le fondamental. Les Orientaux ont conservé plus que nous cette faculté de vivre les jours. Pour nous, Occidentaux, tout l'essentiel n'est qu'une grande abstraction. Seul compte le profit, la consommation...

R. M. : Vous évoquez la personne, le dire individué. S'il y a une constante dans vos textes depuis *le Vierge incendié*, c'est cette revendication qui se trouve réassumée dans *Écritures*.

P.-M. L. : Là se situe le grand problème. Enfin, pas le Grand Problème ; je ne prétends pas être là pour sauver le monde ; à peine pour me sauver dans le monde, si possible. C'est le problème de la massification, de la robotisation. Il est de plus en plus important, même si cela paraît à certains réactionnaire et contre le mouvement de l'histoire, de se battre pour que chaque homme soit important, important au moins pour lui-même. Au fond, cela a toujours été la revendication fonda-

mentale, implicite ou explicite, de la poésie, de la musique, de toute création. Nous vivons dans un monde où il n'y a vraiment aucune place pour l'expression individuelle, pour la création. Dans les journaux, vous trouvez des pages d'annonces, des cahiers complets d'annonces : on demande des programmeurs, des superviseurs, des responsables de mise en marché... Les seuls « emplois » sont pour ceux qui programment les activités, les désirs des êtres, qui programment la vie.

R. M. : C'est en ce sens que vous parlez de « poésie sociale et morale » ?

P.-M. L. : Oui. Et même s'il est plutôt ironique et contradictoire que la poésie soit « morale » dans la mesure où elle conteste les valeurs morales de notre société.

R. M. : Il vous est arrivé de définir, partiellement, la poésie comme un travail sur soi, et cela aussi c'est, d'une certaine façon, poser la question d'une morale de la poésie : « La plus haute forme de poésie, comme la plus haute forme d'art, est l'improvisation, qui ne met aucun frein à l'expression, bien qu'elle tire son excellence d'un artisanat préalable, aussi bien sur la matière du créateur que sur celle du matériau. » Le poème est-il le résultat, l'aboutissement de ce travail sur soi, ou bien n'en est-il qu'un moment, une étape ?

P.-M. L. : Revenons au musicien. Il ne peut pas être un grand créateur s'il ne connaît pas parfaitement la musique, la technique, d'une part ; non plus s'il n'est pas entièrement musique, indépendamment des techniques et de la connaissance de la musique établie. La science des formes, des techniques, n'est pas suffisante ; et elle ne sert qu'à le faire évoluer, lui, à l'intérieur de la musique... Je veux dire que la poésie, travail sur soi-même, est essentielle à la vie, est la vie. J'ai besoin de poésie pour vivre. Comme un véritable compositeur ne pourrait pas vivre sans faire de la musique, sans être musique.

R. M. : Il y a une autre constante de votre poésie, le refus des étiquettes. Dans *Écritures* : « Sur les façons de faire de la poésie. Toutes les méthodes sont valables. Celle de Mallarmé, de Rimbaud, des surréalistes, de Roussel, de Cummings, de

Stevens, les collages, l'écriture automatiste, les poèmes concrets, les poèmes-objets. Il faut jouer de tout. Liberté absolue. (La seule qui ne verse point le sang des hommes...) » Dans *Notes pour une poétique contemporaine* : « Un poème ne peut se juger qu'en fonction de sa qualité, pour quiconque dépasse la notion d'étiquette. » Comment et au nom de quoi peut-on dire qu'un poème est bon ou mauvais ?

P.-M. L. : Un bon poème, c'est un poème que j'aime.

R. M. : Vous êtes cohérent : si le poème est un dire individualisé, celui que j'aime, que je peux assumer individuellement, est bon.

P.-M. L. : Sur cent poèmes, j'en aime un, quelques-uns peut-être — vous êtes sans doute comme ça aussi. Qu'est-ce qui fait qu'on aime un poème ? Ceux que vous allez aimer seront différents, peut-être. Les poèmes qu'on écrit soi-même et qu'on préfère ne sont presque jamais ceux qu'un autre lecteur aimera...

R. M. : Les poètes que vous énumérez dans le texte que je citais forment une liste assez variée.

P.-M. L. : Il ne s'agit pas tout à fait d'une liste ; j'ai nommé au hasard des poètes que j'aimais, dont j'avais aimé l'œuvre ou quelques poèmes ; des poètes très différents. Ainsi, Mallarmé... Roussel ! Je n'aime pas tout Roussel, mais à un moment donné sa démarche m'avait paru extrêmement intéressante : une écriture qui veut n'exister que pour elle-même. Je ne pense pas seulement à ce qui est formel mais à toute l'approche, à toute la démarche. On pourrait dire la même chose à peu près de Cummings. Incidemment, les Américains sont très curieux ; ils racontent toujours des histoires ! J'ai horreur des histoires ; c'est toujours platement anecdotique. Mais pas chez Cummings ! Pas comme chez les autres. Chez Cummings, c'est l'écriture, le jeu, le texte qui compte. Pas l'anecdote.

R. M. : Malgré tout ce qui les distingue, ces poètes ont en commun d'être modernes, presque contemporains. Même Mallarmé et Rimbaud : on ne pourrait pas dire que Rimbaud est un poète ancien. Ça n'aurait pas de sens !

P.-M. L. : Mallarmé non plus... Ces poètes ont tous inventé des langages nouveaux. Dans tout ce texte il est question des langages nouveaux. D'ailleurs, parlons de la place de la poésie dans la société, qui n'était pas la même à l'époque des troubadours. Tout est situé dans le temps. Il était peut-être inévitable à un moment donné de l'histoire que la poésie soit épopée ; elle répondait ainsi aux besoins de l'époque, à ce qui pouvait être nécessaire à ce moment-là, à ce que chaque homme aurait pu sentir comme nécessaire... Toutes les formes de poésie procèdent au fond de la même exigence. Elles sont un langage nouveau dans leur époque. À un moment donné, on a eu besoin de « chanter l'homme »... simplement. Et même si dans la forme et l'approche cela peut sembler tout à fait différent de ce que nous faisons aujourd'hui, c'était sans doute une démarche fondamentalement semblable.

R. M. : Vous opposez poésie et discours. Pourquoi lit-on de la poésie ?

P.-M. L. : De tout le reste, de tout ce qui est banal, insignifiant, on a sans cesse les oreilles rebattues. Et seul importe, dans ce discours, le lieu commun. Si quelqu'un prend la peine d'écrire de la poésie, c'est qu'il veut dire « autre chose ». Je ne conçois pas qu'on écrive de la poésie autrement que pour dire le non-dit, l'inédit, pour découvrir ce qui doit être dit par-delà tout le verbiage. Et ce qui doit être dit, ça peut n'être que RIEN, pourquoi pas ? Puisque tout le reste est si important et n'est que discours. Voilà pourquoi il faut lire de la poésie. C'est toujours là que se trouve la plus grande sagesse, dans l'innocence, la pureté, la liberté de parole. Un livre vaut en fonction de cela, n'importe quel livre. En poésie, on trouve cela. En philosophie aussi, disons en « sagesse » plutôt qu'en philosophie, dans les livres de sagesse. Je ne pense pas que la poésie soit « de la philosophie », mais elle est « de la sagesse ». Pas au sens où elle nous aiderait à exister dans le monde ; non, au contraire, au sens où elle nous aide à être angoissé dans le monde.

R. M. : La philosophie intéressante serait-elle celle qui devient poésie ?

P.-M. L. : Évidemment, il est toujours agréable, intéressant, d'avoir une sorte d'explication du monde par la philosophie. Ça essaie de t'expliquer le monde. Ça n'y réussit jamais, mais il y a toujours une organisation intéressante, qui n'existe pas en poésie. La poésie serait plutôt l'angoisse face à toutes ces organisations du monde. Angoisse des mots, d'un langage.

R. M. : Tout à l'heure vous avez paru regretter que le poème doive utiliser les mots de tous les jours pour dire ce qui ne veut pas être de tous les jours. Ce n'est pas une fatalité : Gauvreau, par exemple, utilise ce qu'il appelle le langage « exploréen ». Vous avez connu Gauvreau, qui vous a aidé à publier *le Vierge incendié* ; pourtant vous êtes resté éloigné de ses recherches d'une langue propre à la poésie.

P.-M. L. : Bien que j'aie eu, que j'aie des tentations « exploréennes ». Et parfois, j'y cède. Si je pousse à l'extrême, j'arrive à cela. Mais, il y a une sorte de limite peut-être à ne pas franchir... Comment dire ? À ce moment-là, on invente d'autres signes, une autre langue. Au fond, en cherchant bien, on pourrait trouver... Il s'agirait d'apprendre la langue de Gauvreau... Chacun n'a-t-il pas « sa langue », à lui seul intelligible, claire ? Il y a langue, langage ; mais on ne communique toujours qu'au moyen de signes. Enfin, on parle au moyen de signes, on ne communique peut-être même pas... Le fait que la langue soit étrangère à tous comme chez Gauvreau empêche-t-il seulement la communication, empêche-t-il tout ? C'est comme essayer de lire un poème en hindou ou en chinois si on ne connaît pas ces langues. Mais ces langues existent, sont viables malgré mon ignorance, mon insensibilité. Il y a tout cela chez Gauvreau. Et pourtant ça reste du français, même si à l'intérieur de chacun des mots il y a une remise en question de cette langue. Une démarche presque semblable se manifeste chez Roussel ; toute l'aventure se poursuit dans une langue, avec des règles strictement de Roussel, à cela près que Roussel n'inventait pas ses mots. *Les Œuvres créatrices complètes* font un gros machin tout à fait indigeste. Il n'y a pas là de « poésie nationale » possible. Et il est plus qu'ironique que Gauvreau ait été récupéré par le système. Enfin, pas vraiment récupéré,

même s'il a été salué — après sa mort — comme une gloire nationale. C'est terrible ! Que Gauvreau soit devenu un gros bouquin comme celui-là. Presque un manuel. Comme si tout le monde devait avoir le sien ! Il y a là quelque chose d'impensable. Il doit bien rigoler dans sa tombe...

R. M. : Mais il l'a voulu, son gros bouquin...

P.-M. L. : Il l'a voulu. C'est sûr. Ça fait partie de son personnage, parce qu'il était mégalomane. Mais il n'était pas mégalomane vulgaire : il ne voulait pas être Premier ministre, il voulait être Dieu.

R. M. : Gauvreau récupéré comme gloire nationale... Vous ne vous êtes jamais publiquement défini poète québécois, comme beaucoup d'autres l'ont fait. Mais les *Notes pour une poétique contemporaine* commencent par dire l'enracinement nécessaire : « Le poème est proféré pour une oreille ambiante, charnelle et géographique... » Vous percevez-vous comme poète québécois ? Est-ce important pour vous ?

P.-M. L. : Oui, mais pas au sens « nationaleux » du terme. C'est très important, oui. À vrai dire, en ce pays, je ne me conçois pas autrement. Je vis ici, donc j'essaie d'assumer tout cela. Cependant, il faut tenir compte de mon approche de la poésie : je ne conçois pas la poésie comme un discours, un discours poétique. Du fait même qu'elle existe, ma poésie est québécoise, mais ça va de soi, quoi.

R. M. : J'avoue aimer votre réponse. Il y a chez certains écrivains d'ici une volonté d'être québécois qui paraît forcée, presque suspecte : ça n'a pas l'air d'aller de soi.

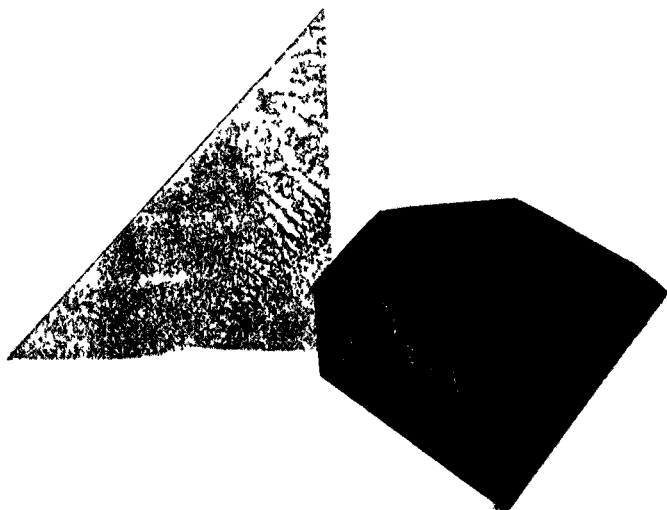
P.-M. L. : Évidemment, on vit dans une période tellement équivoque, et non seulement parce que vous êtes Québécois ; mais aussi, au plan de la littérature, parce que les seuls écrivains canadiens sont des anglophones, parce que la culture *canadian* exclut *de facto* tout ce qui ne s'exprime pas en anglais. L'autre jour, je voyais dans le *Star* un article sur les écrivains canadiens, une sorte de palmarès des meilleures œuvres canadiennes (c'est-à-dire, tel que défini dans l'article,

de la littérature canadienne-anglaise, y compris les quelques livres québécois traduits en anglais). Quelques jours plus tard, je rencontre Jacques Godbout et m'empresse de le féliciter : « mon vieux ! tu as écrit le quatre-vingt-quinzième meilleur roman canadien : *Knife on the Table* ». Parmi les meilleures œuvres canadiennes de tous genres, romans, poésie, essais, histoire, il n'y avait pas une seule œuvre en français. Simple illustration. Il est certain que l'on vit ici une situation telle, si équivoque, si étymologiquement « à double sens », que le fait de vouloir s'affirmer comme québécois et francophone, comme existant « autrement », devient vital. De la même façon que pour l'individu il importe de ne pas disparaître dans la collectivité. C'est une question de vie et de mort. Par ailleurs, il y a plein de gens doués, et qui adorent ça, pour mener le combat sur le plan politique ; un combat qui n'est pas artificiel s'il grandit l'homme et le sauve. En ce qui me concerne donc, je ne crois pas comme poète avoir un grand rôle à jouer sur les tribunes. D'autre part, je ne suis pas bon orateur ; et puis ça ne m'intéresse pas de « faire de la politique », des discours, des débats, des compromis, des lois. D'autres peuvent être poètes et faire de la politique. Grand bien leur fasse ! et nous fasse ! Et vive la liberté. Celle des autres. La mienne.

R. M. : *le Vierge incendié* a paru la même année que *Refus global*. Sans être un sous-produit de l'aventure automatiste, il constitue un effort de libération parallèle. Vous êtes alors plus ou moins lié aux automatistes puisque vous publiez chez Mythra-Mythe, leur éditeur ; mais à quelque distance puisque vous ne signez pas leur manifeste. Au début des années soixante, vous avez fait partie un temps du comité de rédaction de *Liberté*. Mais vous ne vous êtes jamais tout à fait identifié à un groupe. Est-ce une réserve délibérée, l'effet d'un concours de circonstances ?

P.-M. L. : Le hasard. Je ne sais pas vraiment... Les automatistes, je ne faisais pas partie de leur groupe. Je les ai rencontrés par hasard et j'avais écrit *le Vierge incendié* tout à fait en dehors d'eux, avant de les rencontrer, avant même de connaître leur existence. Jamais personne n'aura pensé, par la suite, à me

Page 630 du manuscrit d'Écritures. Épreuve de travail : état non retenu.



Gisèle Verreault
mars 1996

Encre de Gisèle Verreault.

demander de signer le manifeste. De toutes façons, je ne l'aurais pas signé, étant étranger à leur problématique. Je trouvais ces gens-là bien, parce qu'ils remettaient en question la société, mais ils m'effrayaient un peu, moi qui venais de la campagne, un gars de dix-huit ans, qui n'avais pas été élevé dans le même milieu. Je venais d'un autre monde. À *Liberté*, c'est aussi un concours de circonstances. Gaston Miron m'y avait mené, par la voie de l'Hexagone et des poèmes. Puis, il y a eu scission au sein du groupe, à la suite d'une grève de réalisateurs à Radio-Canada. C'était en 1959-1960 ; et, en ce qui me concerne, ce fut la fin des groupes. J'ai toujours travaillé seul. J'ai un peu peur des mouvements.

R. M. : Mais vous ne vous coupez pas des autres. Du moins pas vos textes, pas selon les interprétations qu'on en a souvent donné. Beaucoup ont fait d'*Arbres*, par exemple, une sorte d'emblème de la réappropriation du territoire, une sorte de parallèle poétique à la Révolution tranquille...

P.-M. L. : Ouais...

R. M. : C'est un commentaire du commentaire ?

P.-M. L. : Il faut dire qu'à ce moment-là il y avait une sorte de prise de conscience, peut-être générale. Moi, je ne l'ai pas fait, ce poème, pour ça ; mais il s'inscrivait peut-être dans cette perspective ; la lecture qu'on en a faite correspondait sans doute au temps.

R. M. : Quelqu'un a écrit récemment que si ce poème a un sens politique, c'est en tant que prise de position fédéraliste parce qu'on y trouve des arbres qui ne se rencontrent pas au Québec et que d'autres, typiques du Québec, n'y sont pas mentionnés...

P.-M. L. : Ce poème a été fait à partir d'un ouvrage qui s'intitule *Arbres du Canada*, c'est vrai ; donc, ça serait un poème fédéraliste ! Je trouve ce genre de lecture terrible. Ça n'a rien à voir. On vit dans un monde où tout est récupéré. Et c'est une des raisons pour lesquelles je ne fais partie d'aucun groupe ; à un moment donné, un groupe finit toujours par remplir une fonction qui n'est pas celle pour laquelle il a été

créé ; par vous avaler, vous « utiliser ». Sans doute, il faut être solidaire ; certaines circonstances l'exigent ; par exemple, j'ai senti la nécessité de participer à la fondation de l'Union des écrivains, pour appuyer des revendications qui m'ont paru légitimes, mais je ne sais pas, moi, ce que ça va devenir. Le travail de création est un travail de solitude, pas dans le retrait du monde mais dans la solitude.

R. M. : À propos du travail de création, vous avez déclaré récemment, en réponse à une question lors d'une lecture de poèmes en public, que vous n'écriviez pas régulièrement. Je vous cite de mémoire : « j'écris quand il y a des tempêtes de neige et que je peux rester à la maison au lieu d'aller au bureau, quand j'ai le temps d'écrire ; je ne poursuis pas ce qu'on appelle une « œuvre »... » Mais les neuf cents pages d'*Écritures*, le développement constant de votre poésie depuis trente ans, comment cela a-t-il pu se faire ainsi ?

P.-M. L. : Mon travail professionnel a toujours été un travail très aliénant, si je peux utiliser un tel vocabulaire. En rentrant le soir, je n'avais pas du tout envie d'écrire. Ma poésie est assez exigeante du temps ; il faut que je sois dans un état de disponibilité. Cela arrive quand il y a accident, tempête de neige, etc., qu'il est impossible de travailler. Alors, c'est formidable, la liberté ! Le temps ! Et aussi pour toutes sortes de raisons psychologiques, l'écriture m'est difficile. *Écritures* rompt avec ce pattern. C'est l'exorcisme de tout un passé, l'exorcisme d'une façon d'attacher de l'importance à certains phénomènes, à des façons d'être et de faire. *Écritures* a été fait de soir en soir, systématiquement, simplement, pendant des mois... Écrire. D'où le titre. Ne pas vouloir dire ! Auparavant, j'avais toujours considéré l'importance de dire quelque chose, surtout depuis *Choix de poèmes*. Ne publier que si on a des choses importantes à dire ! Je pense maintenant qu'il n'est pas nécessaire d'avoir un message, des choses à dire, en tout cas pas des choses que les gens considèrent comme importantes.

R. M. : Comment, concrètement, travaillez-vous ? Quel rapport y a-t-il entre l'improvisation et l'artisanat préalable dont vous parliez dans *Notes pour une poétique contemporaine* ?

P.-M. L. : Ça varie avec chacun des textes. *Blues*, par exemple, a vraiment été fait de cette façon qui est décrite dans les *Notes pour une poésie contemporaine* : d'un coup. Même si ensuite il y a eu deux ou trois petites retouches, de petites remises en place. D'autres textes ont été plus travaillés. *Arbres* a été écrit un dimanche matin, d'un jet ; puis je l'ai tout refait autrement, en deux ou trois séances. Ça peut s'imposer à un moment donné, lorsque le texte est un peu plus considérable, exigeant ; il peut y avoir un besoin de mise en forme. Ça ne se construit pas forcément du premier jet. D'autres textes se font tout de suite, comme ça. Il est très rare qu'un texte puisse vraiment être amélioré après coup ; un texte, on le réussit ou on le rate. Tout ce que j'ai fait depuis *Choix de poèmes*, ou presque, tout ce que je trouvais valable a été publié. On ne sait plus se situer à un moment donné devant un texte très travaillé : il ne s'impose plus ; on le connaît trop, on devient trop familier ; il est presque impossible de conserver son sens critique devant un texte qu'on a beaucoup travaillé. L'artisanat préalable dont on parlait tout à l'heure se rattache à d'autres phénomènes : on atteint, ayant vécu ceci, cela, à un moment privilégié où on peut faire le poème. Ou bien on ne peut pas le faire. C'est ainsi qu'on passe d'un poème à l'autre et que ça progresse. Il y a une sorte d'artisanat sur soi-même qui rend l'improvisation possible. Mais toujours dans la plus grande incertitude. Le poème fait, on continue à se poser des questions ; les poèmes ne sont pas forcément parfaits...

R. M. : Quel est le sens d'un mot comme « parfait » ? Il ne s'agit pas d'une perfection formelle...

P.-M. L. : Parfois on est plus mou devant une chose à dire ; en ne retravaillant pas un texte, on va laisser là quelque chose de faible ; ou bien on va laisser tomber tout le texte... J'ai publié quelques poèmes très travaillés ; ils disent exactement ce que je voulais dire, et je n'en suis pas très heureux, parce qu'il faut qu'un poème dise « plus » aussi. Ou « moins », ce qui est aussi important. Il faut que le poème vous échappe...

R. M. : Vous n'êtes pas très valéryen.

P.-M. L. : Non, mais j'aime beaucoup Valéry. Pas tant sa poésie que ses notes, des textes comme *Monsieur Teste*. Il y a une grande sagesse dans Valéry, cette sagesse dont je vous parlais. Et une connaissance, puis une langue... Ça m'éblouit beaucoup, un être intelligent comme Valéry. Parce qu'il était surtout un être intelligent. J'ai beaucoup été impressionné par *la Jeune Parque* un temps. J'avais même, au collège, commencé un poème du genre. Enfin, ce n'était pas *la Jeune Parque*... Il me reste quelques vieux trucs comme ça, du temps de l'école.

R. M. : Récemment vous avez fait des livres en collaboration : *Tableaux de l'amoureuse*, même si l'édition ne donne pas le point de départ pictural des poèmes, et surtout *Bouche rouge* où il y a dans le livre même un rapport entre des poèmes et des lithographies. Cette collaboration modifie-t-elle le travail poétique ?

P.-M. L. : Dans le cas de *Tableaux de l'amoureuse* ça m'a beaucoup aidé, ça m'a fait évoluer sur le plan poétique. C'est un phénomène qui va au-delà même de la poésie ; c'est aussi la relation entre deux personnes, sur le plan de la création. Je me suis servi de tous les tableaux de Gisèle, de la création de Gisèle, pour faire des choses plutôt que de partir du monde extérieur. Il est toujours difficile de gagner sa vie, mais il y a des gens à qui le travail permet une continuité : le soir est la continuité du jour, et le lendemain la continuité du soir. Dans mon cas, ça n'est pas ainsi que les choses se passent. Il faut qu'il y ait rupture avec mon travail quotidien. Donc, partir d'une œuvre d'art, d'un tableau, d'une musique — d'autres poètes pratiquent cela ! — ça élimine tout ce qui traîne du gagne-pain obligatoire, la fatigue stérilisante du quotidien ; cela vous permet de reprendre vie dans un univers de création. Une façon normale, naturelle d'aborder le poème.

R. M. : Dans *Tableaux de l'amoureuse*, les tableaux préexistaient aux poèmes. Dans *Bouche rouge*, y a-t-il eu interaction entre les gravures et les poèmes ?

P.-M. L. : Les poèmes sont faits à partir d'une « connaissance » de ce que seront les gravures, non à partir des gravures

mêmes ; en fonction d'un projet commun avec Gisèle, mais pas à partir d'œuvres préexistantes comme pour *Tableaux de l'amoureuse*. *Bouche rouge*, c'est une idée qu'on a eue ensemble, et chacun a travaillé de son côté. Mais en sachant bien ce que l'autre allait faire. Dans mon cas, en partant de tout l'univers féminin, d'une femme, des femmes, de la femme. Quelque chose d'assez merveilleux.

R. M. : C'est un très beau livre... Il y a une innovation très frappante : le très petit format. D'habitude ce genre de livre se fait dans des formats beaucoup plus grands.

P.-M. L. : Oui, normalement... Au fond, dans les livres d'art comme celui-là, l'œuvre de l'artiste compte beaucoup plus que celle du poète. À l'origine, en Europe, les artistes ont fait ce genre de livre pour aider les poètes ; ce qui explique le format ; les amateurs achetaient pour l'œuvre de Matisse, pour la gravure de Picasso, et en même temps ils se trouvaient à acquérir le poète. Nous, on a fait *Bouche rouge* autrement. Nous voulions un livre minuscule, nous fabriquer pour nous-mêmes un petit livre. Puis, il s'est transformé et nous l'avons fait pour cent lecteurs. À notre façon... En Europe, par exemple, on ne relie pas ; on laisse à celui qui achète le soin de faire relier l'ouvrage, s'il le veut bien... Ce qui est moins coûteux pour l'éditeur...

R. M. : Mais c'est intéressant de transgresser une loi du genre comme celle-là, une loi non écrite.

P.-M. L. : Il faut faire des choses comme ça... qui « ne se font pas » en Europe ! Non ?

R. M. : La première ligne de *Foi en l'homme*, c'est : « l'injustifiable poésie s'accumule... ». Pourquoi « injustifiable » ?

P.-M. L. : Injustifiable par rapport à tout ce qui est utilitaire. Injustifiable qu'existe, par la poésie, une critique fondamentale de toute la société, de la vie que cette société nous force à vivre. Dans la société qui est la nôtre d'ailleurs, toute remise en question n'est-elle pas considérée comme inacceptable, irresponsable, injustifiable ? Vive donc la poésie !

R. M. : Par son caractère si radical, certains diraient excessif, la poésie ne se prive-t-elle pas de toute efficacité ?

P.-M. L. : C'est un reproche qu'on entend. Mais la poésie ne s'adresse qu'à ceux à qui elle importe ! Pour eux, c'est fondamental. Pour les autres, de toutes façons, la poésie, toute création n'a aucune importance. Voilà sans doute qui va contre la thèse de la démocratisation de l'art, qui au fond n'est peut-être que démagogie et simple discours. Et la poésie, c'est l'antidiscours. Elle n'est valable que parce que difficile et exigeante. Parce qu'elle dit des choses qui ne peuvent pas être entendues par tous ; qui ne peuvent pas être dites autrement. Ceci dit, la poésie ne détourne pas les énergies, n'empêche pas le discours politique, l'authentique discours politique dont la tâche spécifique est de tout dire au plus grand nombre de citoyens sur leur société. Mais ce bon discours n'a rien à voir avec la poésie. Il n'y a plus de poésie dès qu'il y a recette de cuisine sociale. Le poème se passe ailleurs. Le poème, qui est une relation amoureuse avec les mots, est aussi une relation amoureuse avec le poète, le lecteur, avec un lecteur qui le croit amoureusement nécessaire... Moi, j'aurais raté une partie de ma vie si je n'avais pas lu Rimbaud. Si je n'avais pas aimé Rimbaud. Il suffirait que, pour un seul lecteur, cette relation existe avec un seul de mes poèmes pour que ma poésie, mon « inutile poésie », me paraisse à jamais justifiable.

(Cet entretien a été enregistré en mars 1978 chez Paul-Marie Lapointe qui en a revu et corrigé le texte en décembre 1979.)