

Vers une poétique acadienne : l'exemple d'Herménégilde Chiasson

Michael Brophy

Numéro 38-39, automne 2014, printemps 2015

La poésie franco-canadienne de la longue décennie 1970 (1968-1985)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1039713ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1039713ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brophy, M. (2014). Vers une poétique acadienne : l'exemple d'Herménégilde Chiasson. *Francophonies d'Amérique*, (38-39), 121–134.
<https://doi.org/10.7202/1039713ar>

Résumé de l'article

Voulant préciser la portée existentielle de la notion de « poétique », Jean-Claude Pinson déclare : « Il ne s'agit plus tant que la vie soit, par la littérature, mieux connue ; il s'agit qu'elle soit "mieux" vécue. » Autrement dit, comment la poésie peut-elle influencer sur la réalité vécue, voire changer celle-ci en *vraie vie* (Rimbaud) ? C'est sous cet angle que Michael Brophy examinera l'émergence de la poésie acadienne comme action et pratique au cours des années 1970. Cependant, pour tester l'hypothèse de la « longue décennie », il faudrait aussi en déterminer les limites. À cet égard, il privilégiera l'oeuvre d'Herménégilde Chiasson, oeuvre *de longue haleine*, qui accompagnera l'éclosion de nouvelles voix poétiques dans les décennies suivantes, alors que, dès la première parution en 1974, elle pose la question de la fin ainsi que celle du séjour, de l'*ethos*, de l'être de finitude : *Mourir à Scoudouc*. Ce titre, qui insiste sur le travail du négatif, est déjà incontestablement prospectif plutôt que rétrospectif, le choix du toponyme ne servant qu'à faire valoir par homophonie l'interrogatif « où ? » qui s'y joue en filigrane.

Vers une poétique acadienne : l'exemple d'Herménégilde Chiasson

Michael Brophy
University College Dublin

j'inventerai le monde
et vous viendrez pour lui donner
toute sa densité d'humaine poésie
RAYMOND LEBLANC, *Cri de terre*

Nous étions damnés au départ et nous devons
aller vers le salut alors que c'est le contraire qui
devenait apparent. Nous étions sauvés au départ,
nous étions au monde [...] et nous devons
entreprendre ce long voyage vers la beauté.

HERMÉNÉGILDE CHIASSON, *Pour une culture de l'injure*

Toute grande œuvre est reliée. Reliée au monde
et au vivant, c'est pourquoi elle rayonne de tant de solitude.

PATRICK CHAMOISEAU, « Poétique d'une démesure »

SI LA POÉSIE ne cesse depuis Rimbaud de pointer l'horizon fuyant de la « vraie vie » (Rimbaud, 1972 : 103), nombreuses sont les pratiques qui s'efforcent d'épouser cette fuite et d'en arracher les éléments d'un séjour. La poésie acadienne, telle qu'elle prend forme dans les années 1970, témoigne exemplairement de cette aspiration à faire d'une manière de dire un art de vivre ou, comme l'exprime Raymond LeBlanc, à « habit[er] un cri de terre » (1986 : 45). Or le cri « habité » permettrait justement d'entrer comme par effraction dans l'inhabité et l'inhabitable, de percer jusqu'à l'habitable de sa propre vie forclosée : « J'ai frappé à ta porte et j'ai compris trop tard / Qu'il n'y avait personne à la maison / Et la porte m'a cloué à la mort de son silence glacé » (LeBlanc, 1986 : 13)¹. Cependant, il ne s'agira pas tout simplement de réintégrer

¹ Les deux « inventaires » qui composent la dernière section de *Mourir à Scoudouc* d'Herménégilde Chiasson, « La maison du silence », figurent de même une demeure où des objets s'animent dans le vide et imposent leur implacable mécanique, indé-

la maison déserte ni d'en répertorier les recoins obscurs en détaillant jusqu'aux moindres affairéments de *back yard*², car le lieu de séjour est fissuré par la parole même qui l'articule, sa clôture brisée au profit d'un inapaisable mouvement *en avant*. Lorsqu'il rendra hommage à Rimbaud à l'occasion du centenaire de sa mort, c'est cette longue émergence de la poésie acadienne, sa puissance germinatrice aux infinies ramifications, que retracera en même temps Herménégilde Chiasson : « Rimbaud, comme toujours, s'est levé, à contre-jour, dans l'embrasement de la porte. / Sa silhouette n'est plus qu'un couloir vers d'autres espaces où tout devient inquiétant et possible » (Leblanc, Chiasson et Beausoleil, 1991 : 29).

Par le terme « poétique », nous entendons, à la suite de Jean-Claude Pinson, la capacité de la poésie à former l'*ethos*, le séjour, d'un sujet, non par la voie de la connaissance mais bien plutôt par celle de l'action, de la pratique : « Il ne s'agit plus tant que la vie soit, par la littérature, mieux connue ; il s'agit qu'elle soit "mieux" *vécue* » (Pinson, 2013 : 6 ; en italique dans le texte). Autrement dit, comment la poésie peut-elle influencer sur la réalité vécue, voire infléchir le cours de celle-ci, appelée désormais à rejoindre la courbe ascendante d'un mieux-vivre et d'un mieux-être inaccessibles et à se muer de la sorte en *vraie vie*? C'est sous cet angle que nous examinerons la première décennie d'une production poétique qui affirme son acadianité au carrefour du mythe et de la modernité, ballottée – et nous retenons encore les termes de Jean-Claude Pinson – entre *survivance* et *survenance* (2013 : 10), entre, d'une part, le poids du révolu et de ses reliques et, d'autre part, l'incertitude de l'à-venir. Plus particulièrement, nous privilégierons l'œuvre d'Herménégilde Chiasson, œuvre de longue haleine qui accompagnera l'éclosion de nouvelles voix poétiques dans les décennies suivantes, alors que, dès la première parution en 1974, elle pose paradoxalement la question de la fin, question doublée de celle de l'*ethos*, du séjour de l'être de finitude : *Mourir à Scoudouc*.

Mais avant de nous pencher sur « le royaume de Scoudouc » (Chiasson, 2003 : 62) et sur ses curieuses dépendances linguistiques, considérons le film réalisé par Chiasson qui non seulement coïncide avec le terme de la période de production proposée à l'étude dans le présent volume,

pendamment de la volonté humaine (2003 : 67-70). Pour *Mourir à Scoudouc* (1974) et *Rapport sur l'état de mes illusions* (1976), nous nous référons à leur réédition dans *Émergences* (2003).

² Voir « Tableau de back yard » de Guy Arsenault, dans *Acadie rock*.

mais encore thématise explicitement la fin dans son intitulé *Toutes les photos finissent par se ressembler* (1985). Par le détour de la fiction (une fille rend visite à son père pour lui parler de sa décision de devenir écrivaine), Chiasson trouve à encadrer et à commenter la prise de parole tant poétique que politique qui avait posé dans la décennie précédente les linéaments d'un pays dégagé de sa gangue d'inertie et rendu à l'état de projet. Documentaire enchâssé dans un scénario fictif, point de vue sur l'Histoire à partir de l'histoire remémorée et racontée entre père et fille le temps d'un repas, le film, dans sa facticité avouée³, sert à structurer et à cristalliser ce qui risque autrement de rester fuyant, éparpillé et lacunaire, rongé depuis toujours par des franges d'absence et d'oubli. Par l'artéfact, par le fait de l'art et de l'articulation, le poète-cinéaste rêve de « se refaire un passé uni, imperméable, une sorte de photographie heureuse où le temps viendrait se prendre au piège » (Chiasson, 1985). Viennent effectivement prendre place dans cette « photographie » et l'« album » qu'elle compose Léonard Forest, Gilles et Jacques Savoie, Raymond LeBlanc, Guy Arsenault, Gérald Leblanc, Chiasson lui-même, et ce, sur toile de fond d'une communauté qui revendique une identité sociale, culturelle et politique à travers le réseau croissant de ses institutions : l'Université de Moncton, les Éditions d'Acadie, le Parti acadien. Par la distanciation qu'induit la fiction, l'artiste polymorphe qu'est Chiasson se fait le témoin de sa propre vie et de celle de son peuple qui s'y entrelace. « Il est difficile de vivre en se regardant vivre mais c'est un peu le rêve de tout artiste, ce qui serait son point de chute ultime, une sorte d'exaltation constante », confie Chiasson à son ami Pierre Raphaël Pelletier (Chiasson et Pelletier, 1999 : 31). L'art serait le miroir ou l'« album » par lequel assembler bribes, morceaux, fragments disparates en quelque chose qui ressemble à une vie⁴, non seulement pour contempler celle-ci, mais pour la creuser, la retourner, la relancer sans trêve, à l'image de la fille qui se lève de table et disparaît dans la nuit après avoir répliqué à son père qu'elle a « [s]a

³ « Peut-être qu'il me serait difficile de saisir là où commencent les souvenirs et là où se situe ce que j'en ai fait », nous prévient dès le début le père-poète-personnage (Chiasson, 1985 ; nous soulignons).

⁴ C'est l'art de l'assemblage qui seul instaure la ressemblance, leçon que Michel Deguy ne cesse de réitérer pour sa part : « Ce à quoi [notre existence] ressemble, ou ordre de la figuration, ce sont les œuvres d'art qui l'imaginent et le montrent. Le lieu ne devient un lieu du monde qu'en étant un lieu-dit, par une diction (un ouvrage) qui "rassemble la beauté de la terre" (Hölderlin) » (1987 : 20 ; en italique dans le texte).

propre vie » (Chiasson, 1985), suspendant ainsi la dissection du vécu familial et communautaire pour s'ouvrir à tout ce qui lui reste encore à vivre, loin de ces entités identitaires – famille, nation – elles aussi, après tout, quelque peu fictives ou hypothétiques, puisque depuis presque toujours éclatées⁵.

Le film présente beaucoup moins le bilan d'une époque qu'une traversée dont aucun véritable terme ne vient clore le mouvement, d'autant plus que celle-ci s'inscrit dans un présent qui bouge – la nuit tombe, la circulation routière s'impose en arrière-plan, le lieu de la visite n'est guère plus qu'une succession d'espaces de passage (hall de l'aéroport, voiture, salle de restaurant) qui diffère indéfiniment une arrivée à destination – et que le passé remonte non seulement par l'intermédiaire de photos et d'extraits de films soigneusement exhumés, mais dans la parole spontanée et fraîchement éclos des deux personnages qui ont à reconverter leur passé en acte de présence après cinq ans de séparation. Au début du film, le père déclare avoir abandonné l'écriture, alléguant l'essoufflement, autour de lui, de la prise de conscience qui en était jusque-là le moteur essentiel. Pourtant, à la fin, c'est la position inverse qu'il soutient en rattachant expressément la quête du pays, « un pays grand comme un départ dans lequel nous cherchions un endroit pour arriver », aux seuls espaces du scriptible et du récitable : « Nous ne devons plus cesser de nous écrire car ce sera peut-être notre seul pays » (Chiasson, 1985). Ce renversement n'est d'ailleurs pas sans rappeler la notion d'« écriture sauvage » appliquée dès 1972 à la poésie acadienne par Alain Masson (1994 : 32), poésie, selon lui, en manque de fondations, s'écrivant dans le désert et frisant à tout moment la table rase dont sa logique de rupture se prévaut : « Écrire des vers est le moyen le plus simple de revenir aussi souvent que possible à zéro, à la frontière initiale qui borde la marge de toute page. Écriture innocente, celle qui est toujours commençante » (1994 : 35)⁶. Qui

⁵ Dans le film de Chiasson, la cellule familiale qui se défait et se disperse très tôt entre en parallèle avec une Acadie qui, plus fabuleuse que réelle, se dérobe depuis le « Grand Dérangement » qui sapa ses assises jusqu'à sa folklorisation à outrance qui la rentabilise. Famille et pays ne fonctionnent plus que par intermittence, ne prenant consistance que dans la trame du récit qui s'y tisse.

⁶ Une trentaine d'années plus tard, François Paré commente aussi cet « éternel recommencement » qui continue d'être le lot des sociétés minoritaires en général : « Quiconque a œuvré au sein des sociétés minoritaires connaît parfaitement cette impression désespérante de toujours recommencer à zéro, de n'avoir pour histoire qu'une succession de faux départs » (2003 : 61).

plus est, le terme « album » (« Ce film est un album », affirme le poète-cinéaste (Chiasson, 1985)) entre en résonance avec cette perspective d'un perpétuel (re)commencement et, partant, avec le refus de fixer une place à la production dans un schéma de périodisation raisonné, car outre ses échos rimbaldiens – les parodies et satires de l'*Album Zutique*, « les merveilleuses images » des *Illuminations* – le mot signifie en latin « surface blanche, tableau blanc » (Rey, 2012 : 73) et suggère par là même cette absence, ce vide sur fond duquel les formes de l'écriture se détachent et auquel elles risquent incessamment de retourner, à l'exemple même des dix années de silence qui séparent chez Chiasson *Rapport sur l'état de mes illusions* (1976) et *Prophéties* (1986).

Certes, le concept d'« écriture sauvage », puisé chez Jean-Jacques Rousseau⁷, avec tout ce que cette écriture comporterait de fruste et de ponctuel en donnant libre carrière à la passion, ne saurait convenir aujourd'hui à la poésie acadienne, qui n'a plus à faire ses preuves en matière de densité et de diversité⁸. En revanche, il a encore le mérite de faire valoir l'extrême fragilité d'une parole émergente dont la ferveur se révèle simultanément affectée d'un fort coefficient d'évanescence, parole qui aura par surcroît à se distancier de l'impasse politique que représente la défaite des candidats du Parti acadien lors des élections provinciales de 1978, ce parti destiné, comme on entend l'ancien premier ministre Louis Robichaud le prédire sèchement dans le film de Chiasson, « à mourir d'une mort parfaitement naturelle » (1985). Or le jugement que porte Alain Masson dans son texte de 1972, quoique strictement littéraire, appartient à la même veine réductrice : « Rien ne nous permet [...] de parler d'une littérature à l'état naissant ; il n'est question que de quelques hommes qui naissent à l'écriture poétique » (1994 : 40). Écriture, donc, pour lui, née en dehors de la littérature et dépourvue de littérarité, nourrie d'aucune tradition et cernée de vide, saisie même en fonction de ce qu'elle n'est pas, de ce qu'elle ne peut jamais être et ramenée à cette absence, à ces manques congénitaux, comme la condition même de son apparition qui, pour véhémence qu'elle soit sur le plan moral, paraît

⁷ « L'état sauvage de Rousseau : isolement, autonomie, timidité, passion, immédiation (pas de retour de la pensée sur elle-même, de réflexion), innocence, errance ; tous ces traits caractérisent assez bien notre écriture » (Masson, 1994 : 32).

⁸ Voir, par exemple, à cet égard, dans l'*Anthologie de la poésie acadienne* éditée par Serge Patrice Thibodeau, à la fois la préface de celui-ci (2009 : 7-15) et le liminaire de Jean-Philippe Raïche (p. 17-18).

condamnée à rester plutôt maigre et flottante faute d'ancrage esthétique précis, de parentèle littéraire solide.

Deux ans plus tard, pourtant, l'inexistence d'un patrimoine littéraire en Acadie sera envisagée avec moins de sévérité par le même critique, qui y voit maintenant le gage d'une écriture dotée d'emblée d'une portée universelle indiscutable (Masson, 1994 : 53). De plus, il reconnaît à cette poésie une force illocutoire issue non pas d'une savante manipulation de figures de style mais, comme l'affirme Guy Arsenault à l'époque, d'une pressante « soif de Parole » (Masson, 1994 : 28) qui a partie liée avec l'immédiateté performative de l'oralité : « [C]e n'est pas seulement le message, mais peut-être surtout *l'acte de le proférer* qui se charge de sens » (Masson, 1994 : 55 ; nous soulignons). Se refusant à la fadeur des formes fixes qui la précèdent, repoussant l'idéologie passiviste et passiviste dont celles-ci restent profondément imprégnées, la parole en question se veut autant arrachement aux codes asphyxiants d'une culture traditionnaliste et déterministe que nouvelle prise sur la vie, profération dont le pur jaillissement, l'élan vif, le besoin irrépissible sont fortement valorisés comme tels, quel qu'en soit le contenu et parfois même aux dépens de celui-ci. C'est pourquoi ce ferment qui travaille, au-delà de la page, la singularité des voix et l'ardeur des soirées où celles-ci éclatent, concerne non seulement des corpus, d'ailleurs relativement épars dans cette décennie et, par conséquent, objet d'une démarche anthologique constamment renouvelée, mais encore ce qu'on pourrait nommer un climat aux strates multiples et à l'extension indéfinie. « Il sera toujours difficile de mesurer l'impact de ces textes, leur résonance, leur nécessité. Chaque mouvement provoquait une secousse, une vague », déclare Chiasson dans sa préface à *Acadie rock* (Chiasson, 1994 : 10). Pour lui, loin de classer et de clore l'époque, il faudrait continuer de l'ouvrir en questionnant l'actualité de sa portée, la puissance d'ébranlement que son projet d'existence⁹ suscite encore dans le présent : « Ce qui survit de ce formidable élan reste encore à être évalué » (Chiasson, 1994 : 9).



Dans son texte percutant intitulé « Poétique d'une démesure », Patrick Chamoiseau insiste sur la « toile d'inter-rétro-actions sans limites et sans

⁹ « Aucune autre [poésie] n'a joui d'une telle liberté dans l'élaboration d'un projet littéraire qui se confondait avec un projet d'existence », affirme Raoul Boudreau (1990 : 20).

calendriers » où chaque œuvre installe son action (2011 : 109). Rejetant le modèle d'« une ligne évolutionniste européenne » (2011 : 110), il privilégie tout au contraire « le subit éblouissement » du créateur et ce qui en découle : « Un dégagement d'ondes qui, à partir de la grâce d'une œuvre, s'épanche dans tous les sens, en dehors des guirlandes » (2011 : 111). C'est sans doute dans cette optique, qui est tout d'abord celle du créateur et de son rapport à la littérature-vie, à la littérature vivante qui « vit de sa mort » et « meurt de sa vie » (Chamoiseau, 2011 : 109), qu'il convient de reconsidérer la réédition, en 2003, des deux premiers recueils d'Herménégilde Chiasson, *Mourir à Scoudouc* et *Rapport sur l'état de mes illusions*, réunis sous le titre *Émergences*. Le pluriel de celui-ci, forme qui caractérise la plupart des titres poétiques de Chiasson, souligne un parcours qui se fractionne et se ramifie d'entrée de jeu, de façon à instaurer la différence au sein du même. Une telle division s'oppose de front à l'image parfois trop hâtive et trop fixe de l'écrivain que dresse la critique : n'est-ce pas, dans une certaine mesure, le fait de ne déjà plus se ressembler qu'Alain Masson reproche à Chiasson en 1985 lorsqu'il livre le portrait d'un poète « moins précis, moins sévère et moins drôle que naguère, [...] désespérant, comme toujours, mais cette fois comme par avance, d'établir une véracité » (1994 : 145)? En vérité, ce portrait n'aura jamais fini d'évoluer, en même temps que l'œuvre toujours en voie de se constituer. C'est par « [l]a route, toujours, un long sillon labouré jusqu'à l'extrême » que le poète représente cette indéfectible poussée dans *Miniatures* (Chiasson, 1995 : 11). De même que chaque nouvel ouvrage modifie nécessairement la réception de ceux qui le précèdent, ces *Émergences* se donnent à lire aujourd'hui comme celles d'un écrivain non seulement établi mais, notamment depuis sa nomination au poste de lieutenant-gouverneur du Nouveau-Brunswick en 2003, pleinement consacré¹⁰. Et elles s'ajustent du coup à de toujours nouveaux portraits, constats, bilans, les uns n'étant pas plus définitifs que les autres, bornes d'un cheminement qui participe d'une littérature encore relativement jeune et, plus globalement et plus paradoxalement, de ce « sans-chemin » composé d'innombrables avancées et reculs, intuitions et aveuglements, que Chamoiseau (2011 : 109) désigne comme le véritable terrain de toute création littéraire.

¹⁰ Comme le note Pénélope Cormier, ces développements vont simultanément provoquer heurts, fractures et polémiques, « brisant l'esprit de groupe des années 1970 » (2012 : 187).

Toujours est-il que tout bilan, aussi provisoire et révisable qu'il soit, postule une cohérence, voire une constance dans l'œuvre qu'il se donne pour objet, décelant à cette fin des principes qui en sous-tendent la forme et le fond. Dans cette perspective, et sur un plan éminemment éthique, l'écriture serait à la fois éclatement et boucle, élan vers l'autre et approfondissement du même, percée centrifuge et incessant retour en spirale. C'est par cette tension, ce tiraillement que la poésie acadienne, mettant de plus en plus à distance la question d'une identité historiquement et culturellement déterminée, cherche à entrer dans un devenir et à en dessiner la trajectoire pour que l'être n'en finisse pas de s'élever à tout ce qu'il est. Ce sont précisément la primauté et la permanence de ce souci ontologique et éthique que Raoul Boudreau met en lumière chez Chiasson en définissant, presque quarante ans après la première publication, la manière dont sa poésie reste « engagée » :

Elle n'est pas engagée par rapport à la cause acadienne; elle est engagée dans la conscience de l'absolue nécessité de témoigner de la finitude de l'être humain et de son aspiration parallèle à plus d'être, à l'élargissement de cette conscience même si celle-ci est à la fois une torture et un apaisement (2012 : 267-268).

Pour sa part, François Paré relève, dans le cas général des cultures minoritaires, un entêtement à « construire des lieux de projection du désir, des distances habitées » (2003 : 53), et ce, en tout premier lieu, par l'intermédiaire de la langue qui, dès la parole initiale, pour tout être dans toute culture, entraîne la désunion et la dérive. Pour Paré, cette « distance habitée » implique toujours la désertion partielle de l'origine et l'aspiration vers l'autre, processus nécessairement disjonctif qui, tel que le conçoit le critique, va jusqu'à exiger une sorte de « mort » :

Il n'y a dans le discours que de la différence, que de l'éloignement. Et c'est toute la culture qui « tremble ». S'il faut aujourd'hui chercher la mort de l'harmonie, c'est parce que cette mort emblématique ouvre la voie à de nouvelles formes de dignité et de partage dans la parole (2003 : 43).

Torture, mort : le devenir de l'être en culture minoritaire comporte décidément un long travail du négatif que la poésie va traquer et tracer au plus près. « Je vis dans l'anxiété de devenir », confie Guy Arsenault dans *Acadie rock* (1994 : 77), et c'est en tant qu'« [h]omme déchiré vers l'avenir » que Raymond LeBlanc se projette dans le tout dernier cri de son premier recueil-tremplin (1986 : 55). Quant au titre inaugural de Chiasson, *Mourir à Scoudouc*, le projet qu'il annonce s'articule d'emblée à l'extrême limite de ce qui peut être vécu, s'adressant à l'être de finitude

qu'il confronte justement, de manière vertigineusement prospective, à l'irreprésentable de sa « fin », mot repris dans une sorte de mélodie hypnotisante en tête du poème éponyme : « Je suis venu voir la fin comme un ciel déchiré en forme de fin du monde parce que je ne savais plus attendre la fin en forme de cœur rouge de satin bordé de dentelle blanche parce qu'il me semblait que je verrais la fin si je me rendais à Scoudouc » (2003 : 59). La prise de parole vise à rompre l'attente et à atteindre le terme dès le départ, sur un mode franchement apocalyptique plutôt qu'édulcoré ou « quétaine ». Aussi, par ce scénario extrême, s'empresse-t-elle de se soustraire à la sombre ronde des délibérations des cultures minoritaires prises inéluctablement, selon François Paré, « dans la mise en scène constante de leur émergence et l'analyse toujours épuisante de leur avenir incertain » (2003 : 56). De la mort interminablement attendue, le poème passe à une rencontre forcée, assumée, mimée, pour liquider en quelque sorte les pauvres réflexes de la survivance et trancher enfin entre celle-ci et la vie tout court – la vie qui ne peut être que perpétuel surgissement et surcroît de vie, conscience de vie continuellement accrue, et ce, d'autant plus intensément chez celui qui s'efforce de commencer par la fin : « Je sentais mes pieds sur l'asphalte chaud le bruit du sang qui courait comme un fou d'un bout à l'autre bout de mon corps qui s'engouffrait dans mes veines comme des cataractes » (Chiasson, 2003 : 59).

Il est significatif que le poète établisse par le même verbe à la fois le projet qu'il se donne (« il me semblait que je verrais la fin si je *me rendais* à Scoudouc » (Chiasson, 2003 : 59 ; nous soulignons) et ce qui en ressort (« Je ne pouvais *me rendre* à la mort » (Chiasson, 2003 : 61 ; nous soulignons). Ainsi, il impose à la distance qu'il ouvre une limite, jouant de la polysémie du verbe pour désigner, d'une part, un déplacement mû par le désir de faire face à la hantise de disparaître et, d'autre part, une incapacité à se laisser aller à toute réduction ultime, et cela, à cause de la pulsion de vie nourrie et augmentée en proportion inverse de la fin rapprochée et effleurée :

Je ne pouvais me rendre à la mort.

Il fallait que je me lève il fallait que je vive dehors sentir le vent de mes pores sentir encore une fois ma main pleine de terre contre la porte chromée de l'auto arrêtée quelque part dans mon cerveau (Chiasson, 2003 : 61).

De plus, si le lieu de l'épreuve semble choisi au hasard, petit village peu remarquable qui borde la route et s'estompe effectivement dans le poème derrière le foyer de sensations et de visions que fournit au premier plan

l'« auto » du visiteur, le toponyme, lui, est scrupuleusement travaillé et motivé par le texte. En fait, autant le référent est éclipsé, autant le signifiant est valorisé comme faisceau de potentialités sémantiques et caisse de résonance. Provenant du micmac, le mot affiche aussitôt son américanité, mais également, exacerbée par une symétrie acoustique hérissée d'occlusives, son opacité, son étrangeté dont on est en droit de se demander, compte tenu du tour fantastique que prend l'écriture, si elle ne relèverait pas enfin de quelque onomatopée obscure – proche du « délick » (Chiasson, 2003 : 59) de la portière qui s'ouvre, par exemple – ou encore de quelque condensé hétéroclite où il serait possible de décrypter autant le « ski-doo » d'hiver que le « cou coupé » d'Apollinaire, comme paraît nous y encourager le tourbillon de sonorités et d'associations livré sur la page.

Par le jeu de l'assonance et le glissement monocorde qu'il facilite, le toponyme entre en étroite relation avec le verbe « mourir » dès le titre. Cette uniformité sonore trouve d'ailleurs son pendant dans un paysage sans relief, la répétition même de l'adjectif « aplatie » (Chiasson, 2003 : 59) ne servant qu'à accentuer la monotonie du lieu et à privilégier, du même coup, l'axe horizontal que rejoindra peu après le corps du poète « couché dans [s]on trou » (2003 : 61). Repris dix-neuf fois dans le texte dont neuf en tête de phrase, le nom en constitue un élément structurant primordial. Décollé de toute filiation française ou anglaise, issu de racines obscures, il se distingue dans son altérité de tout ce qui se fait passer pour nature et présente, en revanche, une plasticité qui en appelle à l'art et à l'artifice pour combler la défaillance du sens. Ainsi, pour reprendre les termes de François Paré, « un sentiment de dénaturation et de théâtralité » (2003 : 59) commande au texte, car le toponyme déclenche une expérience emblématique de celle du sujet minoritaire en général, situé en marge de la force naturalisante de la culture majoritaire qui tend à faire corps avec ses membres. En effet, le poème, d'ordre strictement anti-pastoral, ne permet aucune évasion dans la nature, car Scoudouc se révèle « sale », « froide » et « perdue » (Chiasson, 2003 : 60, 61). Sa nature s'efface devant la prolifération du faux, de l'inorganique, du synthétique : « plastique », « lumière électrique », « l'odeur rance du vinyle chaud », « polyéthylène », « boîtes [...] à moitié rouillées » (2003 : 60, 61, 62, 63). S'il y a communion, elle n'a pas lieu directement avec la terre, « cette planète tassée et dure comme une brique » (2003 : 59) et, à cet endroit, jonchée d'ordures et de marques de commerce, mais plutôt par l'intermédiaire de l'atelier de l'auto dont « la porte [...] s'ouvrit toute

grande comme un corps de femme comme un paradis comme l'univers » (2003 : 62) et d'où des visions jaillissent aux rythmes effrénés de la musique rock.

Raoul Boudreau a noté judicieusement que « le perpétuel recommencement est déjà inscrit dans "Scoudouc" qui reprend en sens inverse sa première syllabe » (2003 : 9). Signalons de notre côté, et dans un tout autre contexte que celui de l'écriture sauvage, la possible dimension rousseauiste de cette inversion dans sa portée symbolique : « Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort » (Rousseau, 1959 : 220). Selon Jacques Derrida, cette déclaration des *Confessions* qui traite du passage de l'oralité à l'écriture signifie chez Rousseau « le plus grand sacrifice visant à la plus grande réappropriation symbolique de la présence », un effacement de la présence du locuteur pour que s'en détache « l'idéalité de la vérité et de la valeur » (Derrida, 1967 : 205)¹¹. Le titre du premier livre de Chiasson désigne, lui aussi, une naissance à l'écriture, encore fort empreinte des marques de l'oralité, qui coïncide avec le projet de « mourir », et le toponyme « Scoudouc », avec ses syllabes inversées, constitue le lieu-miroir de cette coïncidence ou, comme dirait Michel Deguy, de cette féconde contrariété. De plus, dans le poème éponyme, le voyage aux abords de la mort qui révèle le peu d'être¹² a finalement pour fonction d'opérer un regain de celui-ci, tournant marqué par la substitution de l'axe vertical à l'axe horizontal : le sujet se lève de son trou, il « [lève] les yeux en l'air », il s'ouvre au « Cosmos », s'inquiète du « ciel à avaler » plutôt que de « la mer à boire » (2003 : 62, 63), alors que, d'entité « aplatie », Scoudouc se transforme en « cathédrale » (2003 : 62). Le véritable procès que représente « mourir » entre ainsi en consonance avec cette « optique *vaccinatoire* » évoquée par le poète dans *Rapport sur l'état de mes illusions* (2003 : 73 ; en italique dans le texte) : cette nécessité de définir, d'absorber et d'exhiber certaines composantes du mal qui parasite et abat la culture minoritaire pour que celle-ci puisse apprendre à s'en défendre. Du reste, de cette opération « vaccinatoire » à un art de vaccination (*Prophéties* paraît en 1986), il n'y a qu'un pas.

¹¹ Nous analysons ailleurs l'emploi de cette déclaration comme épigraphe dans *Une apparence de soupirail* de Jacques Dupin (Brophy, 1997 : 16-17).

¹² Scoudouc se présente comme un dépotoir qui renvoie au peuple minoritaire son image de « ramasseurs de déchets » (Chiasson, 2003 : 60).

« Scoudouc », sa saleté, ses débris de consommation, son irrémédiable platitude feraient donc partie de ce processus d'inoculation, étrange pâte langagière à mâcher et à remâcher en vue de quelque improbable suc futur. Dans son *Rapport*, le poète parle encore des mots qui « ne / semblent nous appartenir qu'au moment de / s'évanouir, de s'enfuir dans le déraisonnable » (Chiasson, 2003 : 76). « Scoudouc » est au nombre de ces mots, maintes fois repris, psalmodiés, magnifiés jusqu'à se confondre momentanément avec un règne cosmique et onirique. C'est de toute évidence le fait d'assumer cette fuite, d'aller jusqu'au bord de la syncope du sens dans une montée délirante toujours adossée au désespoir, qui change ou, tout au moins, risque de changer la donne¹³. D'ailleurs, non seulement le mot revêt une plasticité, il agit encore comme un appel d'air, un appel de sens, et cela dès la première question : « Scoudouc où es-tu » (Chiasson, 2003 : 59). Or le nom renferme et redouble manifestement le cri lancinant de ce [u] interrogatif; son sens ne s'ébauche que dans et par cette question que sa propre forme répète et que ses nombreuses occurrences dans le poème ne cessent de démultiplier. Qui plus est, si Scoudouc est le lieu du trou que se creuse le sujet, le toponyme permet au poète de percer à son tour des trouées dans la trame usée et étiolée du discours, car il se montre effectivement « grand comme un trou » (Chiasson, 2003 : 59) en raison de l'articulation de ses voyelles arrondies, de la béance typographique de ses « o », de l'homophonie insistante qui le rattache à « trou », « s'ouvrit » et « où? ». Bref, le signe est érodé et évidé, il ne renferme aucune signification arrêtée, mais, par sa vacuité même, suggère des virtualités de sens encore à saisir dans l'interminable questionnement du poème.

Si nous avons consacré autant d'attention au programme initial de Chiasson, c'est qu'il exemplifie, dans sa dimension poétique, la puissance d'ouverture et de retentissement propre à l'émergence de la poésie acadienne. Passer du simple et désolant « débat de la survivance » à « la conscience d'un destin plus grand, celui d'une existence qui se justifie par la grandeur » (Chiasson et Pelletier, 1999 : 8) demeure le projet. S'amorçant par la mort emblématique, la table rase, la case vide, cette écriture ouvre une voie à ce que Jean-Claude Pinson nomme des

¹³ À cette fuite, ce délire, il importe de souligner que le corps, la condition incarnée, apporte un important contrepoids, et « Mourir à Scoudouc » figure même le trop-plein de sensations à l'œuvre dans l'espace qui se creuse et se vide.

« *survenances* du beau désir d'habiter autrement la terre », ne serait-ce que sous forme d'une « *utopia povera* » (2013 : 10 ; en italique dans le texte). « Mourir à Scoudouc », c'est naître au questionnement, c'est s'éveiller aux possibles futurs toujours en germe dans son pauvre destin, échanger une vie « en mal de mourir » (Chiasson, 2003 : 38) contre un « mourir » qui fait mieux vivre. Ainsi, aller à Scoudouc, c'est tout juste le début de la tentative de travailler son propre reflet dans le miroir de l'art et d'ouvrir par le poème la distance à habiter qui se nomme Acadie.

BIBLIOGRAPHIE

- ARSENAULT, Guy ([1973] 1994). *Acadie rock*, préface d'Herménégilde Chiasson, postface de Gérard Leblanc, Moncton, Éditions Perce-Neige ; Trois-Rivières, Écrits des Forges.
- BOUDREAU, Raoul (1990). « Une poésie qui est un acte », dans Fred Cogswell et Jo-Ann Elder (dir.), *Rêves inachevés : anthologie de poésie acadienne contemporaine*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, p. 8-20.
- BOUDREAU, Raoul (2003). « Préface », dans Herménégilde Chiasson, *Émergences*, Ottawa, Les Éditions L'Interligne, p. 7-12.
- BOUDREAU, Raoul (2012). « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson? », dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada, 1970-2000*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 267-292.
- BROPHY, Michael (1997). *Voies vers l'autre : Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic*, Amsterdam, Rodopi.
- CHAMOISEAU, Patrick (2011). « Poétique d'une démesure », *La Nouvelle Revue française*, n° 596 (février), p. 108-136.
- CHIASSON, Herménégilde (réalisateur) (1985). *Toutes les photos finissent par se ressembler*, [film documentaire], Office national du film, 54 min 2 s, [En ligne], [https://www.onf.ca/film/ toutes_les_photos_finissent_par_se_ressembler].
- CHIASSON, Herménégilde (1986). *Prophéties*, Moncton, Éditions Michel Henry.
- CHIASSON, Herménégilde (1994). « Relire Guy Arsenault », dans Guy Arsenault, *Acadie rock*, Moncton, Éditions Perce-Neige ; Trois-Rivières, Écrits des Forges, p. 7-11.
- CHIASSON, Herménégilde (1995). *Miniatures*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- CHIASSON, Herménégilde (2003). *Émergences*, Ottawa, Les Éditions L'Interligne.
- CHIASSON, Herménégilde, et Pierre Raphaël PELLETIER (1999). *Pour une culture de l'injure*, Ottawa, Les Éditions du Nordir.

- CORMIER, Pénélope (2012). « Les jeunes poètes acadiens à l'école Aberdeen : portrait institutionnel et littéraire », dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada, 1970-2000*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 179-204.
- DEGUY, Michel (1987). *La poésie n'est pas seule : court traité de poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DUPIN, Jacques (1982). *Une apparence de soupirail*, Paris, Éditions Gallimard.
- LEBLANC, Gérald, Herménégilde CHIASSON et Claude BEAUSOLEIL (dir.) (1991). *L'événement Rimbaud*, Moncton, Éditions Perce-Neige; Trois-Rivières, Écrits des Forges.
- LEBLANC, Raymond Guy ([1972] 1986). *Cri de terre*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- MASSON, Alain (1994). *Lectures acadiennes : articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- PARÉ, François (2003). *La distance habitée*, Ottawa, Les Éditions du Nordir.
- PINSON, Jean-Claude (2013). *Poétique : une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon.
- REY, Alain (dir.) (2012). *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I, Paris, Le Robert.
- RIMBAUD, Arthur (1972). *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959). *Œuvres complètes*, t. 1 : *Les confessions; Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues; Les rêveries du promeneur solitaire; Fragments autobiographiques et documents biographiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- THIBODEAU, Serge Patrice (dir.) (2009). *Anthologie de la poésie acadienne*, liminaire de Jean-Philippe Raïche, Moncton, Éditions Perce-Neige.