

Cahiers du Centre
Hector-De Saint-Denys-Garneau

IV

Sous la direction de
Nicole Brossard

LE LONG POÈME



Éditions Nota bene

LE LONG POÈME

CAHIERS DU CENTRE
HECTOR-DE SAINT-DENYS-GARNEAU
NUMÉRO 4

Publication du Centre d'études Hector-De Saint-Denys-Garneau
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ),
site de l'Université Laval

LES AUTEURS

Lucie BOURASSA

Nicole BROSSARD

Normand DE BELLEFEUILLE

Jean-Marc DESGENT

Marcel LABINE

André LAMARRE

Tania LANGLAIS

René LAPIERRE

Rosalie LESSARD

Pierre OUELLET

Sous la direction de
Nicole BROSSARD

LE LONG POÈME

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
le ministère du Patrimoine canadien
ainsi que la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC)
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Programme d'aide au développement
de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

Le Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau et les Éditions Nota bene remercient
le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
et le Fonds Saint-Denys-Garneau pour leur contribution à la préparation et à l'édition de cet ouvrage.

©Éditions Nota bene, 2011
ISBN : 978-2-89518-358-7

PRÉSENTATION

Nicole Brossard

Alors que le long poème est, dans les littératures de langue anglaise, viable et permet encore de déplacer et de renouveler l'esthétique poétique, quel est son statut en langue française et surtout qu'en est-il de notre rapport à sa dimension narrative? Y aurait-il eu dans la tradition française, depuis la condamnation mallarméenne de «l'universel reportage», une rupture avec le long poème au profit du poème de concision et de déconstruction? Et cette rupture aurait-elle eu pour conséquence de refouler le long poème dans l'arrière-garde des pratiques poétiques?

Certes, il y a toujours eu au fil de l'histoire de la poésie québécoise des longs poèmes. On peut penser ici à *Arbres* de Paul-Marie Lapointe ou à *Sémaphore* de Gilles Hénault. Néanmoins, on peut se poser la question à savoir si, à l'exception de quelques poèmes, la pratique moderne du long poème s'est faite *sans histoire*, c'est-à-dire sans aucune intention d'inscription, d'écart ou de renouvellement par rapport à la tradition. En d'autres termes, la pratique du long poème est-elle surtout ponctuelle, c'est-à-dire liée à des «élans majeurs» d'amour, de deuil, de mélancolie et d'identité? Je pense ici à des textes comme *Suite fraternelle* de Jacques Brault, *L'inavouable* de Paul Chamberland, *La marche à l'amour* de Gaston Miron, *Les heures* de Fernand Ouellette, *Les cendres bleues* de Jean-Paul Daoust, *Pendant la mort* de Denise Desautels, *Vingtièmes siècles* de Jean-Marc Desgent.

S'intéresser au long poème ne peut que stimuler une interrogation sur la narration (la tentation du roman), sur la prose poétique

(souvent pratiquée par les femmes) et sur le lyrisme (une nouvelle génération).

Interroger le long poème sera, je l'espère, une manière de renouveler la réflexion sur la création et sur « les forces et les élans majeurs » qui, quelles que soient les pratiques littéraires du moment, trouvent en toute liberté la forme nécessaire à leur expression.

Tel est l'argumentaire que je présentai dans le cadre d'un projet lié à ma résidence d'écrivain au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour l'année 2006-2007¹.

La réponse donnée à ma demande de réflexion sur le long poème me réjouit bien au-delà de mes attentes, car elle permet d'interroger la dimension formelle du long poème et de faire apparaître la tradition et la modernité sous un angle différent. Elle permet aussi d'enquêter sur la brièveté, la concision, la durée et la longueur formelle, de même qu'elle ouvre sur des questions de narration, sur le poème en prose et sur la prose poétique.

D'entrée de jeu, Normand de Bellefeuille posera la question du pur et de l'impur, du genre, du métissage, du paradoxe. Prenant soin de montrer la menace que représente le long poème dans le contexte d'une modernité qui exige du concis, du pur et dont les transgressions ont surtout donné dans l'incisif, de Bellefeuille dira : « Le long poème est une menace, car souvent il accueille bras grands ouverts les "intrus" (narration, personnages, pensée, etc.), il mélange, il métisse, il fait cohabiter [...] ». À titre d'exemple, le « blues des projets » de Michel Butor, que de Bellefeuille nous présente comme ce qu'il considère être le plus parfait exemple de l'impureté postmoderne à l'œuvre dans un long poème. Ainsi s'amorcerait « la mort du genre » au profit d'un nouvel espace de présence et de gérance du soi dans le monde et le poème.

1. Normand de Bellefeuille y présenta une conférence, qui fut suivie d'une table ronde composée de Lucie Bourassa, Karim Larose et Rosalie Lessard. La journée se termina par une lecture de poésie à la librairie Olivieri avec la participation de Paul Chamberland, Jean-Marc Desgent, Denise Desautels, Normand de Bellefeuille et Louise Warren. Heureuse de l'intérêt manifesté pour le sujet par les participants, il me sembla que la réflexion sur le long poème méritait qu'on s'y attarde plus longuement. C'est ainsi que l'idée d'une publication vit le jour.

Dans ses «Digressions sur le long poème et les poèmes longs», Lucie Bourassa voudra vérifier les implications et l'effet de pertinence de l'adjectif *long* selon qu'il précède ou suit le mot *poème*, car comme elle le signale en citant Lynn Keller: «Il semble en fait que "l'absence de conventions génériques restrictives" soit essentielle à son identité.» De même, en nous rappelant les grands longs poèmes français de Guillaume Apollinaire, de Blaise Cendrars, de Philippe Soupault et de plusieurs autres, elle nous permettra de constater que «la marginalité du poème long dans la poésie française est relative».

En réfléchissant sur le long poème, on ne peut faire, semble-t-il, l'économie de la question de la narration et par conséquent du poème en prose et de la prose poétique. C'est dans cette direction que portera la réflexion de Rosalie Lessard sur *Douze bêtes aux chemises de l'homme* de Tania Langlais. Affirmant que «la narrativité est l'un des traits les plus répandus parmi les longs poèmes», Lessard s'appuiera sur «l'absence de linéarité, la polyphonie du poème et son processus de dissémination» pour élaborer la rencontre du narratif et du long poème. On saura dès lors engager la réflexion du côté du récit où la confession pourra aussi devenir un véritable enjeu de narration. C'est ce qui me permet, entre autres, d'imaginer une lecture renouvelée de de textes comme *Les cendres bleues* de Daoust ou *Pendant la mort* de Desautels, travail de la voix qui sert à formellement faire surgir le sujet dans «le long, qui constitue une pratique discursive permettant au poète d'y déployer la singularité de son écriture».

Dans son texte «La longue haleine», qui porte sur *Vingtièmes siècles* de Desgent, Pierre Ouellet nous entraîne dans une lecture, une quête de sens autour de la trans/figuration, de l'ex/stase faisant du texte de Desgent et de l'ensemble de son œuvre un grand tout d'énergie et de démesure, un poème qui échappe à toutes les clôtures dans une «nouvelle spatialité», un poème dont l'effet confine, dit-il, à ce que Jean-Louis Chrétien appelle «la joie spacieuse». Ainsi, dans le long poème *Vingtièmes siècles*, serions-nous happés, entraînés dans un nouvel espace. Comme si l'espace long du poème devenait le nôtre, nous incluait, nous donnait l'élan vers toute chose qui est, qui fut et qui sera, créant ainsi de ce tourbillon de genèse et d'origine, un infini débordement.

Dans ce cas-là, de même que dans l'analyse sur *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, on constatera à quel point la rencontre nouvelle avec le long poème permet une plongée remarquable au cœur de l'œuvre. Aussi, j'imagine que la réflexion sur le long poème et la tenue de son existence comme une réalité formelle littéraire serviront d'outils pour l'étude d'un ensemble de textes québécois appréciés mais restés sans lecture critique parce que perçus en tant que phénomène et seulement en tant que tel.

Dans ses «Notes sur le long poème et le poème», André Lamarre insiste sur l'hybridation des genres et sur l'effet déstructurant du long poème. Pourtant, une grande partie de sa réflexion le conduira à affirmer que «le long poème est le lieu de l'infini. Il peut être le poème rêvé, jamais terminé, voire jamais réellement commencé [...]. C'est l'infini de la matière et du monde qui produit le long poème». En ce sens, Lamarre rejoint dans son analyse les propos de Ouellet, qui parlera chez Desgent «du poème qui n'en finit pas, ni avec l'homme ni avec les dieux». Puisant des exemples de longs poèmes chez plusieurs poètes québécois, dont Robert Choquette, Gaston Miron, France Théoret, Louise Warren, Huguette Gaulin, Lamarre les associera tantôt à la marche, tantôt au cycle.

Il m'a aussi semblé important de donner la parole aux poètes eux-mêmes. Ainsi, à la suite du texte de Normand de Bellefeuille, les propos de Jean-Marc Desgent, de Marcel Labine, de René Lapierre et de Tania Langlais nous éclairent vivement sur le non-dit des écrivains de la génération dite formaliste. Un non-dit parce que la question du désir de la forme que nous avons nommé «modernité» n'avait pas encore été posée à ceux et à celles qui furent associés, à tort ou à raison, au formalisme. Encore fallait-il introduire la «modernité québécoise» avec un outil pouvant permettre un regard neuf et littéraire (par opposition à idéologique) sur un pan de notre poésie à peine effleuré par l'analyse critique. Bien évidemment, pour Labine, de Bellefeuille et Desgent, il y a une pratique d'écriture répartie sur trois décennies, alors que dans les cas de Lapierre et de Langlais, on remarquera une saisie sur le vif de ce qui rugit, tapi dans l'écriture. Je pense ici à cette référence troublante à la césure chez Langlais et à la notion de passage chez Lapierre. Il est certain que plusieurs autres poètes auraient pu être conviés à témoigner de leur pratique

du long poème. La singularité des motivations, les contraintes purement formelles, les postures qu'on y découvrirait seraient autant de nouveaux départs vers une relecture non seulement des œuvres, mais également de ce dont se nourrit la création. Car il est indéniable que des œuvres se sont construites au fil des trente dernières années qui méritent une relecture sous l'angle du long poème. Je pense entre autres à l'œuvre d'André Roy, à celles de Paul Chanel Malenfant, de Claude Beausoleil, de Louise Warren, d'Hélène Dorion, de Louise Bouchard et à celle, plus récente, de Nathalie Stephens.

Cela dit, il me semble que pour la première fois, il est possible d'entrevoir la richesse du chemin parcouru au Québec par la génération dite formaliste : ses interdits, ses rêves, sa marginalité dans la marginalité, l'immense désir de création et tout un univers de lectures et d'influences dont la critique a peu fait état, le mot *modernité* ayant monopolisé toutes les tentatives de percer les intentions formalistes. Somme toute, il fallait peut-être, afin de poursuivre la re-connaissance d'une part importante de la poésie québécoise, se concentrer sur un autre filon pour y détecter une matière riche en leçons d'époque et enjeux de création.

La question du long poème me semblera d'actualité encore pour un bon moment, car il s'y cache en long, en large et en spirale, d'innombrables ramifications concernant la forme et la fureur de dire, la durée du chant et le tremblé/troublé du poème au bord de la crise de nerfs. Il y a aussi beaucoup à dire au sujet du poème lent et patient capable de relancer le spectacle saisissant de la mélancolie et du grand appétit de vie se frôlant comme des drones dans leurs angles les plus mystérieux, les plus savants et les plus inquiets.

ÉTUDES DU LONG POÈME

LES PARADOXES DE L'IMPURETÉ (RÉFLEXIONS SUR LE LONG POÈME)

Normand de Bellefeuille

Je suis très ému, vraiment, de me retrouver ici, trente-cinq ans plus tard, trente-cinq ans après avoir suivi, ici même, un cours d'André Brochu sur la poésie québécoise. Après d'intenses recherches, quasi archéologiques, j'ai d'ailleurs retrouvé les notes que j'avais prises lors de ce cours. Une seule et grande déception: rien, absolument rien concernant le long poème! Comme quoi la nostalgie est théoriquement bien mauvaise conseillère: rien, pas un mot, pas une idée susceptible de venir à mon secours. C'était dorénavant incontournable: il faudrait que je réfléchisse!

Après ces deux ou trois heures consacrées d'une part à exhumer puis à inhumer ma nostalgie, d'autre part à réfléchir au sujet, j'avais noté, sur ma grande page quadrillée, un mot, un seul et unique mot: paradoxe. Et encore, je ne savais pas trop pourquoi ce mot, ce seul mot; quel lien plus ou moins occulte il pouvait entretenir avec le sujet imposé, comme on disait à l'époque. Enfin... imposé... c'est beaucoup dire puisque j'avais accepté, en toute liberté et en connaissance de cause, de vous causer du long poème. Et c'est là que m'apparut clairement que le paradoxe était à l'origine même du guêpier nostalgico-théorique dans lequel je me retrouvais.

PETITE HISTOIRE DU PREMIER PARADOXE

Il y a près de trois mois, je rencontrais Nicole Brossard dans un petit restaurant italien pour un lunch que nous reportions chaque

saison depuis déjà quatre ans. Vous voyez, déjà nos repas, enfin leurs préparatifs, sont en soi de longs poèmes... C'est à cette occasion, fatale occasion, qu'elle me parla de son statut d'écrivaine en résidence et de cette activité, de cette journée qu'elle organisait sur le long poème. J'imagine que j'ai dû manifester un intérêt certain pour la chose, un enthousiasme non feint et que j'ai même peut-être proféré quelques phrases pas trop bêtes sur le sujet. Car quelques jours plus tard, si ce n'est le lendemain même, elle me téléphonait pour m'inviter à prononcer cette petite conférence. Les deux minutes qui suivirent pourraient s'intituler *Panique au téléphone*. Comme quoi, si la nostalgie est théoriquement mauvaise conseillère, l'enthousiasme irréfléchi, lui, peut, non moins théoriquement, constituer un couteau aux deux tranchants bien affûtés.

Heureusement, dès qu'elle eut mentionné la date de l'événement (vous vous souviendrez que ce devait alors être le 26 mars), je me suis rappelé que j'avais ce jour-là, précisément, trois rendez-vous à Québec avec des auteurs de la région concernant la publication de leur livre chez Québec Amérique. J'étais sauf... et mon honneur donc! Pourtant, je nageais déjà en plein paradoxe: j'étais authentiquement soulagé de ne pas avoir à parler d'un sujet pour lequel j'avais manifesté un véritable intérêt. Bref, la situation n'était pas si simple, et des rendez-vous, ça peut être différé, alors qu'un événement comme celui-ci...

J'irais donc à Québec, le 29 mars. Puis, vous connaissez la suite: ce colloque fut reporté au 29, et j'espère sincèrement pouvoir aller à Québec... demain... Me voici devant vous, un peu moins démuni tout de même qu'il y a trois mois, malgré tout accompagné de ce fétiche, à sa manière un capteur de rêves, sinon de longs poèmes: ma grande feuille quadrillée avec un seul mot, en plein centre, le seul mot *paradoxe*.

Et en quelque sorte, ce mot explique tout. D'abord ma peur, car c'était bel et bien de la peur que je ressentais. Comme si j'avais, intuitivement sinon inconsciemment, compris que là résidait l'écueil, comme si j'avais pressenti la difficulté, pour ne pas dire la «misère» qu'il y a dans un paradoxe (qui est lui-même la «misère» de la réflexion), comme si j'avais connu (sans pour autant pouvoir le résoudre), à la même ligne de départ de cette réflexion, le paradoxe qui

portait le sujet et qui était porté par l'appellation «long poème». Nous y reviendrons, car pour y arriver, il importe de bien suivre le trajet qui mènera ce mot pour l'instant central jusqu'à la marge, où il sera d'ailleurs bien plus à l'aise, bien plus «naturellement chez lui».

À la contemplation de cet unique mot, comme le yogi devant son mandala, m'est venu à l'esprit un autre paradoxe concernant LA poésie, paradoxe à la fois amusant et tragique qui expliquera, partiellement du moins, la misère dont souffre le long poème dans l'histoire de la poésie francophone.

PETITE HISTOIRE DU SECOND PARADOXE

On a souvent dit et écrit, de différentes façons, que la poésie était le genre des genres, la parole des dieux (du moins des muses), la voie royale de l'écriture, que le poète, être inspiré parmi tous, était le prince des écrivains (pas de version féminine de la chose puis avouez que princesse, ça fait tout de même moins chic et sérieux). On a donc fréquemment prétendu qu'il y avait, comment dire, une «valeur ajoutée» à la poésie par rapport aux autres genres. J'ai d'ailleurs déjà écrit que si la poésie était la voie royale de l'écriture et le poète, le prince des écrivains, cela prouvait, hors de tout doute, que la monarchie n'était définitivement plus ce qu'elle était...

Mais ce paradoxe longtemps entretenu entre une image, des images utopiques de ce que seraient la poésie et sa réalité, sa pratique, son «état des choses», on le retrouve également sur un plan purement quantitatif, arithmétique.

Au Québec (et il semblerait que ce soit le cas de presque toutes les «petites» cultures), il s'écrit beaucoup de poèmes, plutôt courts que longs, il se publie beaucoup de poèmes plutôt courts que longs, il y a beaucoup de maisons d'édition de poésie, beaucoup de manifestations poétiques et donc beaucoup de poètes (princes et princesses sans discrimination). Ce qui a déjà fait dire aussi lucidement que cyniquement à Claude Beausoleil que si au moins tous les poètes achetaient tous les livres de tous les autres poètes, il faudrait déjà doubler les tirages.

Car s'il y a tous ces «beaucoup», il y a également beaucoup de «moins»: c'est le genre qui se vend le moins, le genre qu'on enseigne

le moins, le genre le moins visible en librairie, le genre le moins critiqué, commenté par les médias, le genre qui rapporte le moins en droits d'auteur... S'il y a « valeur ajoutée », il faut bien constater qu'elle ne saurait être que purement et même bêtement symbolique.

Il n'en demeure pas moins historiquement vérifiable que la poésie, même étranglée par ce paradoxal et peu élégant pas de deux de *beaucoup* et de *moins*, est bel et bien « le genre des genres ». Et voilà qui sera plus particulièrement intéressant comme paradoxe concernant notre sujet.

PETITE HISTOIRE DU TROISIÈME PARADOXE

À l'origine, il y avait la poésie, à l'origine, il n'y avait que la poésie. À l'origine, il n'y avait du moins que la forme poétique. Mieux encore : à l'origine, il n'y avait *que* le long poème. Le long poème a donné naissance aux genres littéraires. À l'origine, il y avait le long poème épique, qui a donné naissance au roman, le long poème tragique, qui a donné naissance au théâtre, une certaine poésie discursive et argumentative ou même historique, qui a donné l'essai, et le poème lyrique qui, évidemment, devait engendrer la « vraie poésie », celle qui aujourd'hui est paradoxalement si marginalisée. Retenez bien cette expression : « la vraie poésie ».

N'est-ce pas merveilleux ? À l'origine tout était poétique (sans compter, bien sûr, comme aujourd'hui d'ailleurs, la nature, le chant des oiseaux, les couchers de soleil, etc., car le poétique a toujours eu le dos très très large). D'ailleurs, la forme poétique avait alors des vertus plus pratiques et mnémotechniques que noblement esthétiques. La versification, le rythme, la musicalité, la rime, bref la contrainte, voilà qui permettait une meilleure mémoire de la chose et une transmission orale plus efficace. Avec un peu plus d'audace, on pourrait même proposer qu'à l'origine, tout était chanson : car ne parle-t-on pas de *La chanson de Roland*, de *La complainte du roi Renaud* ? Et la chanson n'est-elle pas, encore aujourd'hui, considérée par certains (à tort à mon avis) comme la forme moderne, accessible, populaire de la poésie, elle-même, dans sa désuète forme littéraire, n'étant plus désormais destinée qu'à quelques *happy few* bêtement nostalgiques.

Puis, pour demeurer encore quelques instants dans le paradoxe historique, et pour parodier la Genèse, avec le temps donc, chaque genre reçut sa part dans ce coup de dés de la séparation des eaux et du partage des continents littéraires. Et force est de constater que la forme longue n'échut pas, dans ce partage des tâches littéraires, particulièrement à la poésie. Il n'y a qu'à énumérer toutes les formes brèves qui régnèrent sur le genre pendant quelques siècles : rondeau, ballade, sonnet surtout (longtemps considéré comme la forme la plus aboutie, voire la plus noble, la plus royale ou princière de l'expression poétique). Il n'y a qu'à penser à des auteurs comme Rutebeuf, François Villon ou Pierre de Ronsard (tous trois très souvent associés à la chanson d'ailleurs) et surtout François de Malherbe (le *king* incontesté et le policier le plus musclé de la forme brève) pour constater que l'impérialisme formel d'un type de mécanique prosodique avait fait main basse sur le genre : de la rigueur avant toute chose, des matrices d'écriture présumées et réconfortantes dans leurs contraintes mêmes, bref le formalisme déjà, le véritable formalisme.

À sa manière hérétique et subversif, le long poème, à son retour, marquera, étrangement, du moins en territoire francophone, la « première mort du genre ».

À sa façon déjà, Victor Hugo (dont on mésestime je crois le rôle déterminant dans cette rupture formelle exercée par la modernité), avec *La légende des siècles* dont est extrait ce vers magnifique que tous connaissent et qui est devenu le symbole même du « vernis de culture le plus varathané » : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn », et surtout peut-être avec *Dieu* (texte scandaleusement méconnu), Hugo donc réhabilitait la forme longue.

Cette réhabilitation sera aussi le fait, de façon plus radicale et chacun à leur manière, du Arthur Rimbaud d'*Une saison en enfer*, du Lautréamont des *Chants* et du Stéphane Mallarmé du *Coup de dés* (oui, oui, le même qui pourtant avait condamné « l'éternel reportage » en parlant de certaines formes de compromissions narratives). Chez Rimbaud : réappropriation systématique de la prose (déjà présente dans *Les petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire), mais aussi et surtout d'une certaine trame narrative ; chez Lautréamont : déploiement presque romanesque des images et de la pensée ; chez

Mallarmé: main basse sur la page, sur l'espace scénique, pour ne pas dire chorégraphique de l'espace du texte.

Trois longs poèmes, à quelques décennies d'intervalle, un triple et terrible assaut qui, sans être ni prémédité, ni concerté, ni «politiquement» ou esthétiquement ourdi, allait pourtant être sinon définitif, du moins déterminant. Et dès lors (tel le système immunitaire du corps poétique menacé dans ses assises mêmes), une voix, multiple et non moins scandalisée, outrée, allait s'élever, un syntagme offensé allait naître que nous n'avons pas encore aujourd'hui fini d'entendre: «C'est pas de la poésie, ça!»

Paradoxe ultime et en ce qui me concerne ultimement réjouissant: le long poème, qui avait donné naissance à tous les genres, subitement, sans avis préalable, claironnait la mort du genre (selon certains du moins qui vraiment ne trouvaient pas l'accommodement formel proposé tout à fait raisonnable)! Étrange et non moins paradoxale voix historique qui, d'une part, à propos de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, parlera très fréquemment des «poèmes» d'Homère et qui, d'autre part, se refusera à voir de la «vraie poésie» dans *Les chants de Maldoror*.

Nous y revoici donc, une fois de plus, à la «vraie poésie», inquiétude récurrente chez certains fondamentalistes de l'histoire des formes littéraires.

Le long poème est «nécessairement» une menace pour la poésie, doublement s'il ne se pratique pas en vers, car la «ligne inégale», pour certains, constitue encore et toujours le paramètre obligé de la «vraie poésie». Le long poème est une menace, car souvent il accueille bras grands ouverts les «intrus» (narration, personnages, pensée, etc.), il mélange, il métisse, il fait cohabiter ce qui ne peut que menacer la prétendue pureté du genre, lui-même, le genre, non moins supposé sans cesse tendre à la pureté la plus authentique: cristal, joyau, diamant... autant de métaphores éculées pour désigner la chose poétique.

Attitude d'un autre temps, d'une autre époque, révolue, croyez-vous? Alors détrompez-vous, la «pureté» est un fantasme qui transcende les siècles, la peur de l'*autre*, du contaminateur éventuel le fait aussi allègrement. Il me semble que l'histoire des nations et des races en constitue d'ailleurs bien plus qu'une simple métaphore.

Combien de fois n'ai-je pas entendu dire ou n'ai-je pas lu à propos d'un long et *délinquant* poème: «c'est trop narratif», «trop réflexif», «trop descriptif», alors qu'il y a tellement de prétendus «vrais poèmes» qui, à mon avis, ne sont que bêtement «trop poétiques»! Le «trop poétique» m'apparaît d'ailleurs bel et bien comme l'excès le plus pratiqué depuis peu... et peut-être, quant à moi, la principale et véritable menace au poème.

Il y a trois ans, un jury a refusé de considérer, pour l'attribution d'un prix littéraire, mon «long poème» *Elle était belle comme une idée*, car, m'a indiscrettement confié l'un de ses membres, il y avait des extraits de lettres dans le livre et que c'était «trop épistolaire»! J'ai été flatté, c'est la première fois que je l'entendais celle-là. Moi qui ai toujours eu à cœur d'innover, je venais d'inventer le «trop épistolaire»... Sans même m'en être rendu compte, je devenais le monsieur Jourdain du «trop épistolaire»...

Le simple fait de parler ici du LONG poème, d'en faire un cas, de «faire cas» est tout à fait symptomatique d'une forme de malaise, comme s'il s'agissait presque d'un genre à part, quasi marginal... Eh bien tant mieux, on est tellement plus confortable dans la marge, et la poésie, telle du moins que je la conçois, devrait toujours s'y sentir à sa véritable place, là où elle est plus susceptible de brouiller la carte, de mêler les cartes et de changer la mise.

Le long poème ne peut heureusement qu'être impur, ce n'est pas sa nature, mais plutôt sa «tentation» joyeuse et assumée. Et en ces temps de retour du balancier de «toutes» les puretés, il ne pourra sembler qu'immédiatement suspect. À plusieurs alors, des formes plus reconnaissables, le haïku par exemple, apparaîtront comme des mécaniques de haute précision sécurisantes et légitimes. Beaucoup de haïkus, beaucoup beaucoup de haïkus récemment dans la production poétique québécoise... forme ciselée par excellence: cristal, joyau ou diamant?

PERMETTEZ-MOI DE VOUS RACONTER MON «ANECDOTE BUTOR»

L'an dernier, je me suis décidé à lire l'œuvre de Michel Butor (relecture dans certains cas). Et dans l'ordre de publication, depuis *Passage de Milan* (1954), sans oublier, bien sûr, *La modification* (1957). Je me souvenais assez bien de ces premiers romans qui, aussi «nouveaux» fussent-ils pour l'époque, n'en étaient pas moins reconnaissables comme tels par plusieurs de leurs paramètres formels.

Puis arrive *Mobile*, en 1962. Le choc. Je me rappelais de ce titre, mais non pas qu'il s'agissait précisément d'un long poème. Et aussitôt me revenait en mémoire cette ombre géante qui se profile derrière les mots de cette fabuleuse fresque américaine, celle de Walt Whitman, auteur des *Feuilles d'herbe*, le remarquable maître du long poème américain. Que nous gagnions à relire également dans cette perspective; j'y reviendrai.

Mobile est un texte de quelques centaines de pages tenant davantage, diraient aujourd'hui certains, du *scrapbooking* (du *spict-lège* pour parler français) que de la poésie. Un texte à la fois poétique, historique, géographique, toponymique, botanique, zoologique, et j'en passe.

Écoutez bien ce que dit de *Mobile* Frédéric-Yves Jeannet dans sa préface à *L'anthologie nomade* de Butor :

Cet ouvrage [...] avait de quoi surprendre un lecteur peu gymnaste : non seulement il s'agissait d'un long poème mais il n'en avait pas tout à fait la physionomie, il tenait du Coup de dés, de l'atlas, sorte de symphonie spatiale discontinue, sidérant kaléidoscope, hommage à Calder, structure mobile, mais aussi plane, et en deux dimensions, comme les all-over de Jackson Pollock, et déjà musique concrète, et Stravinski penché sur son épaule¹...

Mobile constitue, à n'en pas douter (et ce peut être là la quintessence du long poème), le parfait creuset textuel du métissage, de la cohabitation, de l'hybridité, une remarquable pratique «transversale» et intégrante, où il n'y a pas de zones préservées, pas de cloi-

1. Michel BUTOR, *Anthologie nomade*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 2004.

sonnement, mais des emprunts, des transferts, des détournements, le royaume de la réappropriation polyphonique. En un seul mot (si c'est seulement possible), le plus éloquent exemple de ce que Guy Scarpetta nomme *l'impureté* postmoderne.

Mais le plus remarquable dans cette affaire, c'est, je le répète, que ce long poème est daté de 1962 et que Scarpetta ne nous proposera sa thèse de l'impureté postmoderne qu'en 1985 ! En 1962, en France (tout comme ici une dizaine d'années plus tard), on patauge en pleine radicalité avant-gardiste, en pleine esthétique de la table rase, de la rupture absolue, de l'amnésie systématisée : une encore nouvelle radicalité qui ne faisait, à sa manière propre, dans sa naïve prétention du recommencement à zéro, que proposer une toute nouvelle *pureté*, un tout nouveau *dogmatisme* fonctionnant, à son tour, à coups d'interdits, d'exigences, de diktats, d'intimidations formelles... une sorte de fuite en avant trébuchant un peu bêtement dans un nouvel *académisme*.

La critique du progressisme esthétique des avant-gardes (coïncidant avec l'écroulement des grandes utopies radicales et révolutionnaires des années 1960 et 1970) ne pouvait sans doute passer que par cette esthétique de l'impureté. Elle seule pouvait saboter la radicalisation « jusqu'au boutiste » qui devait bien mener (en raison de sa propre logique) à l'impasse, à l'extinction, à l'autodestruction. J'en veux pour exemples le triomphe en peinture du *minimal art* et des toiles monochromes, pourquoi pas blanches au point où nous en sommes rendus ; en musique, la promotion du bruit simple, pur, unique, quand ce n'est pas du silence (comme chez John Cage) ; ou en poésie, « la fétichisation [...] de deux ou trois mots éparpillés sur une page (l'essentiel du message étant censé être présent dans les "blancs")² » (Scarpetta).

Je ne dis pas qu'il ne fallait pas « passer par là », je dis qu'il fallait en sortir. J'ajouterais même, comme le notait Roland Barthes dans son esquisse de journal : « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne. » Et je proposerais ceci, à savoir que si le long poème m'apparaît comme un territoire privilégié de cette nécessaire *désacadémisation* de la modernité avant-gardiste, ce n'est pas tant

2. Guy SCARPETTA, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 14.

par l'accumulation polymorphe qu'il génère que par les vertus d'accueil, d'ouverture, j'oserais même dire de générosité, qu'il suppose. Le long poème ne juge pas, n'évalue pas, bref ne hiérarchise pas les discours qu'il orchestre. Il ne contredit pas leur potentiel poétique, tout en préservant les valeurs de l'invention que suppose leur fraternisation ou, si vous préférez un mot moins judéo-chrétiennement connoté, leur *dispositif*.

Le long poème n'est pas intimidé par l'histoire des codes ; sa post-modernité en met même en crise les particularités et bafoue la dimension prétendument naturelle des genres et des discours. Pour le texte postmoderne, il ne saurait y avoir de code ultime, ou royal, ou princier.

Pour encore mieux illustrer ce processus, je convoquerai une nouvelle fois Butor, dont il n'est pas étonnant que l'histoire littéraire semble ne vouloir retenir que les premières années de la venue à l'écriture. C'est si réconfortant, si rassurant de ne voir chez Butor que «l'auteur de *La modification*», ce *nouveau* roman que l'on n'a considéré que comme le plus parfait exemple de cette nouvelle et quasi théologiquement avant-gardiste manière de raconter. On aimait bien Butor quand sa pratique permettait de le «caser», de l'étiqueter, de le faire entrer dans le rang et marcher au pas du radical progressisme romanesque.

Mais déjà, avec *Mobile*, le «cas Butor» devenait moins évident, plus difficilement récupérable. Combien de fois n'ai-je pas lu que *Mobile* était un roman ? C'est si simple, car comme «roman» ce texte transgressait, sabotait, subvertissait le méchant modèle narratif petit-bourgeois à abattre, alors que comme poème, c'est une tout autre affaire, beaucoup moins évidente...

DEUXIÈME CONVOCATION DE MICHEL BUTOR

En 1972, en pleine grande et pure époque épique et opaque avant-gardiste, Butor, à la demande de Roger Borderie, regroupe, sous le titre *Travaux d'approche*, dans la collection «Poésie/Gallimard» (ce qui n'est pas innocent), des textes écrits de 1950 à 1971. Le plus récent de ces textes, «Blues des projets», écrit de 1969 à 1971, constitue

à mon avis le plus parfait exemple de l'impureté postmoderne à l'œuvre dans un long poème.

Avec ce *texte* d'une cinquantaine de pages, le projet Butor devient encore plus éloquent: si le langage ne peut pas narcissiquement dominer le monde (ce qui était l'une des prétentions d'une certaine modernité), du moins peut-il, en toute candeur, l'épeler, car (et ça, c'est Butor qui le dit) comme le rêve, le langage est une «plaque tournante [qui] donne sur tant de voies» («voies» qui peuvent bien évidemment s'entendre et se lire «voix»...)³. Et en ce sens, le «Blues des projets», constitue certes un remarquable exercice d'épellation du réel, hors de tous les canons présupposés du genre *poésie*.

Dans un entretien avec Borderie, reproduit en ouverture de ce livre, celui-ci dit à l'auteur:

[...] une partie importante de votre œuvre est constituée par une réflexion critique sur la division de la littérature en genres littéraires, telle que [la] tradition la propose. Vous l'avez souvent condamnée de façon un peu vive et vous semblez aujourd'hui la critiquer plutôt de l'intérieur, par l'usage même que vous faites des genres, par exemple en publiant [ces textes-ci] dans un volume de poésie⁴...

Ce à quoi Butor rétorque:

Les formes poétiques, spécialement ce qu'on appelle les formes fixes, jouent un rôle quasi cérémoniel. C'est pourquoi il est si important de travailler sur les genres: tout bouleversement de leur équilibre va transformer le pouvoir, l'attaque de la littérature. Je conteste la tradition classique relative aux genres [...] en affirmant qu'il est possible d'inventer et de pratiquer d'autres genres que ceux proposés par les cours de littérature [...] et en montrant que depuis longtemps (au moins le milieu du XIX^e siècle) la littérature française pratique [...] d'autres genres que ceux dont on parle et qui nous empêchent de voir [peut-être] les vrais [genres]⁵.

3. Michel BUTOR, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1961, p. 265.

4. Michel BUTOR, «Entretien [avec Roger Borderie]», dans *Travaux d'approche*, Paris, Gallimard, 1972, p. 7.

5. *Ibid.*, p. 7-8.

Et un peu plus loin, encore plus audacieux dans son analyse de l'histoire des genres littéraires, il affirme : « Non seulement il faut cesser de travailler avec des genres littéraires en retard, mais il faut essayer de prendre des genres littéraires d'avance⁶. »

Le « Blues des projets » est difficile à décrire. Partition, orchestration, symphonie articulant différents registres de discours, il accumule, juxtapose, empile même des paroles de différents types, mais surtout pas immédiatement reconnaissables comme *poétiques* : des personnages du quotidien et leurs occupations, des indices de la biographie de l'auteur, des personnages historiques, des lieux et des œuvres et même des extraits de lettres fictives (encore un texte « trop épistolaire »).

Le texte en devient une fabuleuse cartographie rythmée, musicale, que l'on se surprend à lire à haute voix et dont, aux moments les plus inattendus, se dégage une émotion, une très étrange qualité d'émotion, du moins imprévisible compte tenu de la nature même des matériaux de départ.

Je vous laisse donc prendre au plus vite connaissance de l'intégralité de cette œuvre si peu connue. Alors vous comprendrez ce que veut laisser entendre Butor quand il dit dans ce même entretien d'ouverture, avec, je l'imagine, ce petit sourire en coin qui ne l'a jamais quitté la seule fois que j'ai eu le bonheur de le rencontrer : « La poésie : je fais ce qu'elle peut... »

Mais il ne faut pas voir le long poème comme une stricte réaction quasi épidermique aux excès anorexiques et ascétiques de la modernité. Ce type de « réduction » consisterait à en faire un pur outil stratégique jouant ni plus ni moins le rôle que la modernité elle-même prétendait incarner CONTRE la tradition.

Le long poème n'est pas une provocation ni un pied de nez, ou alors c'est bel et bien « malgré lui ». Car, comme toute poésie véritable, il répond d'une nécessité, de l'urgence de faire percevoir, souvent de manière polyphonique, « certaines dimensions du réel qui, dans les discours totalisants [et prétendument purs], ne sont pas [toujours] perceptibles⁷ ».

6. *Ibid.*, p. 8.

7. Guy SCARPETTA, *L'impureté*, *op. cit.*, p. 235.

En ce sens, et en plein d'autres sens d'ailleurs, on pourrait prétendre que le long poème est *néobaroque* et qu'il relève d'une véritable *idéologie du mineur* par la totale liberté dont il fait preuve dans le choix de ses matériaux: le plaisir plutôt qu'un utopique purisme. Là encore, le «Blues des projets» constitue un exemple convaincant, presque totémique.

Et encore, je vais me permettre de citer Scarpetta :

L'effet postmoderne véritable est là: non dans la simple intégration du mineur [...], mais dans une façon d'*exaspérer* ce qui, dans le code traité [...] révèle son obscénité latente, son ivresse, son vertige, sa dimension trouble [...] il [s'agit] simplement de s'approprier un matériau significatif existant, sans souci de sa place dans les hiérarchies culturelles, et de le «faire parler», de le traiter par excès, d'en pousser la logique à bout, de le déborder – de tirer le maximum, sur un registre majeur, de l'une de ses fonctions⁸.

Ce *matériau significatif* peut être un registre de discours (comme la lettre dans le texte de Butor) ou alors un thème, un motif. Je pense par exemple à un motif comme *la marche* et me viennent immédiatement à l'esprit trois longs et remarquables poèmes québécois: (dans l'ordre chronologique de publication) «La marche» de France Théoret, *Marcher dans Outremont ou ailleurs* de Paul Chamberland et *Pendant la mort* de Denise Desautels. Il serait d'ailleurs intéressant de faire l'exercice comparatif démontrant que cette figure, bien plus qu'un motif ou un simple thème, constitue, chaque fois et de manière différente, le principal élément structurant (?) de l'architecture du texte.

Si le long poème n'est pas une simpliste provocation (par le choix de certains matériaux qui pourraient être considérés comme moins «naturellement» poétiques), il ne tient pas non plus d'un réflexe bêtement nostalgique. Même s'il est indéniable que l'impureté fréquente du long poème est une façon de sortir du formalisme, il n'est pas avant tout *réactif*. S'il réhabilite la subjectivité, par exemple, ce n'est pas *parce qu'une* certaine modernité avant-gardiste l'avait congédiée,

8. *Ibid.*, p. 85-86.

occultée, remisee, car c'est vrai qu'il n'y a pas si longtemps «le moindre coefficient de subjectivité devait être pourchassé⁹».

Le long poème «met en crise» le poème tel que l'entendaient aussi bien les *anciens* que les *modernes*, les uns et les autres empêtrés dans des dogmes qui se voulaient radicalement antagonistes, mais qui ne désiraient qu'une seule et même chose: que *la* poésie, la *vraie poésie* (encore elle...) n'existe que repliée sur sa supposée particularité. Alors que le long poème (non pas par définition, car heureusement il n'y a pas de définition du long poème, mais par nécessité) détourne et se réapproprie précisément tout ce dont les dogmes n'arrivaient pas à s'accommoder, tout ce qui n'est pas, à la ligne de départ, *la* poésie.

D'ailleurs, n'est-ce pas toujours en période de *crise* que n'importe quel art est le plus susceptible de reprendre en charge sa fondamentale et originelle fonction inventive?

LA LEÇON DE MAÎTRE PASOLINI

Pier Paolo Pasolini (sans doute le plus postmoderne des cinéastes) écrivait: «Lorsque le message excède certaines limites de la transgression du code, il fait naître automatiquement la NOSTALGIE DU CODE¹⁰.» Pasolini craignait précisément cet «effet pervers» de l'avant-garde, lui dont les films sont de véritables longs poèmes; il ne voulait ni accepter le code (comme s'il était naturel), ni tenter de le détruire radicalement, ni céder précisément à la tentation d'une nostalgie rétrograde...

Précurseur dans son analyse, Pasolini avait su déceler, dans l'aventure avant-gardiste, une véritable «terreur à l'égard de la réalité», d'où ce parti pris de l'avant-garde aussi bien littéraire que picturale pour le négatif et pour l'abstrait: mort de l'auteur, exclusion du sujet, peur du réel. Voilà l'héritage avant-gardiste qui fait réclamer à Pasolini le droit de ne pas «être absolument moderne.»

Ce que j'avance depuis tantôt pourrait laisser croire que je considère historiquement le long poème comme le principal lieu de résis-

9. *Ibid.*

10. Pier Paolo PASOLINI, *L'expérience hérétique*, Paris, Rivages, 2006.

tance quasi métaphysique à la radicalité avant-gardiste. Pourtant, le long poème fut également, à ses heures, le territoire de ce culte du «nouveau à tout prix» et de cette *négativité*.

Il y a de remarquables longs poèmes modernes. Il suffit d'abord et avant tout de penser à Ezra Pound et à ses *Cantos* (1948). On a déjà parlé de «l'effet-radio» du texte de Pound, plus précisément de l'effet «ondes brouillées», de ce procédé de collage, de greffes, entre autres de fragments de langues étrangères et même mortes. Procédé qu'a repris Edoardo Sanguineti (dans certains poèmes) et qui, encore une fois, vise moins à multiplier le sens qu'à l'occulter, sinon à l'évacuer.

Pasolini, dans *L'expérience hérétique*, en dira ceci: «Un plan unique [...] envahi par la lumière blanche et aseptique de l'universalité typographique¹¹.» Un peu plus loin (et il y aurait tellement à dire sur ces rapports qu'ont entretenus les avant-gardes et l'idéologie), il parlera d'une lutte «anti-bourgeoise» purement linguistique et purement abstraite... Et, très sévèrement, il conclura ainsi: «Dans les collages et dans les combinaisons lexicales et typographiques sans ombres ni profondeurs des avant-gardes, l'élément unitaire qui circule, c'est la mimésis de la langue parlée d'un homme futur, "racheté" par la science appliquée¹².»

On pourrait également, question d'effleurer à peine le domaine français, évoquer l'œuvre de Denis Roche, lequel se réclame d'ailleurs de Pound (dont il a connu l'œuvre par la traduction de René Lautrès en 1958) et à propos duquel il parle du «crépitement», de l'«effet téléscripteur». Roche a publié quatre livres de poésie, quatre longs poèmes qui sont devenus emblématiques de l'écriture formaliste d'avant-garde: empilement de «moments», de greffons, d'instantanés, de citations, d'informations diverses tronquées, amputées, prélèvements rapides sur le quotidien.

Expérience limite encore une fois dont il dira lui-même, dans un entretien qu'il a donné à la revue *Prétexte*:

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

J'ai toujours été gêné et formidablement frustré par l'idée, à propos de mon œuvre poétique, que d'avoir voulu mettre à mal la tradition poétique impliquait forcément que mon travail sur la poésie était uniquement déconstructeur, qu'étant déconstructeur, il était réducteur, et qu'étant réducteur, il apportait de la négation, négation confirmée par le fait que j'ai cessé d'écrire de la poésie¹³.

En effet, Roche cesse d'écrire de la poésie en 1972, pour se consacrer au roman, mais surtout à la photographie. En 1995, il publiera ses œuvres poétiques complètes sous le titre pour le moins éloquent de *La poésie est inadmissible...*

TROP BRÈVE CONCLUSION POUR LE LONG POÈME

Que l'on me comprenne bien, il n'est surtout pas question, ici, de prétendre qu'il y aurait de «bons longs poèmes, impurs et postmodernes» et d'autres, à proscrire, «radicaux et avant-gardistes». J'ai d'ailleurs toujours été un incondtionnel de Roche, comme de Michel Deguy ou de Jacques Roubaud, lors de ses dérives les plus mathématiciennes, et même de la Nicole Brossard de 1970, celle de *Suite logique* ou du *Centre blanc*, recueils sans l'existence desquels je ne serais sans doute jamais venu à l'écriture.

Pas de reniement, pas de mea culpa, donc pas de rédemption ni d'absolution à implorer. Il y a simplement un mouvement de l'histoire à constater – aussi bien de l'histoire littéraire que plus généralement de l'histoire des idées –, et à risquer une réflexion sur la position et le déplacement même du long poème dans toutes ces mouvances esthétiques et idéologiques des dernières décennies.

Scarpetta d'ailleurs résume assez joliment ces reterritorisations qu'un écrivain ou un penseur sont susceptibles d'opérer au cours de leur démarche quand il revendique

le droit d'un intellectuel ou d'un artiste à se retourner contre lui-même, à «passer ailleurs», dès lors que ce qu'il a pu un jour avancer comme une position subversive se trouve récupéré, digéré, intégré à l'opinion commune, à la doxa. L'abjuration, en ce sens, n'est pas

13. Denis ROCHE, «Entretien», *Prétexte*, n^{os} 21-22, 1999.

reniement, trahison, mais fidélité absolue, au contraire, au parti pris de dérangement, de perturbation de tous les conformismes¹⁴.

Ce qui importe, avant tout, c'est que l'écrivain, l'artiste travaille sans cesse à demeurer son propre contemporain et même plus encore qu'il œuvre au dépassement, à la transgression de cette toute provisoire contemporanéité, et ce, sans compromis. À cette seule condition, l'auteur pourra assurer et assumer cette si fondamentale transhistoricité de sa démarche.

Ce texte-ci d'ailleurs n'est ni une thèse ni un manifeste, encore moins l'expression d'une stratégie du long poème. L'idéologie avant-gardiste a déjà épuisé la fonction « militante » de la théorie. Il présente plutôt des hypothèses, des propositions où il y a, je le souhaite, quelques effets de vérité, qui, je l'espère, témoignent moins de lois esthétiques que de ce que j'appellerais « les risques à prendre pour la suite de la poésie ». Car il y a des risques dans la *marge*, mais c'est la condition obligée pour qui désire perturber les codes et troubler les programmes.

Ce qui devrait être, et ça, j'en suis intimement persuadé, « l'article premier » du poème... court ou long!

14. Guy SCARPETTA, *op. cit.*

DIGRESSIONS SUR LE LONG POÈME ET LES POÈMES LONGS

Lucie Bourassa

La réflexion qui va suivre ayant été déclenchée par les questions, fort stimulantes, qu'avait soulevées Nicole Brossard lors d'une table ronde sur le long poème¹, je me permets ici de les citer en partie :

Alors que le Long poème est, dans les littératures de langue anglaise, viable et permet encore de déplacer et de renouveler l'esthétique poétique, quel est son statut en langue française et surtout qu'en est-il de notre rapport à sa dimension narrative? Y aurait-il eu dans la tradition française, depuis la condamnation mallarméenne de «l'universel reportage», une rupture avec le Long poème au profit du poème de concision et de déconstruction? Et cette rupture aurait-elle eu pour conséquence de refouler le Long poème dans l'arrière-garde des pratiques poétiques?²

Il m'est d'abord apparu évident, en lisant cela, que l'essentiel des œuvres ayant modifié le paysage poétique français depuis Stéphane Mallarmé privilégiait la brièveté. Mais peu à peu une série d'interrogations sont venues brouiller l'évidence : pourquoi cette association entre la modernité française et la brièveté allait-elle de soi? d'où venait-elle? correspondait-elle à la réalité des textes publiés? et quand un poème devenait-il long au juste? Entre le très bref – l'aphorisme à

1. Celle qui fut à l'origine du présent ouvrage, qui s'est tenue à Montréal le 29 mars 2007.

2. Nicole BROSSARD, texte préparatoire à la table ronde sur le «long poème».

la René Char – et le très long – *La légende des siècles* de Victor Hugo –, beaucoup de formats sont possibles. Et il s'est écrit pas mal de poèmes relativement longs après ce grand ouvrage de Hugo. Le *Coup de dés*, par exemple, qui a ouvert toute une nouvelle dimension à l'écriture poétique, compte bien 11 doubles pages.

De là, on peut se demander dans quelle mesure le poème long, en France, est un phénomène marginal, jusqu'à quel point il s'est écrit hors du renouvellement des formes poétiques. C'est à cela que j'espérais répondre en préparant cet article. Mais la question, en fait, en soulève plusieurs autres, notamment celles de savoir ce qu'est un long poème, quelles sont les œuvres qui méritent cette appellation, comment déterminer ce qui renouvelle la tradition, si bien que ma réflexion a pris l'allure d'une série de digressions autour du long poème et des poèmes longs. Elle s'arrête à la poésie écrite ou publiée en France, ne traite ni le corpus québécois ni celui des autres pays francophones. Le sujet était complexe et, comme le point de départ de l'interrogation se situe dans la tradition française, j'ai choisi de m'y tenir pour une première exploration.

«LE LONG POÈME» OU «LE POÈME LONG»?

L'expression même «le long poème» m'a d'abord intriguée: pourquoi pas «le poème long», étant donné la prédominance de la postposition de l'adjectif en français? Des raisons de syntaxe peuvent commander l'antéposition, par exemple dans des contextes comme «le plus long poème du monde» ou «Ce portrait peint en 1876 date de la publication de l'*Après-midi d'un faune* de Mallarmé, un long poème illustré de gravures de Manet³». L'alexandrin classique, enserré dans des strophes rimées, la pratiquait volontiers: «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème» (Nicolas Boileau). On peut aussi choisir de mettre l'adjectif en premier pour des raisons d'euphonie. Par ailleurs, il arrive que la différence de position soit liée à une différence sémantique: «[...] les adjectifs qui désignent des qualités dis-

3. Phrase puisée dans la description d'un portrait de Mallarmé peint par Édouard Manet, dans le site du Musée d'Orsay: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/stephane-mallarme.

tinctives, dont l'énonciation permet des classifications, sont généralement postposés⁴ : tels sont les adjectifs de forme, de couleur, de relation ; mais si l'adjectif paraît constituer une qualité inséparable du nom, on le place avant, comme dans «les vertes prairies». La distinction entre «un homme grand» et «un grand homme» est un exemple de ce phénomène. Y aurait-il une telle différence entre «le long poème» et «le poème long»? Le syntagme «le long poème» semble former une entité, désigner un genre, plutôt que de simplement donner un ordre de grandeur. Mais cette propriété de l'expression vient tout aussi bien de l'article défini : dire «le poème long» produit un effet semblable, puisque nous pouvons dire «le poème en prose», «le poème monodramatique», etc.

L'antéposition, ici, est plus probablement un effet de calque de l'anglais⁵, un écho de la célèbre déclaration d'Edgar Allan Poe : «I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, "a long poem", is simply a flat contradiction in terms⁶.» Cette condamnation, relayée en France par Charles Baudelaire (qui d'ailleurs écrit *long poème* dans sa traduction), résume bien le sentiment d'évidence que provoque en français l'association entre poème et brièveté. Poe fixe à 100 vers la limite au-delà de laquelle on tombe dans trop de longueur. Avant de le relire, j'avais spontanément pensé à un certain nombre de poèmes que je trouvais *longs*, mais qui, vérification faite, n'atteignent pas cette limite. L'appréciation de la longueur est relative, subjective ; elle est surtout culturelle, historique : mesurés à l'aune des aphorismes de Char et des strophes de Jean Tortel, les poèmes de 60 vers nous paraissent longs aujourd'hui.

Dans une étude sur le poème en prose, Michel Sandras disait que la problématique de ce genre devait «démêler trois questions».

4. Michel ARRIVÉ, Françoise GADET et Michel GALMICHE, *La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 37-38.

5. On peut remarquer de plus que la succession «adjectif-nom», qui fut autrefois plus fréquente en français, revient, sous l'influence de l'anglais, dans plusieurs types de discours, notamment journalistique («une urgente mission», «l'actuelle situation»). Voir *ibid.*, p. 246.

6. Edgar Allan POE, «The poetic principle» (1850), cité depuis la page Web suivante : <http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm>.

D'abord, celle de «la locution poème en prose» et de son histoire. Ensuite, celle de «l'objet littéraire poème en prose tel qu'il a été construit par les poétiques des écrivains ou des théoriciens⁷», en relation avec d'autres objets comme la prose poétique, le poème en vers libre, etc. Enfin, celle des textes eux-mêmes qui soit portent l'étiquette, soit se la voient donner par les lecteurs. Les recherches que j'ai faites sur les locutions «long poème» ou «poème long» en français n'ont pas donné beaucoup de résultats: l'expression semble essentiellement utilisée pour désigner des cas particuliers; les seuls emplois génériques que j'aie trouvés figurent dans le titre d'études sur la poésie de la Renaissance⁸ et dans la préface d'une édition de poèmes de Paul Claudel⁹. En revanche, la locution «the long poem» est très courante en anglais: les banques de données fournissent une grande quantité de titres contenant l'expression, chapeautant des études qui portent sur le poème long comme genre, en particulier dans la période moderne et contemporaine; on trouve sur le Web des plans de cours et des bibliographies consacrés à ce sujet. Lynn Keller, qui étudie le genre dans la modernité américaine, l'associe à une tradition de l'innovation qui aurait commencé avec *Song of Myself* de Walt Whitman, serait devenue «une forme majeure de l'expérimentation moderniste», voire la «forme principale de la poésie américaine du xx^e siècle¹⁰».

Le *long poem* est donc perçu dans la tradition anglo-saxonne comme un objet littéraire à part entière, ce qui n'est pas le cas en

7. Michel SANDRAS, «Poème en prose», dans Michel JARRETY (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 609.

8. Essentiellement, un numéro de revue sur «Le long poème narratif à la Renaissance», *Nouvelle revue du 16^e siècle*, n° 15, suppl. 1, 1997 et la thèse de Claudine JOMPHE, *Ronsard et le long poème. Les théories de la dispositio et l'organisation textuelle* de La Franciade, Montréal, Université de Montréal, 1997.

9. Didier ALEXANDRE, «La restauration du poème long: Feuilles de saints», dans Didier ALEXANDRE (dir.), *Claudel poète?: de «La Cantate à trois voix» (1912) à «Poésies diverses»*, Paris, Minard, 2003, p. 17-41.

10. «Despite the powerful impact of Imagism and the accompanying prestige of the lyric in Modernist poetry the long poem became a major form for Modernist experimentation and has remained a central form for later twentieth-century American poetry» (Lynn KELLER, «The Twentieth Century long poem», dans Jay PARINI (dir.), *The Columbia History of American Poetry*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 534).

français. Plusieurs études sur le genre le présentent comme un objet problématique: l'étiquette *long poem* est bien établie, mais sa signification ne l'est pas¹¹, non plus que la longueur que doit avoir le texte pour correspondre au genre. Il semble en fait que «l'absence de conventions génériques restrictives¹²» soit essentielle à son identité. Le *long poem* n'est pas seulement problématique pour les théoriciens qui voudraient le définir, mais aussi pour les poètes: «Forgetting Poe, it seems, our poets have indeed struggled to find their way to the long poem. But Poe remains in the background nevertheless, and thus to find that way has been a struggle¹³.» En fait, le problème du long, c'est que la poésie fut progressivement assimilée, au XIX^e siècle, au seul mode lyrique, assimilation qui fut particulièrement puissante en France. Cela implique aussi la condamnation de l'épique, dont la déclaration de Poe est une manifestation¹⁴. D'après Keller, l'intérêt moderne pour les formes longues est apparu aux États-Unis après la Première Guerre, alors que les poètes souhaitaient sortir de la perspective intimiste du lyrisme «postromantique» et donner à leurs œuvres une plus grande portée sociale en y introduisant du matériel anthropologique, sociologique et historique. Beaucoup de travaux sur le *long poem* moderne et contemporain voient en celui-ci un descendant du poème épique, un descendant qui est néanmoins transformé, autre: l'épique en effet n'a pas seulement été condamné, mais est devenu problématique au XX^e siècle, du moins dans sa définition traditionnelle de célébration de héros et de leurs actions, fondées sur des valeurs communes à une collectivité.

Dans la critique littéraire française, il n'y a pas d'équivalent au *long poem*. On rencontre ici et là l'expression «poème long» et «long poème» comme équivalent au poème épique, mais elle ne désigne pas un objet littéraire construit à partir d'œuvres récentes. Dominique Combe signale toutefois l'existence d'un usage du mot *poème* qui

11. Voir *ibid.*

12. *Ibid.*

13. Edward PROFITT, «The epic lyric: The long poem in the Twentieth Century», *Research Studies*, vol. 46, n° 1 (1978), p. 20.

14. «Voilà évidemment le poème épique condamné», écrit BAUDELAIRE dans «Notes nouvelles sur Edgar Poe», dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1976, p. 332.

intéresse notre propos. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce mot, employé «sans autre qualificatif», désignait un «grand genre», épopée ou tragédie. À partir du XIX^e siècle, sa signification change, pour se rapprocher un peu de celle du *long poem*:

D'une assez vaste envergure, sans atteindre toutefois à la fastidieuse longueur des anciennes épopées, et d'un style élevé, le «Poème» est à même de traiter les «grands» sujets historiques, philosophiques, religieux, sociaux, autrefois pris en charge par l'épopée et ses genres voisins. Outre l'épique, il est également susceptible de recueillir la matière tragique, et plus généralement dramatique, comme l'indique le développement au XIX^e siècle, hors du théâtre proprement dit, du «poème dramatique» (Banville, Mallarmé)¹⁵.

Cette notion s'oppose à celle des «poésies», pièces éparées que l'on rassemblait en un recueil. Mais «la distinction entre *le* poème et *une* poésie», qui «s'imposait encore comme une évidence¹⁶» au XIX^e siècle, s'est estompée au XX^e siècle: on appelle désormais *poèmes* les pièces brèves et du *poème* on ne parle plus guère¹⁷.

LE REJET DU POÈME LONG DANS LA MODERNITÉ FRANÇAISE

Le rejet du long a eu, semble-t-il, des effets plus profonds et durables dans la tradition française que dans le monde anglo-saxon. Il s'est d'abord effectué au nom d'un «principe poétique» inspiré des réflexions de Poe, dont il faut rappeler les grandes lignes. Pour Poe, ainsi que pour Baudelaire, qui partagea son point de vue, le but de la poésie est de procurer «une violente et pure élévation de l'âme¹⁸».

15. Dominique COMBE, «La nostalgie de l'épique: de l'épopée au "poème"», dans Nathalie WATTEYNE (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Éditions Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 342.

16. *Ibid.*

17. On voit parfois la distinction maintenue au XX^e siècle, par exemple chez Pierre Oster Soussouev: dans *Solitude de la lumière*, poèmes, suivis de *Prétéritions*, notes (Paris, Gallimard, 1957), les poèmes les plus longs (qui font souvent plus de 100 versets) sont sous-titrés «Poème», alors que les suites de poèmes brefs portent le sous-titre «Poésies».

18. Edgar Allan POE, «Méthode de composition», cité depuis le site: http://fr.wikisource.org/wiki/La_Genèse_d'un_poèmehttp://fr.wikisource.org/wiki/La_Genèse_d'un_poème.

Ce ravissement ne peut se produire que si le poème est bref et crée une unité d'impression, les facultés humaines d'enthousiasme étant limitées. L'élévation naît de la contemplation du beau, décrété «seul domaine légitime de la poésie», à l'exclusion de toute valeur informative ou didactique, que celle-ci soit de l'ordre de la passion, de la vérité ou de la morale. La brièveté se trouve donc associée ici à l'autonomie de la poésie, à son absence de but pratique: «Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile... La poésie [...] n'a pas d'autre but qu'elle-même¹⁹.»

Mallarmé, réprouvant «l'universel reportage», radicalise cette conception de la poésie comme art autonome et lui donne une autre inflexion. Le refus de «l'enseignement» devient la critique de l'illusion réaliste: «Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage; non le bois intrinsèque et dense des arbres²⁰». Cette critique est aussi celle d'une vision du langage comme une nomenclature, un ensemble de «signes» transparents renvoyant à des entités préexistantes (choses ou idées), à des «vérités transcendantes». Mallarmé exclut de la poésie les pratiques discursives qui cautionnent une telle vision du langage: didactisme, description, narration. L'idée de poésie s'associe alors avec celle d'un brouillage de la représentation, à cette époque où la poésie se fait crise de vers et crise de sens, une crise que commente ainsi Jean-Marie Gleize:

Ce que nous nommons «crise» de la poésie ne saurait être simplement pensé en termes sociologiques ou en termes «techniques», elle concerne, antérieurement, pourrait-on dire, la question (insoluble) du rapport au sens, au Sens, au monde, à la réalité, au Réel, à la capacité du langage à dire ce réel, à l'atteindre ou à l'évoquer, etc.²¹.

19. Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 333.

20. Stéphane MALLARMÉ, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2003, p. 210.

21. Jean-Marie GLEIZE, «Un métier d'ignorance», dans *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, p. 118.

Mallarmé, sauf erreur, n'accorde pas beaucoup de place dans ses réflexions à la question de la brièveté. Certains propos tenus à Austin de Croze laissent entendre une relative adhésion à la vision de Poe, mais assortie de quelque restriction :

Edgar Poe a dit : « Il n'est point prétexte à longs poèmes » ; j'ajouterai « nous ne pouvons chanter tout le temps ». Les occasions sont rares qui exigent toute l'ampleur du Verbe, tout le chatolement de la parole, toute la symphonie des mots. C'est pour l'avoir méconnu que les Parnassiens voient leur œuvre s'affaiblir²².

Il fait toujours la distinction entre les « poésies » et le « poème » et use de ce dernier terme pour ses ouvrages longs, tels *Hérodiade* et *L'après-midi d'un faune* (d'abord imaginés pour la scène) et les proses parues dans la *Revue blanche*, dénommées plus précisément « poèmes critiques »²³.

Malgré cela, on peut se demander s'il n'y aurait pas un lien de nécessité entre la brièveté comme trait récurrent du poème moderne et la « crise » française de la poésie, dans ses multiples dimensions – formelle, sémiotique, sociale, existentielle ou ontologique. Il y a un phénomène historique, la redéfinition des genres, qui favorise la brièveté dans certains cas : l'arrivée du poème en prose rend problématique l'identification de la poésie, qui a perdu son critère définitoire le plus manifeste, le vers ; ce critère tend alors à être remplacé par celui de la brièveté, de la densité et de l'unité. Mais au-delà de ce problème d'identité – qui vise essentiellement le poème en prose – se pose la question d'une éventuelle incompatibilité entre la longueur et le refus de la représentation ou, plus largement, entre l'ampleur et une crise de sens. Divers processus de condensation favorisent le brouillage de la signification : les ellipses des liens explicatifs et logiques, la densité métaphorique, etc. Et il semble difficile de faire long et de garder son lecteur sans rétablir un fil d'ordre narratif, didactique ou descriptif. Mais à cela, on peut objecter que certains procédés de

22. Austin de CROZE, « Le vers libre et les poètes. Entretien recueilli par Austin de Croze », dans Stéphane MALLARMÉ, *Entretiens. Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 711.

23. Stéphane MALLARMÉ, « Bibliographie », dans *Divagations. Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 272-275.

rallonge (répétitions, listes interminables, chaînes infinies de qualification et de subordination) peuvent aussi troubler la représentation et que le lecteur peut laisser le texte et le reprendre, aucune règle ne prescrivant de lire d'un coup.

La question est en fait trop spéculative : il serait plus fécond de la déplacer et de se demander ce que font, dans la réalité, les poèmes longs qui existent, comment ils sont écrits et par qui, s'ils sont le fruit d'une démarche qui s'inscrit, délibérément ou non, à l'écart de la modernité ou plutôt, hors du renouvellement des formes. Mais pour avoir une idée un peu fiable de l'importance ou de la marginalité des poèmes longs dans la tradition française, comme de leur caractère plus ou moins novateur, il faudrait disposer de données empiriques, notamment d'un relevé des poèmes longs existants (ce qui suppose qu'on définisse mieux les contours de la notion) ainsi que d'une bonne histoire des formes et des institutions poétiques du ^{xx}e siècle.

SUR QUELQUES POÈMES LONGS FRANÇAIS

À défaut de pouvoir travailler avec des données rigoureuses, je me contenterai d'observations intuitives à partir de quelques exemples de poèmes, décrets «longs», de manière assez arbitraire, dès lors qu'ils dépassaient les 100 vers de Poe, ou l'équivalent (100 lignes de prose, 100 versets, etc.); la plupart de mes exemples sont toutefois plus longs. Je m'arrête notamment au rapport qu'entretiennent les poèmes avec des traits d'écriture associés à la crise du vers et aux diverses métamorphoses qui l'ont suivie : atteinte à la fonction représentative du langage, donc refus d'enseigner, de décrire et, surtout, de narrer ; travail sur la polysémie ou, au contraire, sur l'évidement du sens ; refus de l'harmonie et des régularités métriques ; autoréflexivité : mise en scène des opérations poétiques, thématization du langage, critique de la poésie dans la poésie ; prosaïsmes, intégrations de la laideur ; discontinuités, discordances, hétérogénéités, collages, montages, etc. Il ressort d'un bref examen qu'il est très difficile de faire des regroupements, d'établir des liens entre les poèmes longs ou des filiations entre les poètes qui en ont écrit.

UN COURANT «POSITIF»

Un rassemblement plausible regrouperait des écrivains ayant refusé la fascination du néant, cette négativité qui a hanté la modernité française. Gleize écrit ainsi que,

de Claudel à nos jours, un fort courant «positif» n'a cessé de s'affirmer, dont tout l'effort consiste à accueillir ou à célébrer le réel, à tenter de le rencontrer, de s'en nourrir, ou de s'en approcher, à exprimer la douleur d'un exil ou la joie d'une proximité et la plénitude d'une fusion, d'une extase ou la nostalgie de cette présence exigée²⁴.

Il qualifie leur position de lyrique²⁵, disant que celle-ci doit se nourrir, sinon d'une croyance, du moins d'un espoir, et a trouvé pour cette raison son terrain d'éclosion le plus favorable chez les poètes chrétiens, «Patrice de La Tour du Pin, Pierre Emmanuel, Jean Grosjean²⁶». Or, Claudel, La Tour du Pin, Emmanuel et Grosjean ont beaucoup pratiqué le poème long, ce qui est le cas aussi d'autres écrivains religieux, dont certains plus jeunes, comme Christian Guez-Ricord (né en 1948 et mort en 1988). Mais ce courant positif ne se limite pas aux croyants. Gleize mentionne certains exemples d'une «poésie incarnée» athée, qui résiste au vertige de l'absence, distinguant un lyrisme horizontal, prosaïque (celui de Francis Ponge, de James Sacré ou de Jacques Réda), d'un lyrisme vertical, chanté, de célébration (tel qu'on le trouve chez Pierre Oster Soussouev ; on pourrait aussi mentionner Saint-John Perse ici). Si l'on ne rencontre guère de longs poèmes chez Sacré et Réda – on reviendra sur l'œuvre de Ponge –, une grande partie de l'œuvre de Saint-John Perse en est composée, ce qui est aussi le cas pour Oster²⁷.

24. Jean-Marie GLEIZE, *op. cit.*, p. 119.

25. *Lyrique* n'a pas le même sens ici qu'il avait plus haut, alors que l'on parlait de la restriction de la poésie au mode lyrique, «personnel» si l'on veut. Gleize fait ici référence à la confiance dans la dimension «chantante», célébrante, de la parole.

26. Jean-Marie GLEIZE, *op. cit.*, p. 119.

27. À l'intérieur de livres qui portent des titres tels *Un nom toujours nouveau* (Gallimard, 1960), *La grande année* (Gallimard, 1964), *Les dieux* (Gallimard, 1970), on trouve quatre ou cinq poèmes longs dont les titres sont tout simplement «Douzième poème», «Treizième poème», etc. La numérotation se poursuit de livre en livre.

Pour Emmanuel, «[l]es origines ne sont pas un thème poétique parmi d'autres. Toute œuvre véritable est une cosmogonie²⁸». Sans forcément chercher, comme ce dernier, à refaire le récit de la création, plusieurs poètes appartenant à la variante «verticale» (religieuse ou athée) de ce lyrisme positif conçoivent la poésie comme un vaste projet, une quête de vérité, et leurs écrits se réfèrent souvent aux grands mythes, à la Bible, aux questions de l'origine et de la fin. La narration, souvent présente par fragments, ne me paraît pas centrale ici, à part certaines exceptions, notamment chez Emmanuel, dont certains textes racontent vraiment une histoire. La dominante, dans ce lyrisme vertical, serait plutôt une tonalité hymnique (la présence de la célébration et de la déploration, la multiplication des actes de parole expressifs) ou encore, méditative et réflexive (les formes alors sont variées, de l'accumulation d'aphorismes au dialogue, ce que l'on voit entre autres chez Grosjean). Dans ces œuvres, on voit, à des degrés divers, un travail du continu, syntaxique, isotopique ou prosodique, une tendance à la mesure, à l'harmonie ou à l'ampleur, par exemple dans l'usage du verset ou du vers long avec mesures paires combinées. Cela va contre le discontinu et la discordance modernes, ce que Jean Paulhan avait d'ailleurs souligné à propos de Perse :

Perse rompt avec la poétique moderne, et les traditions que nous imposait déjà cette poétique. Rimbaud et ses enfants usent d'une expression spasmodique, où l'image tient sa vertu moins de la ressemblance que du contraste des objets qu'elle réunit. Mallarmé et ses disciples usent d'une syntaxe fragmentaire et sporadique, où la métaphore s'enferme en elle-même, comme dans un proverbe, comme dans une île. D'où suivent (s'ils ne les ont précédés) la solitude et le désespoir. [...] Mais Perse réunit tout ce que la poésie moderne séparait²⁹.

28. François LIVI, «Notice» au livre *Le grand œuvre. Cosmogonie*, dans Pierre EMMANUEL, *Œuvres poétiques complètes, tome second 1970-1984*, édition préparée par François Livi, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, p. 1290. Livi paraphrase ici une citation de Pierre Emmanuel.

29. Jean PAULHAN, «Énigmes de Perse», dans SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 1306-1307. Texte paru pour la première fois dans la *Nouvelle Revue française*, novembre 1962-mars 1963.

Si l'on s'entend pour dire qu'aucun de ces auteurs n'appartient à une avant-garde, il serait beaucoup trop rapide toutefois de les assimiler tous, de réduire leur poétique à quelques procédés, et surtout de croire qu'aucun d'eux n'ait pu contribuer à l'évolution des formes poétiques. L'invention verbale d'un Claudel, par exemple, a été maintes fois reconnue.

DES AVANT-GARDES À LA RÉSISTANCE ET AU-DELÀ

Il existe quelques longs poèmes écrits par des écrivains ayant appartenu à différentes avant-gardes à l'époque de la Première Guerre mondiale. Je pense à Guillaume Apollinaire, avec certains poèmes d'*Alcools*, en particulier «Zone» (1913); à Blaise Cendrars avec la célèbre *Prose du Transsibérien* (1913), mais aussi *Les Pâques* (1912) et *Le Panama ou Les aventures de mes sept oncles* (1913-1914); à Philippe Soupault et à son *Westwego* (1917-1922). Dans leur sillage, on trouve aussi *Le cap de Bonne-Espérance 1616-1619* (1919), de Jean Cocteau. Ces poèmes contiennent une dimension narrative plus ou moins importante, mais dans aucun cas il ne s'agit d'une intrigue complète et suivie. Tous présentent un mouvement, une quête: déambulations dans la ville («Zone», *Les Pâques*, *Westwego*), long voyage en train (*La prose du Transsibérien*), expérience de vol avec l'ange (*Le cap de Bonne-Espérance*). Ils comportent de multiples traits d'écriture novateurs pour leur époque: suppression de la ponctuation, jeux typographiques (chez Cocteau et Cendrars surtout), discontinuités dans la syntaxe et l'énonciation, effets de collage et d'hétérogénéité.

Un certain nombre de poètes surréalistes se sont adonnés à des formes longues, mais cela au moment où la pleine effervescence du mouvement était passée, et que plusieurs membres avaient pris leurs distances avec lui (ou en avaient été exclus). Leurs poèmes longs apparaissent en effet pour la plupart pendant ou peu après la Deuxième Guerre mondiale.

Tristan Tzara et Robert Desnos s'y mettent toutefois plus tôt. C'est à l'écart du surréalisme, parfois même contre lui, que Tzara écrit *L'homme approximatif*, pourtant considéré par Marcel Raymond comme «le seul poème de grande envergure qui se puisse

légitimement rattacher au surréalisme³⁰. Ce texte, composé de 1925 à 1930, comporte 19 parties de plus de 100 vers libres ou versets. On a parlé à son sujet de «poésie épique» en raison de sa longueur et de l'emploi de procédés de composition rappelant la poésie orale (parallélismes, associations phoniques, refrains et autres répétitions), mais le propos est loin de l'épopée, il est plutôt introspectif, chantant les incertitudes d'un «homme approximatif³¹» : «je parle de qui parle qui parle je suis seul³².»

En quête d'une poésie partageable, Desnos abandonne dès la fin des années 1920 certains préceptes surréalistes, se remet par exemple à écrire en vers comptés³³. Il s'essaie entre autres à de longues formes mixtes où alternent les strophes métriques, les vers libres et la prose, dans une trilogie sur la solitude et l'amour (*The Night of Loveless Nights*, 1930 ; *Sirène-anémone*, 1930 ; *Siramour*, 1931). Ce n'est pas là ce qu'on lit le plus de Desnos : Michel Murat voit dans ces textes la trace d'«une crise profonde», manifeste dans «les alexandrins “faux, chevillés et creux”, le développement confus d'une mythologie personnelle et une impudeur gênante dans l'effusion³⁴». Murat juge plus aboutis les grands ensembles composés par Desnos pendant la Deuxième Guerre, *Le bain avec Andromède* et *Calixto*, dont la forme est plus épurée et, dans le cas de *Calixto*, plus expérimentale, par l'introduction de l'argot. Sous le couvert des histoires d'Andromède et de Caliste librement adaptées, ces poèmes longs parlent de l'Occupation et de l'horreur nazie : ils ont échappé à la censure grâce à la versification traditionnelle et à la mythologie.

30. Cité par Henri BÉHAR dans la «Notice» à Tristan TZARA, *L'homme approximatif. Œuvres complètes, tome 2, 1925-1933*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1977, p. 420. Il est probable que Raymond a écrit cela avant que ne paraissent *Fata morgana* d'André Breton ou les poèmes mexicains de Benjamin Péret dont il sera question plus loin.

31. Voir à ce sujet Henri BÉHAR, *op. cit.*, p. 416, qui juge aussi que le mot *épique* ne convient guère à ce poème.

32. Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 81.

33. Ce qu'André Breton lui reprochera dans le *Deuxième manifeste*, alors qu'il l'exclut du mouvement.

34. Michel MURAT, «Robert Desnos», dans Martine BERCOT et André GUYAUX (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XX^e siècle*, Paris, Librairie générale française, coll. «La Pochothèque», 1998, p. 356.

Louis Aragon a abondamment pratiqué une telle écriture de «contrebande» pendant la Résistance, introduisant dans ses poèmes les mythes médiévaux de la chevalerie et de la courtoisie, dans lesquels il cherchait par ailleurs des modèles pour le peuple français divisé. C'est au cours de cette période qu'il revient au mètre classique et à la rime (*Le crève-cœur*, 1940)³⁵, au nom d'un plus grand contact avec le public, d'une meilleure conscience historique, d'un rétablissement de l'esprit national contre l'occupant nazi, d'une «liquidation de l'individualisme formel» en poésie (laquelle était assimilée à l'individualisme tout court). C'est aussi à ce moment qu'il compose ses premiers poèmes longs, *Brocéliande* (1942), une fable «médiévale» où est allégorisée la France occupée, et *Le musée Grévin* (1943), satire politique, poème de la douleur extrême, écrit après la découverte d'Auschwitz.

Les œuvres de la Résistance semblent rattacher le choix du poème long à une esthétique qui va contre l'évolution moderne du discours poétique, dans leur reprise des mètres bien sûr, mais aussi dans leur abandon du principe d'autonomie (elles se subordonnent à une cause) et dans le privilège qu'elles accordent à la fonction représentative du langage. D'autres surréalistes font pourtant un usage différent des formes longues au même moment. André Breton écrit en 1940 *Fata morgana*, un long poème qui n'affiche aucun retour au mètre ni à la lisibilité. D'une architecture fort complexe, ce texte use massivement des principes d'écriture surréalistes, intégrant des passages automatistes, des jeux d'analogie et des éléments de rêves, mais dans une ampleur nouvelle, celle de la forme, mais aussi du vers, libre et très long, qui favorise le déploiement de la syntaxe de

35. Louis ARAGON expose ses positions sur le mètre classique et la rime dans plusieurs textes : «La rime en 1940», dans *Le crève-cœur. Œuvres poétiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2007, p. 727-733 [d'abord paru le 20 avril 1940 dans la revue *Poètes casqués* 40]; «*Arma Virumque Cano*», préface, *Les yeux d'Elsa. Œuvres poétiques complètes*, t. I, p. 743-758; «Sur une définition de la poésie» [dialogue épistolaire entre Joë Bousquet et Louis Aragon paru pour la première fois dans le numéro 4 de *Poésie* 41, mai-juin 1941], dans *Les yeux d'Elsa. Œuvres poétiques complètes*, p. 822-828; «De l'exactitude historique en poésie», dans *En étrange pays dans mon pays lui-même, Œuvres poétiques complètes*, t. I, p. 853-872; «Les poissons noirs ou De la réalité en poésie», dans *Œuvres poétiques complètes*, t. I, p. 913-939.

Breton, ample et hiérarchisée. Dans le choix d'une telle composition à ce moment précis de l'histoire, il y avait pour l'auteur de *Nadja* un manifeste poétique et politique implicite :

Interviewé en 1941 par Charles-Henri Ford, Breton déclarera qu'il a voulu affirmer ici sa « position de résistance plus intransigeante que jamais aux entreprises masochistes qui tendent, en France, à restreindre la liberté poétique ou à l'immoler sur le même autel que les autres » : entreprises au premier rang desquelles il met l'essai « La Rime en 1940 » par lequel Aragon prêchait le retour à la versification traditionnelle³⁶.

Si l'on ne peut semblablement qualifier de manifeste les poèmes longs de Benjamin Péret (qui s'était prononcé contre la littérature engagée ailleurs³⁷), soit *Dernier malheur, dernière chance* (1945), *Toute une vie* (1950) et *Air mexicain* (1952), ceux-ci conservent, à l'instar de *Fata morgana*, les caractéristiques de l'écriture surréaliste de leur auteur. Dans ces poèmes écrits au Mexique³⁸, les images automatistes, complexes et développées, s'intègrent à une structure globale plus « logique, voire narrative³⁹ ». *Air mexicain*, le plus caractéristique de cette manière, mêle aux traits surréalistes des emprunts à la mythologie aztèque, opère une « greffe de culture⁴⁰ », portant donc lui aussi à sa façon la trace de l'histoire, sans renoncer à son autonomie poétique.

Il est encore d'autres cas de figure dans les formes longues écrites par des surréalistes. Paul Eluard, qui a écrit sous l'Occupation des

36. Étienne-Alain HUBERT, « Notice » à *Fata morgana*, dans André BRETON, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1788.

37. Dans son célèbre pamphlet, *Le déshonneur des poètes* (Mexico, Poésie et révolution, 1945), qui fait écho au collectif *L'honneur des poètes*, ensemble de poèmes de la Résistance publiés chez Minuit en 1943 : « Pas un de ces "poèmes" ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classiques. La forme et le contenu gardent nécessairement entre eux un rapport des plus étroits et, dans ces "vers", réagissent l'un sur l'autre dans une course éperdue à la pire réaction » (cité d'après <http://www.marxists.org/francais/peret/works/1945/02/poetes.htm>).

38. Où Péret s'était enfui en 1941.

39. Claude COURTOT, « Benjamin Péret », dans Michel JARRETY (dir.), *op. cit.*, p. 588.

40. *Ibid.*

poèmes engagés plutôt brefs, publie après la guerre une longue *Poésie ininterrompue* (1946), où il renonce à l'écriture militante, tout en réaffirmant la fonction sociale de la poésie. Quand on tombe sur les vers «Je rends compte du réel / Je prends garde à mes paroles / Je ne veux pas me tromper⁴¹», on comprend que ce texte ne contienne guère d'images typiquement surréalistes. Mais de toute façon Eluard avait abandonné cette forme d'image avant même la Résistance, tout comme il s'était permis très tôt d'employer librement les mètres de la tradition. *Poésie ininterrompue* veut certes rendre compte du réel, mais sans proposer de thèse. On qualifie souvent cette œuvre de «bilan»: elle entrelace des thèmes chers à son auteur, l'amour, le passage du temps, la société, dans un parcours qui s'achève de l'«égale pauvreté d'une vie limitée⁴²» à la «liberté conquise⁴³», liberté où «Tout se vide et se remplit / Au rythme de l'infini⁴⁴». Un peu plus tard, Aragon abandonne lui aussi le militantisme, pour revenir à des préoccupations plus lyriques, tout en continuant à privilégier les poèmes très longs, de plus en plus marqués par l'hybridité et l'intertextualité. Il y expérimente beaucoup, mêlant les genres et les formes, par exemple dans *Le roman inachevé*, une autobiographie où sont exploitées toutes les possibilités du vers français, dans *Elsa*, où le chant amoureux se double d'une réflexion sur l'écriture, dans *Les poètes*, texte polyphonique proche du théâtre, où se mêlent des vers très longs et du parlé, dans *Le fou d'Elsa*, à la fois poème et roman historique.

DES EXPÉRIENCES SINGULIÈRES

Il existe de nombreux cas de poèmes longs inclassables, qui n'appartiennent pas aux courants que j'ai évoqués jusqu'ici. Ils ressortissent souvent à un projet particulier dans l'œuvre de leur auteur et sont généralement perçus comme étant à contre-courant de ce qui domine leur époque, ce qui ne signifie pas que leur écriture

41. Paul ELUARD, *Poésie ininterrompue I*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1968, p. 30.

42. *Ibid.*, p. 25.

43. *Ibid.*, p. 43.

44. *Ibid.*, p. 44.

renonce à toute innovation, même si plusieurs d'entre eux reprennent la métrique traditionnelle. *La vie unanime* (1904-1907) de Jules Romains est issue, comme certaines œuvres du lyrisme vertical, d'un projet totalisant, qui ne relève toutefois pas de l'interrogation des origines, mais plutôt du désir de rendre compte de «l'unanime», d'une continuité psychique profonde et secrète qui, par-delà les divisions et l'incommunicabilité du monde moderne, lierait l'individu à ses semblables, aux choses, à la ville. L'unité du livre ne provient pas d'un récit, mais de diverses formes d'échos et de citations d'une partie à l'autre. Admirateur du vers de François de Malherbe, Romains reprend celui-ci, mais en le transformant, au gré de ses recherches formelles. C'est aussi en jouant avec leurs règles que Jacques Audiberti, auteur de plusieurs longs poèmes tels *L'empire et la trappe* (1930) et *La pluie sur les boulevards* (1934), emploie les mètres de la tradition, qu'il tient pour nécessaires à la poésie. Audiberti revendique la position du démiurge («le théope, par la mimique vocabulaire, prétend reproduire l'œuvre de Dieu, c'est-à-dire à la fois la refléter et l'engendrer⁴⁵»), mais aussi celle du «prophète dans le cirage⁴⁶», et l'écriture profuse de ses tentatives «d'épopées hermétiques⁴⁷» fait autant de place à la bouffonnerie et à la préciosité qu'à «l'affabulation mythique⁴⁸». La démiurgie cède la place à la science dans *La petite cosmogonie portative* (1950), de Raymond Queneau, dont les 6 chants de plus de 200 vers chacun racontent l'histoire du monde depuis ses origines jusqu'au moment de l'écriture, en s'inspirant de connaissances acquises dans la première moitié du xx^e siècle. *La petite cosmogonie* traite presque exclusivement du monde matériel, réglant, non sans humour, l'histoire de l'humanité en deux lignes. Mais par sa création verbale, ses jeux sur les registres de langue, son usage d'un vocabulaire hétéroclite et son emploi original de l'alexandrin – on y

45. Jacques AUDIBERTI, *La pluie sur les boulevards*, dans *Poésies 1934-1943*, Paris, Gallimard, 1976, p. 25.

46. *Ibid.*, p. 29.

47. Je reprends cette expression à Jean-Yves GUÉRIN, qui l'emploie pour *L'empire et la trappe* dans son article «Jacques Audiberti», dans Michel JARRETY (dir.), *op. cit.*, p. 36.

48. *Ibid.*

trouve toutes les formes que la littérature française ait connues –, l'œuvre parle aussi, implicitement, du langage et de la poésie.

Aussi éloigné des ambitions totalisantes que du ludisme et de l'érudition, *Le condamné à mort* (1942) de Jean Genet, dédié «à la mémoire de [s]on ami Maurice Pilorge, dont le corps et le visage radieux hantent [s]es nuits sans sommeil», frappe par le contraste entre le caractère scabreux de son sujet et l'allure plus classique, voire précieuse, de sa facture. Genet y aborde – sous la forme de tableaux, de fantasmes, d'invocations – les quarante derniers jours qu'un jeune assassin passa dans la cellule des condamnés à mort de la prison de Saint-Brieuc, ce qui est surtout l'occasion de glorifier l'érotisme homosexuel, dans une soixantaine de quatrains rimés aux alexandrins bien symétriques, où le langage emprunte à la fois au code des bagnards et à la rhétorique amoureuse traditionnelle, multipliant autant les désignations argotiques du phallus que les métaphores florales. Genet a par ailleurs écrit un autre très long poème, *Le funambule*, méditation en prose adressée à l'acrobate comme modèle de l'artiste, lequel doit toujours se mesurer au danger, à la mort. La sensualité et la mort sont aussi au centre des *Mégères de la mer* (1967), de Louis-René des Forêts, qui n'a toutefois rien de commun avec l'univers de Genet. Des Forêts avait d'abord conçu en prose ce poème narratif, avant de le transposer en vers libres au long souffle, qui s'approchent du verset : la prose ne pouvait «suffire pour dire le caractère inouï de cette expérience que prend en charge un récitant⁴⁹». Le poème évoque une crise profonde, celle de l'éveil traumatique à la sexualité d'un jeune garçon. Il en ressort un récit quelque peu opaque, mystérieux, lacunaire, livré dans une langue à la fois hiératique, heurtée et sonore, à la syntaxe soutenue, marquée par l'allitération, l'exclamation, l'ellipse.

DEUX TRADITIONS

Le relevé de poèmes longs qui vient d'être fait est loin d'être exhaustif. On pourrait mentionner plusieurs autres exemples,

⁴⁹. Dominique RABATÉ, «Louis-René des Forêts», dans Michel JARRETY (dir.), *op. cit.*, p. 199.

notamment *Dans le leurre du seuil* (1975) d'Yves Bonnefoy, *Le soleil substitué* et *Récits* (1973⁵⁰) de Jacques Dupin, *L'été langue morte* (1982) et *La chute des temps* (1983) de Bernard Noël, *Deux odes* (1981) de Marc Cholodenko, ainsi que certains livres hybrides de Michel Butor, par exemple *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (1962). Mais dans sa partialité, cette exploration permet tout de même de voir que le corpus français moderne et contemporain est loin d'être dépourvu de poèmes longs, et que ceux-ci ne ressortissent pas forcément à des esthétiques conservatrices. Il faudrait aussi ajouter que, parallèlement à la ferveur pour la brièveté, on assiste, dans la poésie française du dernier siècle, à une remise en cause des limites du poème comme entité close. Plusieurs livres de poésie n'adoptent pas le poème circonscrit, tout en étant assez différents des poèmes longs dont j'ai parlé jusqu'ici. Les ouvrages de Ponge exhibent souvent l'atelier, le processus, en privilégiant les hésitations, les suspensions, les répétitions de longs passages. Ceux d'André du Bouchet sont majoritairement composés d'îlots de texte diversement disposés dans le blanc, un dispositif qui forme un ou des poèmes de plusieurs pages dans un volume. À partir du *Livre des questions*, Edmond Jabès compose d'incessants dialogues entre rabbins imaginaires, où se mêlent les questions, les aphorismes, les discours. Jean-Luc Parant poursuit un seul livre de publication en publication, fait de textes «sur les yeux», construits sur quelques formules.

La marginalité du poème long dans la poésie française est donc relative. Toutefois, il est clair que cette forme n'y a pas le statut d'un genre au même titre que le *long poem* en langue anglaise. L'histoire de la poésie américaine, notamment, est jalonnée par des *longs poems* qui composent une véritable tradition de l'innovation, ce que l'on pourrait déjà illustrer seulement avec quelques titres importants, par exemple les *Cantos* d'Ezra Pound (les premiers paraissent en 1925), *The Bridge* (1930) de Hart Crane, *Testimony* (première version en 1934) de Charles Reznikoff, *A* (1928-1974) de Louis Zukofsky, *Trilogy* (1944-1946) de H.D. (Hilda Doolittle), *Paterson* (1946-1958) de

50. «Le soleil substitué» a paru pour la première fois dans la revue *L'Éphémère*, n^{os} 19-20 (hiver-printemps 1972-1973), p. 450-459, et a été repris dans le recueil *Dehors*, Paris, Gallimard, 1975.

William Carlos Williams, *The Maximus Poems* (1953-1975) de Charles Olson, *Passages* (qui commencent à paraître dans les années 1960) de Robert Duncan, *The Fall of America: Poems of the State* (1965-1971) d'Alan Ginsberg. Tradition aussi au sens où non seulement ils ont intériorisé l'injonction poundienne «make it new», mais où ils s'écrivent, implicitement ou explicitement, les uns en relation avec les autres, où l'on peut établir entre eux des filiations, des jeux d'affinités et de rejets, etc.

Le statut marginal des poèmes longs en français, par rapport au *long poem* anglo-saxon, en particulier américain, n'est donc pas seulement lié à la «crise» du vers, de la mimésis, etc., et à la valorisation d'écritures déconstruites. Il y a un travail sur la fragmentation et la condensation dans la longueur, en tension avec du continu, dans beaucoup de *long poems*, comme c'est aussi le cas (autrement) dans les poèmes longs des Cendrars, Apollinaire, Soupault, Tzara, Breton, Bonnefoy, Dupin, Noël et autres. La différence doit se comprendre d'une manière plus largement historique. Yves di Manno rappelle que les traditions poétiques française et américaine sont fort divergentes :

Disons, pour simplifier à l'extrême, qu'historiquement (et cela dès l'initial: *proensa*, XII^e siècle) la plus belle part de notre poésie est essentiellement *lyrique* – c'est-à-dire intimiste, intérieure, subjective, amoureuse, comme on voudra. Tandis qu'aux USA, depuis plusieurs générations, les meilleurs artisans se sont attachés, non pas exclusivement, mais de manière privilégiée, à l'écriture d'une *épopée*, au sens assez large et un peu vague du mot. Je n'entends pas seulement sous ce terme tout ce qui s'est donné à lire, par l'ampleur, comme «poem of some length», mais l'ensemble des œuvres ayant cherché à redéfinir la possibilité d'un chant *commun*, mettant l'accent sur les liens unissant le poète à sa collectivité, aux dépens de ce qui relève d'une trajectoire strictement individuelle⁵¹.

Ce qui nous ramène aux hypothèses de Keller évoquées plus haut, selon lesquelles le long poème moderne américain serait né d'un désir de rompre avec la parole solitaire du lyrisme postromantique.

51. Yves di MANNO, «endquote», dans *Digressions*, Paris, Flammarion, 1999, p. 84.

Keller explique par ailleurs que la littérature américaine se définit souvent contre les traditions anglo-européennes, et que le long poème apparaît comme une forme particulièrement contestatrice⁵².

Pour saisir la différence entre les deux traditions, il faudrait, me semble-t-il, pousser plus loin l'interrogation de di Manno. Ce qui est en cause dans maints poèmes américains soucieux du lien entre le poète et sa collectivité, ce n'est pas seulement le désir d'un chant *commun*, mais aussi quelque chose de l'épopée en tant que travail sur l'invention de l'Amérique, sur la construction d'une identité culturelle, d'une perception collective de soi, à laquelle serait étroitement liée, selon certains critiques, l'émergence d'une tradition poétique proprement états-unienne :

The continuing development of an indigenous American poetic tradition during the earlier part of the twentieth century was closely related to the nation's emerging cultural identity and the different means by which this national self-perception was expressed⁵³.

Il s'agit le plus souvent d'une construction critique, où l'identité et la nationalité sont problématisées plus que louées. Mentionnons par exemple l'un des grands poèmes de Reznikoff, *Testimony*, sous-titré, dans ses dernières versions, *The United States 1885-1890: Recitative*⁵⁴. Ce poème se constitue de récits de faits divers, issus de prélèvements effectués dans les archives de tribunaux américains ; on le présente souvent comme une « photographie » de l'Amérique, mais qui n'a rien d'héroïque : Jacques Roubaud parle « d'une vision des USA éclairés d'une lumière dure et véridique (sauvagerie des relations raciales, des relations de classe, des vies privées, férocité de l'exercice du droit de propriété, entre autres, tous caractères mis en évidence sans euphémismes)⁵⁵ ». Certes, il est des poèmes longs américains qui

52. Lynn KELLER, *op. cit.*, p. 535.

53. Monique Claire VESCIA, *Depression Glass. Documentary Photography and the Medium of the Camera-Eye in Charles Reznikoff, George Oppen, and William Carlos Williams*, New York/London, Routledge, 2007, p. xix.

54. Ou, pour le tome 2, *The United States 1891-1900: Recitative*.

55. Jacques ROUBAUD, « *Testimony* de Charles Reznikoff, précédé de La tentation objectiviste », *Revue de littérature générale*, « Digest », Paris, P.O.L., 1996 [non paginé].

ne portent pas du tout sur les États-Unis, par exemple, du même Reznikoff, *Holocaust*, construit sur le même principe que *Testimony*, mais avec les archives du procès des criminels nazis à Nuremberg et du procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem. Mais il n'est pas impossible que cette recherche d'une identité culturelle ait contribué à l'épanouissement du poème long comme genre aux États-Unis, sans bien sûr expliquer à elle seule l'importance du genre dans ce pays, encore moins dans l'ensemble de la littérature de langue anglaise. Il serait en tout cas difficile d'imaginer des œuvres épiques mues par une telle impulsion dans un pays européen au xx^e siècle.

NOTES SUR LE LONG POÈME ET LE POÈME

André Lamarre

[...] la littérature française pratique en réalité d'autres genres que ceux dont on parle et qui nous empêchent de voir les vrais.

Michel BUTOR,
Travaux d'approche.

Le long poème. Étrange que cet angle de lecture paraisse s'ouvrir aujourd'hui. Sensation d'un nouvel objet qui, convoqué par Nicole Brossard pour une «journée du long poème», prend la majuscule: «le Long poème» (le poème, lui, reste sans capitale).

Pourtant, une vaste perspective se déplie à rebours, remontant les siècles, établissant l'omniprésence du long poème. Dès l'Antiquité occidentale, les grandes œuvres empruntent la forme du long poème. Poésie épique, mythique, didactique, philosophique, dramatique, lyrique. (Pourquoi avais-je mis cette idée de côté? Comme si ces textes n'appartenaient pas à la poésie.) Le chant, la chanson de geste, le lai, la complainte, l'ode, l'élégie.

Le long poème comme creuset. Son état le plus ancien. Hybridité fondamentale, fondatrice. Une impureté antérieure aux distinctions classiques, à la délimitation des discours, à la définition des genres. *De rerum natura* de Lucrèce.

Le long poème ne doit pas se penser comme une extension, un développement, une amplification du poème. Ni comme un ensemble composé de poèmes. Inversement, on ne peut imaginer la

naissance du poème par fragmentation du long poème, comme si le poème avait été suscité par extraction.

Le poème et le long poème, deux êtres distincts.

*
* * *

Le sonnet, longtemps considéré comme le symbole du poème, apparaît au XIII^e siècle. On peut penser que la figure du poème moderne – particulièrement du poème court – ainsi que la notion de recueil participent de cette avancée. On note cependant que les suites de sonnets publiées au XVI^e siècle s'élaborent en quelque sorte contre l'isolement et l'autonomie du poème. Joachim du Bellay, Pierre de Ronsard, William Shakespeare. Suites thématiques, narratives, discursives. Dante, lui-même, trois siècles plus tôt, a inclus, commenté et analysé 25 de ses sonnets dédiés à Béatrice dans le récit de sa *Vita Nuova*. Comme s'il fallait comprendre et contraindre la nouveauté du poème autonome, du poème moderne.

À l'acte I, scène V, le dialogue de Roméo et Juliette, lors de leur première rencontre, prend en anglais la forme d'un sonnet (des vers 94 à 108, avec rimes sur le modèle abab cdcd efe fgg), phénomène qu'Yves Bonnefoy commente ainsi: «La métaphore du pèlerin d'amour est la dominante de ce poème, ce qui lui assure son être propre, lequel isole les deux jeunes gens de la société qui les environne¹.» Incorporation du poème court dans le long poème dramatique, en tant que figure. Fonction particulière du poème court à l'intérieur du long poème. En 1674, Nicolas Boileau, dans son *Art poétique*, long poème didactique, accuse la différence fondamentale du court et du long, se faisant le héraut de la poésie à venir: «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème².»

Le poème, tel que nous le pensons aujourd'hui, sans adjectif, est un poème court, voire de longueur moyenne, et l'adjectif ne devient nécessaire que pour distinguer le long.

1. Yves BONNEFOY, dans William SHAKESPEARE, *Roméo et Juliette*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 3515, 1985, p. 63.

2. Nicolas BOILEAU, «Chant II», vers 94, dans *L'art poétique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», n°s 324-325, 1966, p. 34.

Comment reconnaître un long poème? Curieuse question, peut-être, mais pertinente si l'on veut limiter l'acception de l'expression et circonscrire l'objet. Par exemple, *Une saison en enfer* n'est pas un long poème, plutôt une suite de textes avec subdivisions visuelles et graphiques, certains titrés. De plus, la section «Alchimie du verbe» cite sept poèmes d'Arthur Rimbaud pour en éclairer l'écriture et en proposer une lecture, à l'intérieur d'une sorte de récit autobiographique de la création poétique («À moi. L'histoire d'une de mes folies³.»). Ce recueil de poèmes en prose et de poèmes en vers constitue la plus forte *Vita Nuova* du XIX^e siècle français, un hybride textuel exemplaire.

Qu'est-ce qui paraît long? Certes, le poème court s'appréhende d'un coup d'œil (ou presque) et sa saisie se compare à celle de l'œuvre plastique. Il appartient aux arts de l'instant, il renvoie à une perception globale et nécessite un court temps de lecture. Inversement, le long poème s'arrache à l'instant, relève des arts du temps, explore un espace et sa lecture s'étend dans la durée.

Le critère comptable (100 vers et plus) ne convient pas. Le «Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías» (1934), un des plus importants longs poèmes de Federico García Lorca (qui reste plutôt un auteur de courts poèmes, souvent appelés «Chanson», «Ballade», «Romance»), se divise en quatre parties avec chacune un titre et une forme poétique particulière. Or, la première partie, «La blessure et la mort⁴», même si elle ne comporte que 50 vers sur 3 strophes (formant ainsi un poème «moyen», si l'on veut, de 2 pages), produit un effet de long poème par la répétition obsessionnelle du même vers. Le texte presque en entier est construit selon l'alternance d'un vers-couplet et du vers-refrain «à cinq heures de l'après-midi», se distinguant par les italiques et toujours suivi d'un point, constituant ainsi une longue suite de distiques soudés l'un à l'autre. Sur les 50 vers, 22 sont tels, auxquels il faut ajouter d'autres apparitions de l'expression avec des variantes mineures, ce qui fait que plus de la moitié des vers du

3. Arthur RIMBAUD, *Œuvres II. Vers nouveaux. Une saison en enfer*, Paris, Flammarion, coll. GF, n° 506, 1989, p. 125.

4. Federico GARCÍA LORCA, *Poésies, III. 1926-1936*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1954, p. 141-142.

poème répète les «cinq heures du soir». Ce procédé litanique produit à la fois un ralentissement du tempo du texte, un effet de piétinement et un sentiment d'infinitude (cette alternance et ce retour du même ne s'arrêteront-ils jamais?) qui transforment le poème en long poème. Chant funèbre.

*
* * *

Le long poème remplit toujours une fonction dans l'architecture du recueil. La notion de recueil composé s'est répandue au XIX^e siècle. *Les fleurs du mal* inscrit à cet égard une rupture formelle significative. Il apparaît au lecteur que «Le voyage» y est le seul long poème (bien que le recueil en compte plus d'un). Ainsi Charles Baudelaire a-t-il voulu, dans la deuxième édition de son unique recueil de poésie en vers, en modifier et en développer la structure en lui adjoignant (parmi la trentaine de nouveaux titres) ce long poème, le plus long du livre (144 vers regroupés en 8 parties), qui agit comme synthèse thématique et effectue une relance symbolique majeure. À la fin de «La mort», dernière section du recueil, donc à la fin du livre entier, «Le voyage» propose un départ, un éveil, un renversement nietzschéen des valeurs et de la topologie, appelant à «[p]longer au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe⁵». «Le voyage» signe en 1861 la révolution des *Fleurs du mal* et en fait un tout autre livre.

De même, malgré sa relative brièveté, «Le tombeau des rois» d'Anne Hébert paraît un long poème et agit comme tel, même s'il ne comporte que 65 vers et qu'il s'agit donc d'un poème «moyen» ne couvrant que 3 pages.

(J'ai toujours trouvé ce poème interminable.)

Cette impression peut être créée par le scénario d'une descente rituelle, le silence, la lenteur, le sacré, mais aussi par la position terminale, l'action conclusive du poème, le plus long du recueil. En 1953, l'édition initiale du *Tombeau des rois*⁶ répartissait les 27 poèmes en 11 sections, dont 5 n'en comportaient qu'un seul, éponyme. Le

5. Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 3219, 1996, p. 173.

6. Anne HÉBERT, *Le tombeau des rois*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953.

livre se terminait ainsi, l'expression «tombeau des rois» se faisant écho à quatre paliers: le titre du livre, le titre de section, le titre du poème, le vers six du poème. Cette cascade, cette «descente», associée à la division en 14 strophes de quelques vers, contribue à la lenteur du long poème.

Souvent, le nom d'un poète s'associe à un seul long poème. (À comparer au rôle joué par le long poème «Noces», l'avant-dernier de *L'étoile pourpre* d'Alain Grandbois, recueil paru à l'Hexagone en 1957. Longue descente, lente plongée des amoureux au cœur du monde. Avant le long poème final, «Cris».)

Dans une construction aussi maîtrisée que celle des *Travaux d'approche* de Michel Butor, recueil de textes échelonnés dans le temps et agencés dans une nouvelle composition, le plus récent, cet incroyable «Blues des projets» (1969-1971), est le dernier et le plus long: divisé en 5 parties, il s'étend sur plus de 50 pages, près du tiers du livre. À la fois art poétique et mise en application, défense et illustration du collage textuel, de l'hybridation des genres, son commentaire humoristique, voire ironique, reflue sur le titre du livre: ces «travaux» qui se disent «d'approche» se manifestent plutôt sous la forme d'une composition achevée, arrêtée (bien que cet arrêt apparemment arbitraire produise un effet d'ouverture). Le «Blues» lui-même, bien qu'y défilent quantité de «projets», s'avère, par antiphrase, un projet d'écriture réalisé. Il trace déjà le «tour du monde» que son refrain projette.

(Le «Blues des projets», certes un long texte, est-il un poème? Je dirai non. Dans une «Note» annexée, Butor parle de «textes» disposés dans «l'ensemble du volume⁷».)

À cette fonction synthétique, conclusive et réflexive dans la composition du recueil répond celle de l'acte fondateur, inaugurateur, en tête de livre. Ainsi «Zone», au seuil d'*Alcools*, permet à Guillaume Apollinaire de commencer par la fin, de sonner, d'entrée de jeu, le glas d'un monde («tu es las de ce monde ancien⁸») – par l'un des plus

7. Michel BUTOR, *Travaux d'approche*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1972, p. 187.

8. Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1920, p. 7.

longs poèmes du livre – et l’ouverture d’un espace nouveau, d’une nouvelle «zone» de création. Apollinaire a écrit plusieurs longs poèmes, mais «Zone» se distingue par sa position stratégique et son acte de manifeste. Effet structurant du long poème. (Plus précisément, on peut lire dans *Alcools* une composition alternée du court et du long – jusqu’à un poème d’une seule strophe d’un seul vers –, de versification traditionnelle et de vers libres, souvent dans le même texte. Quant au long poème qui clôt le recueil, «Vendémiaire», il produit un effet d’encadrement qui renvoie en boucle à «Zone», appelant au dernier vers une naissance qui a eu lieu à l’ouverture du livre.)

*
* *
*

(À l’inverse.) Effet déstructurant du long poème. Le long poème, lieu de l’infini. Poème rêvé, jamais terminé, voire jamais réellement commencé. Par exemple, le poème épique qui occupa longtemps l’imagination de Charles Gill sous le titre *Le Saint-Laurent*, suscitant de nombreux plans, projets et calendriers d’écriture, avant de fondre et de se réduire aux pages incomplètes du long poème *Le cap Éternité*⁹. De même, les nombreuses suites lancées par Gaston Miron et toujours considérées comme inachevées, fragmentaires. Il n’est pas rare de trouver dans des archives d’écrivains des brouillons de longs poèmes, comme si l’écriture consistait principalement en un travail de contraction (Hector de Saint-Denys Garneau n’a publié aucun long poème, alors que ses inédits en comportent quelques-uns, dont l’important «On n’avait pas fini»¹⁰).

Le poème, lorsque donné pour incomplet, suscite le sentiment d’infini. Parfois, le titre l’annonce, comme le fait «Poésie ininterrompue» en 1946. Paul Eluard, auteur de poèmes, c’est-à-dire de poèmes courts, pratique pour une rare fois le long poème, inclus dans le recueil éponyme (qui comprend exceptionnellement plusieurs longs

9. Voir la présentation de Réginald HAMEL, dans Charles GILL, *Poésies complètes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec», 1997, p. 7-9 et 16-24.

10. Hector de SAINT-DENYS GARNEAU, *Œuvres*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1971, p. 196-199.

poèmes), signant à la fois un art poétique, un manifeste et une pratique de l'infini poétique, souligné par les lignes de pointillés qui ouvrent et ferment le texte: «Tout se vide et se remplit / Au rythme de l'infini». Pour ce faire, Eluard a recours à de nombreuses figures: une longue série de distiques, un processus d'ascension («Si nous montions d'un degré», «Et nous montons»), qui s'ajoutent à l'éblouissante ouverture du poème, une strophe de 29 vers uniquement composée d'adjectifs au féminin («Nue effacée ensommeillée») dont l'énumération paraît sans fin¹¹. En 1956, *Le roman inachevé* de Louis Aragon annonce par son titre la forme narrative de cette autobiographie en vers (qui comprend de nombreux longs poèmes) et son incomplétude constitutive, liée à la durée de la vie humaine.

L'infini de la matière et du monde produit le long poème. Blaise Cendrars, qui se dit en 1913 «fort mauvais poète» et qui inscrit son long poème sous le titre de prose («Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France»), en justifie à la fois la forme longue et la duplicité générique (poème qui se dit prose) par l'insaisissabilité du monde:

Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans
[mes vers

Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'univers me déborde¹²

Ce débordement devient le moteur du poème et la justification de son ampleur. Le *Cabier d'un retour au pays natal*, écrit à Paris, longue marche d'Aimé Césaire dans l'affirmation de la négritude en 1939, traversée des discours et des genres, donne ainsi la figure de son déploiement: «Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade¹³.» Chez Saint-John Perse, grand praticien du long poème et des images de navigation, le recueil *Amers* de 1957 présente

11. Paul ELUARD, *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1953, p. 9, 28, 38, 39.

12. Blaise CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, Denoël, coll. «Poésie/Gallimard», 2001, p. 58.

13. Aimé CÉSAIRE, *Cabier d'un retour au pays natal*, Paris/Dakar, Présence africaine, 1983, p. 21.

cette particularité de formuler – non sans pathos – son développement comme une marche : « Récitation en marche vers l'Auteur et vers la bouche peinte de son masque. » La première partie, « Invocation », se lit comme un art poétique du long poème, qui donne naissance au sujet d'écriture, à la figure même du poète appelé par la forme : « tout envahi, tout investi, tout menacé du grand poème¹⁴ », comme d'une mission.

Un tel inachèvement constitutif implique que le texte qui débute paraisse déjà commencé en même temps qu'interminable. C'est ce que dit *Le chef-d'œuvre sans queue ni tête* de Yannis Ritsos, monologue intérieur, long poème écrit en 1977, présentant sa fin comme une coupure aléatoire : « (*ici se termine ce poème qui aurait pu être deux fois plus long ou cent fois plus long ou n'avoir pas été écrit du tout*¹⁵) ». À la suite de l'explosion d'énumérations qui précède cette note, la syntaxe ébranle l'idée, par l'addition des *ou*. Expansion de la phrase qui fait écho à l'incertitude du livre.

Le long poème peut être seul. Parmi tant d'autres, le titre de Ritsos désigne un livre qui ne contient qu'un poème, qu'un long poème. Il n'appartient pas à un recueil, il n'entre pas en composition avec d'autres poèmes, longs ou courts. Citons aussi, en poésie québécoise, *Les cendres bleues* de Jean-Paul Daoust (Le Noroît, 1990), *L'imagination laïque* de Roger Des Roches (Les Herbes rouges, 1982), *Terra incognita* de Louise Warren (Les Éditions du remue-ménage, 1991). Notons que le mot *recueil* ne convient pas à un tel livre de poésie, puisqu'il ne contient qu'un élément, fût-il long, même subdivisé en parties, en séquences, en sections, numérotées ou sous-titrées. Un livre de poésie n'est pas toujours un recueil. Signalons une forme hybride, composite, du poème-livre : le long « poème-éditorial » de Paul Chamberland, *L'afficheur hurle* (1964), divisé en séquences, comporte en son centre des « Poèmes à Thérèse », six textes en vers libres, numérotés, comme si le long poème citait un recueil. S'inscrit ainsi, pour reprendre les termes de Miron, la lutte entre le poème et

14. SAINT-JOHN PERSE, *Amers*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1957, p. 22, 25.

15. YANNIS RITSOS, *Le chef-d'œuvre sans queue ni tête*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1979, p. 72.

le non-poème : à la différence des courts poèmes cités en son centre, le long poème qui les englobe représente aussi chez Chamberland le non-poème et l'impossibilité de la poésie (« non non c'est impossible / je ne peux plus parler décemment / parler dans les formes¹⁶ »).

*
* *
*

Le long poème s'inscrit parfois dans un recueil de longs poèmes. Au XIX^e siècle, les romantiques ont pratiqué cette forme. Entre autres, *Les destinées*, « poèmes philosophiques » d'Alfred de Vigny : 11 longs poèmes versifiés, narratifs, discursifs, méditatifs (publication posthume en 1864). À l'aube de la modernité, Cendrars publie en 1919, dans *Du monde entier*, uniquement trois longs poèmes – on devrait dire trois très longs poèmes –, dont sa célèbre « Prose ». Vers la même époque, Rainer Maria Rilke rédige et rassemble les dix longues *Élégies de Duino*, écrites de 1912 à 1922, livre majeur de la modernité.

L'homme approximatif de Tristan Tzara, recueil de 19 poèmes de plusieurs pages, simplement numérotés, marque une coupure en 1931. Le fait qu'ils ne comportent aucun titre, aucune majuscule, aucune ponctuation, permet de les brancher l'un à l'autre et justifie une lecture du livre comme un seul long poème, subdivisé à 2 niveaux, en 19 pièces, elles-mêmes fragmentées en séquences séparées par des astérisques. Le titre annonce une critique de l'humanisme (l'« homme » du titre, condamné à l'indétermination), voire de la biographie ou de l'autobiographie. Cette « approximation » contamine la forme du livre, la plus ouverte possible pour une entreprise de ressaisissement à l'égard du monde : « quel est ce langage qui nous fouette nous sursautons dans la lumière¹⁷ ».

(Une ambivalence affecte ainsi de nombreux ensembles de poèmes. Chez Roland Giguère, par exemple, *Adorable femme des neiges* et *Pouvoir du noir* (Erta, 1959, et Musée d'art contemporain, 1966), d'abord publiés séparément, constituent-ils des recueils ou des

16. Paul CHAMBERLAND, *L'afficheur burle*, Montréal, Parti pris, coll. « Paroles », 1964, p. 49.

17. Tristan TZARA, *L'homme approximatif*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1931, p. 19.

poèmes longs subdivisés? Quant à Nicole Brossard, elle a développé l'écriture de suites de textes partiellement autonomes, occupant souvent chacun une page, maintenant ainsi l'indécision. Par exemple, avec deux présentations visuelles semblables, *Vertiges de l'avant-scène* serait plutôt une suite de poèmes, sonnante chaque fois comme un départ («quel est ce mot qui vient à ma rencontre¹⁸»), tandis que *Langues obscures* serait le livre d'un seul long poème, précédé d'un poème-prologue en italiques et scandé par des anaphores et des refrains tressés en spirales: «Il faudra s'entendre», «Je suppose», «Je m'intéresse à la connaissance¹⁹» Écriture de l'hologramme.)

Exemple du recueil comme travail de l'infini chez Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* regroupe, en 1975, sept longs poèmes titrés, dont certains annoncent leur coulée («Le fleuve») ou leur avancée («Deux barques») et forment leur ampleur: «Mais non, toujours / D'un déploiement de l'aile de l'impossible / Tu t'éveilles, avec un cri». Ainsi commence ce livre qui expérimente la pensée, la traversée, le passage d'une rive à l'autre («Pousse ta barque pour nous / Dans la matière²⁰»). Mouvements qui exigent le long poème. Souvent donne-t-il ainsi la formule de son engendrement.

Et «le leurre du seuil» – expression utilisée pour titrer un des poèmes – se donne comme une illusion à déconstruire en cours d'écriture. Les poèmes se constituent de nombreuses séquences, parfois très courtes, parfois séparées par des pointillés, de vers souvent très brefs. Entre composition et décomposition, entre unité et multiplicité, le texte progresse vers un sentiment final de l'unité dans la diversité du monde. Le dernier poème en porte la tension. «L'épars, l'indivisible» conclut le livre ainsi:

Les mots comme le ciel
Aujourd'hui,
Quelque chose qui s'assemble, qui se disperse.

18. Nicole BROSSARD, *Vertige de l'avant-scène*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1997, p. 22.

19. Nicole BROSSARD, *Langues obscures*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 10, 11, 16.

20. Yves BONNEFOY, *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1978, p. 253, 260.

Les mots comme le ciel,
Infini
Mais tout entier soudain dans la flaque brève²¹.

Le recueil de longs poèmes permet une telle expérience de tension entre l'infini et le ponctuel, entre le fragment et l'unité, entre le court et le long.

*
* *

Le long poème en marche. Figure marquante du long poème moderne.

Déjà, au XIX^e siècle, le thème du voyage signale une traversée qui s'effectue dans l'œuvre elle-même, qu'accomplit l'œuvre elle-même. Le déplacement se fait grâce à l'écriture, dans l'espace du texte. La force du dernier poème des *Fleurs du mal* consiste à conclure, par effet rétroactif, à la nécessité d'un départ pour un voyage que le livre vient d'accomplir, inversant l'«Élévation» initiale (titre et mouvement d'un des premiers poèmes du recueil) en un désir de plongée.

De même, la «Prose du Transsibérien» de Cendrars trace, au rythme de la marche du train de Moscou à Paris, le récit d'un retour à partir d'un ailleurs exotique, par l'intermédiaire de dialogues et d'images intérieures, retour d'un sujet transformé par l'épreuve («Ce voyage est terrible²²»), dorénavant engagé, comme Chagall et Apollinaire qu'il nomme, dans les mutations du monde moderne dont son long poème témoigne au seuil du XX^e siècle.

Long poème, espace de transformation. Dans le même recueil, *Du monde entier*, Cendrars ouvre ses «Pâques à New York» par une prière («Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom») qui se mue, au terme d'une méditation solitaire et révoltée, en un congé donné à l'Être suprême, en une rupture avec le religieux: «Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous²³.»

C'est aussi à New York que Robert Choquette sonne l'entrée de la littérature québécoise dans la modernité. «Metropolitan Museum»

21. *Ibid.*, p. 332.

22. Blaise CENDRARS, *op. cit.*, p. 53.

23. *Ibid.*, p. 31, 41.

date de 1931. La marche dans le musée, qui accompagne le cheminement de l'humanité à travers les siècles, aboutit à un trop-plein du passé. Le narrateur, ébranlé par l'irruption du réel dans le monde clos de l'art, sort dans la ville afin d'éprouver cette nouvelle esthétique : celui qui dit « Je suis l'Homme Moderne²⁴ » se lance dans la nouvelle marche que le long poème figure déjà, limité toutefois par sa facture traditionnelle.

Une fois cet angle ouvert, le poème comme marche manifeste son universalité. Entre autres, dans *Pierre de soleil*, livre d'un seul très long poème paru en 1957, Octavio Paz en encadre la « démarche » vers la « porte de l'être », déployée sur près de 20 pages, par la répétition des 3 mêmes vers, à l'ouverture et à la fermeture²⁵ : « un cheminement de rivière qui s'incurve / avance, recule, vire / et arrive toujours : ». Les deux-points finaux bouclent le texte et le relancent. (S'y répètent les formules « je vais », « je marche », « je tombe », intertextes involontaires du Grandbois de « Ah toutes ces rues... » et de Miron.)

*
* * *

En poésie québécoise, la figure de la marche s'affiche souvent dans le long poème. Chez Miron, « La marche à l'amour » titre à la fois une section de *L'homme rapaillé* (recueil dans le recueil ?) et le long poème éponyme. Certes, l'« homme » du titre est un homme qui marche : la marche l'a rassemblé, l'a uni à l'autre sur « La route que nous suivons » (titre d'un poème antérieur). La marche vers l'autre, la marche vers l'amour, la marche vers le livre adoptent les procédés conventionnels du long poème (l'anaphore, les variations, d'autres types de répétitions, l'unité de ton et de sens).

Chez Miron, le recueil se rêve. Longtemps repoussé, retardé, avant d'être – presque de force – *rapaillé*. Ce fut l'une des façons de Miron d'être moderne : la fuite du texte luttant contre la structure poétique du recueil, de la suite, voire du poème. Si « La batêche » s'annonce comme un poème – un long poème –, il reste à jamais

24. Robert CHOQUETTE, *Metropolitan Museum*, Paris, Grasset, 1963, p. 21.

25. Octavio PAZ, *Liberté sur parole*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1962, p. 160, 178, 179.

fragmenté en extraits (découpés par des lignes pointillées, regroupés sous deux titres), à jamais inachevé. Mise en abyme de l'inachèvement, du recueil à la section au poème.

Figure d'allongement déjà présente au début par les titres musicaux («Petite suite en lest», «Cantique des horizons»), prolongée par le discours pluriel («Monologues», «Notes»). À la tentation du long poème fait écho – ou contrepoids – le «rapaillage» par condensation, par concentration des courts et très courts poèmes. Les premiers proposent déjà le titre «Réduction» (effet de l'emprisonnement agonique dans «Ce monde sans issue»), auquel répondent plus tard les courts poèmes de la section «J'avance en poésie» qui intensifient le rapaillage «[e]n une seule phrase nombreuse». Une telle avancée, figurée par la marche, inscrite par le long poème – les célèbres longs poèmes de Miron –, permet d'arracher l'homme agonique à son enfermement, le long poème libérant le poème.

(Le titre de ce texte ne paraphrase pas celui de Miron que pour l'euphonie. De même que le poète analyse l'épreuve de l'hétérogénéité dans ses «Notes sur le non-poème et le poème» de 1965, nous postulons une distinction fondamentale entre le long poème et le poème. L'hybride que constitue ce texte de Miron – peut-être la forme la plus moderne qu'il ait inventée – entrelace et compose poèmes en vers et poèmes en prose, discours poétique, essai politique et langue parlée dans un long texte pamphlétaire qui répond à la dissociation politique et culturelle québécoise par une «affirmation de soi, dans la lutte du poème²⁶». Dérivant la leçon de Miron, permettons-nous d'entendre que *le poème ne peut se faire qu'en dehors du long poème.*)

*
* *
*

En 1980, dans *Nécessairement putain*, France Théoret donne un tout autre sens au processus de la marche dans un long poème en prose. «La marche», réduite au titre en sa lancée pure, essentielle, participe, à la confluence des écritures formalistes et féministes, à la création d'un mythe féminin. Elle trace le portrait et le parcours d'une énigmatique femme, scandés par l'anaphore du pronom «elle» au

26. Gaston MIRON, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1993, p. 134.

début de plus du tiers des phrases du texte et de 7 des 11 paragraphes de la première édition. Dans cet appel à la transformation et à l'affirmation du féminin, la marche du personnage redouble la lancée de l'écriture : « Elle marche légère et délestée de tout poids. Elle sait sans avoir appris à marcher. » La longue énumération des qualités et des actions de cette femme générique (à la racine de l'être) en assure et en assume les mutations : « Elle [...] n'a d'incidence autre que son unique déplacement. Elle inverse les signes²⁷. » Ainsi l'action du long poème vise-t-elle la transformation. Il est significatif que, lors de la réédition de 1983, toujours aux Herbes rouges, Théoret ait décidé de souder les parties pour en faire un long poème en prose d'un seul paragraphe, espace de la marche des femmes, de la pensée, de l'imaginaire, de l'affirmation vitale.

(On retrouve cette figure dans *La marche de l'aveugle sans son chien* de Normand de Bellefeuille (Québec Amérique, 1999) ainsi que chez Marcel Labine, dans *Territoires fétiches* (Les Herbes rouges, 1990), divisé en cinq « avancées », et surtout dans *Le pas gagné* (Les Herbes rouges, 2005), placé sous le signe de Rimbaud (marcheur impénitent, « l'homme aux semelles de vent », n'est-ce pas), où la poésie se mesure à divers lieux et espaces de la ville. Mais tous ces livres sont des recueils, n'en déplaise à de Bellefeuille, qui présente *Elle était belle comme une idée*, composé de proses et de poèmes dans une construction systématique et savante, comme « un seul poème ». En fait, le « Prologue » fait partie du texte qui, hanté par le récit, à plusieurs reprises met en cause la notion de genre. Le narrateur dit à sa « Chère amie » : « Ne crains rien, je ne te transformerai pas en poème²⁸. » L'auteur a ainsi formulé sa propre lutte entre le non-poème et le poème, dans sa version amoureuse.)

27. France THÉORET, *Nécessairement putain*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 82, 1980, p. 25, 31.

28. Normand DE BELLEFEUILLE, *Elle était belle comme une idée*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2003, p. 15, 69.

*
* *
*

Le long poème moderne affronte la fragmentation.

«La ralentie», long poème en prose d'Henri Michaux, subdivisé en nombreux paragraphes, en majorité très courts, plusieurs d'une seule ligne, d'une seule phrase, présente des fragments de discours, des éclats de conscience, explorant un état déterminé par la fatigue (dans *Lointain intérieur*, 1938). Le titre se répète dès le premier mot: «Ralentie, on tâte le pouls des choses.» À remarquer: le pronom «on», porteur du sujet, répété dans la première partie du texte, est ici féminin.

Dans «La ralentie», qui est ralentie? La poésie. Ainsi le titre du long poème annonce-t-il sa vitesse de lecture. L'apparence particulière du long poème, fait de courts paragraphes séparés par un espace, où la rupture par le blanc insiste, nie la coulée ininterrompue, impose la lenteur au discours, allonge le long poème, détache et isole chaque saisie, chaque perception, chaque formule comme des oracles, comme des haïkus tracés à l'horizontale («On a signé sa dernière feuille, c'est le départ des papillons²⁹»). Souvent, chez Michaux, le monde bouge autour du corps immobilisé.

Une telle présentation éclatée se multiplie chez René Char. À l'orée de l'œuvre, ses suites de fragments s'inscrivent dans la pluralité (les «Feuillets d'Hypnos», titre de 1946), isolés par un «Partage formel» (1945) et une numérotation qui les apparente à des aphorismes philosophiques. Mais, dès les années 1950, les fragments tendent à se composer et la numérotation disparaît. «Lettera amorosa» (1953) trouve son unité thématique dans l'adresse à une destinataire et la séquence des paragraphes isolés par des blancs construit un long poème où l'amour et l'amoureuse lient les fragments: «Je viens de rentrer. J'ai longtemps marché. Tu es la Continue³⁰.» Plusieurs courts, moyens et longs poèmes de Char se produisent désormais ainsi. Paradoxalement, le poète de l'abrupt, de l'éclair, de l'éclat, du «Poème pulvérisé»

29. Henri MICHAUX, *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1963, p. 41, 44.

30. René CHAR, *Les matinaux*, suivi de *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1950, p. 93.

(titre de 1947), se révèle praticien de «La parole en archipel» (1962). Métaphore géographique qui déploie l'espace de la marche.

Cette forme subit une nouvelle mutation en 2006, dans *Une pierre sur une pierre* de Warren, livre d'un seul long poème fait de strophes très courtes (souvent d'une seule ligne, voire de quelques mots, parfois d'un seul) séparées par des blancs équivalant à deux lignes. Un tel espacement crée un écart irréductible, accentue la tension entre le dire et le silence, entre l'isolement de chaque îlot de mots et l'avancée inévitable des séquences du poème. Cet usage de la «parole en archipel» constitue un genre en soi, comme chez André du Bouchet, une expérience de la page. Les longs poèmes précédents de Warren, *Terra incognita* (1991) et *Noyée quelques secondes* (1997), s'élaborent en longues suites de vers, ininterrompues, si ce n'est que par quelques blancs. Ces livres d'un seul poème entrent en composition, dans l'ensemble de l'œuvre, avec des recueils uniquement constitués de poèmes courts: *Notes et paysages* (1990), *Suite pour une robe* (1999) et *Soleil comme un oracle* (2003).

Cette pratique actuelle du long poème et du fragment évacue, récuse ou repousse au second plan les procédés classiques du long poème: le récit, le discours, la chronologie apparente, la linéarité de surface, l'anaphore, la litanie (voire le ressassement). Certes, la répétition apparaît dans *Une pierre sur une pierre* (elle agit déjà dans son titre, comme addition des objets du monde), mais par surprise, surgie on ne sait d'où, non comme événement prévisible. Comme dans le free jazz, chaque mouvement qui tend inévitablement à s'élaborer, qui pourrait prendre forme et se concrétiser en procédé, se rompt constamment, se déplace sans cesse. Le sentiment d'infini s'installe au premier plan, puisque le livre commence par une question évoquant une affirmation antérieure, un donné absent («Vers quel monde?»), et qu'il interrompt son mouvement par un désir de continuer. Comme si l'œuvre, le poème, se concentrait en un instant, en un empilement d'instantanés uniques («Une pierre sur une pierre sur une pierre³¹»), chacun se muant en l'autre, chacun venant au lecteur devant le précédent, rhétorique des fantômes apparus dès la pre-

31. Louise WARREN, *Une pierre sur une pierre*, Montréal, l'Hexagone, 2006, p. 9, 21.

mière page. À la fin, le long poème semble n'avoir ponctué qu'une brève interruption du cours du monde, consistant plus précisément en une série d'interruptions, en un battement stroboscopique, car le langage n'aura pas le pas sur les choses, et la voix qui parle quitte le texte pour s'abandonner à nouveau au «tournoiement du monde».

La figure qui permet de suivre les lignes d'élaboration du texte dans ce long poème est celle des cycles, beaucoup plus souple que la symétrie, la hiérarchie, l'architecture. À plusieurs niveaux, les mots se font écho, forment de courtes, de moyennes et de longues boucles. Le long poème se donne ainsi, paradoxalement, comme un instrument pour affronter et accompagner le discontinu, la fragmentation, l'éclatement du sens et de la conscience. «Nous sommes ce livre de mutations devant le monde. / Nos traits se brisent et nos traits se soudent», dit la dernière page, avant d'ajouter: «Nous traversons les grandes eaux³².» Ainsi se joignent, chez Warren, les processus du voyage, de la marche, de la descente et de la traversée de l'écriture.

Huguette Gaulin, écrivant *Lecture en vélocipède*, donne un autre véhicule au long poème. Dans la foulée du formalisme, ce recueil de trois longues suites expose en fin de parcours le processus qui «oriente la marche» de «la forme tournoyante», de sa construction en train de se faire: «nous déplaçons les cycles.» Ayant motivé sa vélocité, le livre se termine «dans la méditation des arcs³³». Quant à elle, dans le «Journal de la promeneuse», qui suit en 1980 le long poème en prose *La promeneuse et l'oiseau*, Denise Desautels, dans l'une des rares réflexions québécoises sur l'écriture du long poème, dit chercher «[q]uelque chose comme le mouvement cyclique du poème. Sans l'instantanéité du poème³⁴». Ce refus de l'instant l'amène à penser son livre davantage comme le récit d'une mémoire, marche d'une remontée du temps. Époque d'une poésie dite narrative. Plus tard, chez Desautels, la marche du long poème *Pendant la mort* (Québec Amérique, 2002) entre en guerre contre l'instant fatal, entraîne une course des mots contre la mort, emportant dans sa

32. *ibid.*, p. 73.

33. Huguette GAULIN, *Lecture en vélocipède*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les poètes du Jour», 1972, p. 158, 161, 164, 167.

34. Denise DESAUTELS, *La promeneuse et l'oiseau*, Montréal, Le Noroît, 1980, p. 72.

LE LONG POÈME

lancée les séquences du texte, entrecoupées par le halètement des faux intertitres (des vers isolés en caractères gras).

Le long poème et le poème, malgré leur hétérogénéité, entretiennent des liens profonds, parfois par inclusion, toujours en tension, parfois par exclusion, écritures qui confrontent la durée et l'instant, l'espace et le fragment.

(Long programme de lecture.)

LA TRAVERSÉE DES APPARENCES. LECTURE D'UN LONG POÈME DE TANIA LANGLAIS

Rosalie Lessard

LE COUPLE ET SON DOUBLE

«Avant de te rencontrer, je n'en finissais plus d'écrire un long poème¹», confesse le narrateur du roman lyrique *Prochain épisode* à son amante, l'évanescence K, tout droit sortie de la fiction policière dont il est l'auteur. Dans *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, poème narratif de Tania Langlais, quoique le jeu d'auteur soit le même, c'est-à-dire dédoublement identitaire des personnages et brouillage des frontières entre réalité et imaginaire, la configuration de l'expérience se modifie. C'est la rupture de deux personnages s'avérant leur propre auteur qui amorce la rédaction de l'interminable long poème, sorte de bilan des jeux amoureux. À la barre de cette double traversée – de la mémoire, des apparences –, trois voix se relaient pour révéler les fictions du couple et de la représentation poétique. Sont dûment exposés les artifices du dialogue amoureux, où la cruauté le dispute à la séduction, ce qui crée une atmosphère viciée digne des rixes d'Edward Albee. La référence transversale au théâtre et au cinéma n'est pas fortuite car, comme le note Gabriel Landry, ce poème se présente sous la forme d'un «[d]rame amoureux, pour ne pas dire conjugal, quasi bergmanien par la joute oratoire qu'il

1. Hubert AQUIN, *Prochain épisode*, Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique, 1969, p. 20.

esquisse, bien que de manière oblique, entre les amants². Langlais y démonte aussi bien le théâtre des mots du couple, exhibant les coulisses d'une intimité de parole contrefaite, que la mise en scène poétique du langage des amants. Est-ce donc qu'en 2000, on aurait encore peur de Virginia Woolf? N'est-ce pas plutôt, ici, le peu de réalité du personnage aux allures woolfiennes – relancé dans un *Voyage out* – qui épouvante? Personnage qui en viendrait à affirmer avec le «je» lyrique du second recueil de Langlais: «j'essaie d'être possible voyez / la fin du monde est sans importance / plus personne n'a peur des écrivains / je n'aurais jamais dû croire / le premier livre que j'ai lu³.» Car dans cet univers, la fiction déçoit au sein du couple et de son double, la poésie.

Par son mode de signifiance, *Douze bêtes aux chemises de l'homme* me semble appartenir à cette catégorie générique étrangère qu'est le long poème, véritable fiction conceptuelle pour la critique littéraire québécoise. L'analyse de la narrativité, de la polyphonie et des vastes réseaux sémantiques que met en place Langlais m'amènera à cerner les enjeux contemporains de cette forme, dont la structure souple et susceptible d'accueillir des matériaux hétérogènes instaure, selon Smaro Kamboureli, un dialogue entre les genres⁴. Lorsque nous jugeons l'éclectisme esthétique des longs poèmes canoniques de la littérature canadienne, des *Journals of Susanna Moodie* de Margaret Atwood, poème qui enchaîne des poèmes en prose historiques et narratifs, aux *Naked poems* de Phyllis Webb, suite de haïkus, en passant par *Stevenson* de Daphne Marlatt, poème documentaire dont les versets tendent vers la prose, force nous est de considérer cette thèse.

2. Gabriel LANDRY, «D'alarme et d'amour», *Voix et images*, vol. 26, n° 78 (printemps 2001), p. 638.

3. Tania LANGLAIS, *La clarté s'installe comme un chat*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 33. Désormais, l'œuvre sera désignée par le sigle CC suivi du numéro de page.

4. «Openness of form and structure feature as its most prominent characteristic.» «The inclusiveness of the long poem does not presuppose a harmonious interrelationship among its mixed literary kinds, nor does it necessitate a complete cancelling out of their idiosyncratic elements; instead, it announces a dialogue of genres» (Smaro KAMBOURELI, *On the Edge of Genre: The Contemporary Canadian Long Poem*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 26 et 46).

LA TRAVERSÉE DES APPARENCES

La fable de *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, brouillée par l'absence de linéarité, la polyphonie du poème et son processus de dissémination, qui concourent par ailleurs à son unité, pourrait se résumer ainsi: un jour de juillet⁵, après de sourds avertissements et une première fugue, valise à la main, une femme, qui est écrivaine, part pour l'Espagne, quittant de façon abrupte l'homme avec qui elle entretenait une relation amoureuse, dont le quotidien, tendre et violent, enchâssait mensonges et jeux érotiques; pour toute explication, une simple note. L'homme, que ce départ silencieux laisse pour mort, ressasse les moments forts de cette toquade, repasse désespérément la bande sonore des paroles échangées, afin d'organiser ce grand désordre, jusqu'à ce que «la mémoire se ramasse tout à fait» (DB: 95). Cette recomposition mémorielle s'accompagne d'une affabulation sur le devenir espagnol de la fille «dans des chambres qu'[il] invent[e] le soir / pour [la] retenir à [sa] mémoire» (DB: 66). Le fantasma s'alimente de la rumeur, insinuant tantôt un retour, tantôt une noyade. De son côté, en Espagne, l'amante écrit l'histoire de son couple, et soigne souvenirs et blessures en s'adressant à l'homme qu'elle a quitté, auprès de qui elle s'explique, ou qu'elle interroge, nostalgique – «te souviens-tu?» (DB: 68) –, sans cesser d'imaginer son futur solitaire. Dans une parfaite symétrie, tous deux rapiècent l'illusion d'un passé commun en fabriquant un futur imaginaire à l'amant perdu.

Ces deux *personnages aux figures absentes* – tout au plus noms communs, identités sexuées (fille, homme) et pronoms personnels pluriels, déictiques, je-tu-il-elle – évoluent dans un univers où il n'y a vraiment «non rien de figurable» (DB: 56). Aucun visage: que des voix jumelles traînant dans des corps attirants parce qu'impersonnels, voilés du même langage codé. Sortes d'Ulysse et de Pénélope contemporains, ils échangent rôles et droit de parole dans une version renversée du mythe: après que la femme impatiente eut traversé

5. Tania LANGLAIS, *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, Montréal, Les Herbes rouges, [2000] 2005, p. 12. Désormais, l'œuvre sera désignée par le sigle DB suivi du numéro de la page.

mer et monde, nuit et jour, les amants filent et défilent la toile de leur amour, la trame narrative des inextricables fictions de leur couple.

D'eux face au désastre, il faut d'abord dire l'obsessive quête de transparence, qui naît d'une trop longue fréquentation du mystère. Cette recherche de la limpidité s'exprime dès les premiers vers, qui fixent la scène clé du départ, coup de théâtre où le fin mot de la crise résonne comme une énigme: «un autre soir elle m'a dit: "tu verras / qu'il reste tant de robes encore à délayer / pour atteindre la transparence des filles" / le lendemain elle partait pour Madrid / avec son désordre de toujours / et l'avancée de trois ruptures» (DB: 11). Aussi opaque que son discours est sibyllin, la fille se cache sous sa séduction. Pour qui désire une mise à nu, l'odyssée, traversée des faux-semblants, et donc, dans cet imaginaire, de «l'espace d'une robe» (DB: 44), promet d'être longue, puisque, parée de rubans, de maquillage et de lingerie, armée de tous les accessoires d'une houleuse campagne de charme⁶, la fille «déroule sur la céramique [et dans le poème] / des kilomètres de robe» (DB: 20): «la robe soleil et celle du mensonge» de la routine trouble (DB: 21), la «robe bordeaux» de la passion, à déchirer de toute urgence (DB: 16, 32), «la robe noire ajustée» du deuil (DB: 49), «sa robe / couleur bleue d'une morte» noyée (DB: 76), l'«autre robe blanche» (DB: 98), qui clôt le récit comme une promesse. Elle passe alternativement ses «douze robes en prévision du pire» (DB: 40), qui représentent ici les douze bêtes auxquelles font allusion le titre et ces vers, «douze bêtes dans sa chemise / un peu comme une névrose» (DB: 90). Ce défi de l'homme, associant robes et taureaux, confirme l'analogie: «ta garde-robe c'est mon toril» (DB: 22). Ainsi, pareillement au personnage en chemise (l'homme), le personnage en robe se révèle un cas type, inusable femme fatale, enjôleuse, dangereuse comme la bête à cornes. Le vêtement, en effet, camoufle le vrai visage, l'intériorité de celle qui le revêt: «c'est, distu, / que je porte peut-être une lame / dissimulée sous ma robe» (DB: 78). Plus troublant encore, la fille prend elle-même l'apparence d'une confection, fine matière textile, douce et glissante: «la soie on aurait cru / à s'y méprendre, dit-il / de ses cheveux» (DB: 87). Comme sa

6. L'homme n'est pas en reste dans cette conquête, comme le remarque la fille, «puisque [sa] méthode assurément / a quelque chose de militaire» (DB: 54).

chevelure, son corps est «tramé»: sur l'étoffe de la peau est imprimé un motif, ce tatouage de reptile, lézard ou salamandre. «Cette fille avait un lézard entre les seins» (DB: 23), témoigne l'homme après coup: Mélusine moderne, à la peau de femme et de serpent, d'un érotisme aussi effrayant que celui de la fée médiévale, elle porte un corps imagé, symbolique, qui évoque la passion (esprit du feu mythologique, la salamandre est le blason traditionnel de l'ardeur amoureuse) et l'embrouille (on peut en effet reconnaître l'expression populaire «y'a pas de lézard» dans le second intertitre). Tissu de mensonges, être de fiction, personnage au sens fort, figure de rhétorique sans visage et qui a l'impression de ne pas entrer en contact avec le visage de son amant – «moi qui n'ai jamais rien dit / d'important sur ton visage» (DB: 77) –, cette fille sort tout droit des mondes possibles de la littérature, d'un conte de fées qui, au contact du réel, tourne à l'obscénité: «une fille détachée lentement / d'un livre pour enfants / à rhabiller l'offense / d'être nue si tôt» (DB: 14).

La relation de couple entrelace divers types de fictions. Elle se fonde d'abord sur le jeu, dont elle a initialement la «structure intentionnelle (celle de la feintise ludique partagée)⁷». S'esquissent des jeux de l'amour où les acteurs, de connivence, maîtrisent des codes conjoints et s'écartent sciemment du réel dans le simple espoir de tomber dans le panneau et, donc, sur un plaisir, une joie à partager. Ainsi le couple s'adonne-t-il à des jeux érotiques qui prennent des allures de jeux d'enfant⁸. Irrésistibles, ils comportent un risque réel, puisqu'on présuppose aux joueurs une certaine naïveté.

Et effectivement, le jeu déraile, pour deux raisons, qui découlent l'une de l'autre. Premièrement, parce qu'il adhère de trop près au réel et cesse donc, aux yeux de la fille, d'être un jeu. En cela, il contamine la réalité du couple jusqu'à la blessure. Deuxièmement, parce que la fille, heurtée, se défend par une surenchère fictionnelle: la simulation,

7. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p. 243.

8. Réseau sémantique du jeu enfantin: «nous étions de petites *figurines*» (DB: 51); «ma *tombola mes carrousels*» (DB: 54); «le *manège* / une robe à peine / ouverte à la naissance des seins» (DB: 14); «*chassés-croisés et autres virevoltes* / quelqu'un a dit: "fillette" / puis rajouté "cette habitude à la *marelle*" / ainsi on a pensé / conjuguer le nombre, le *manège*» (DB: 72); «entre deux idées obscènes / et quatre draps à tordre / pour attaquer / ses *villes truquées*» (DB: 16). Je souligne.

qui n'est plus partagée, devient feintise. Alors que l'homme croit toujours participer à un jeu de rôle, suspendant son incrédulité et postulant la complicité de sa partenaire, la fille «joue pour vrai». Et, si elle donne le change, jette de la poudre aux yeux de son partenaire devenu adversaire, c'est pour l'induire en erreur et, finalement, abattre ses cartes et rendre coup (réel) pour coup (fictif).

De cette façon, Langlais en vient à jongler avec les diverses connotations de la fiction. Ainsi, dans *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, dont le titre évoque déjà un travestissement douloureux, celui de la brutalité qui se donne des airs civilisés, plane sur la fiction le soupçon platonicien qui fait d'elle (et du poème narratif, faut-il le rappeler) une illusion manipulatrice et menaçante parce que susceptible de leurrer celui qui joue le jeu au point de lui faire perdre le sens commun :

à la limite je t'aurais crue
me parler d'un livre
très près de l'invention peut-être
t'aurais-je crue au cinéma
il est midi
tu es la démesure de la représentation
c'est terminé, pas la peine
d'y croire enfin je voudrais
seulement me reposer
de temps à autre loin de la proie
seul à laver chaque bête
du mensonge qui t'accompagne (DB: 91)

Grande actrice, «menteuse», «démesure de la représentation», la fille, figure de style, signe théâtral, *embobine* l'homme avec grâce, dans les règles de l'art. À ce personnage est accolé un imposant réseau sémantique lié aux arts mimétiques, tels que le récit⁹ («raconter», «mythe», «fable», «drame», «histoire»), et plus abondamment aux arts

9. Dans le discours de la fille, qui pratique le métier d'écrivain, raconter est presque de l'ordre de l'impossible. Aussi ne fait-elle, de son aveu même, que compter (on note l'homonymie), autre jeu, quoique de chiffres plutôt que de lettres.

de la scène (danse, cinéma, théâtre), qui bernent d'autant mieux qu'ils trompent les sens, déjouent la perception et le corps¹⁰.

Mais le jeu sensuel et assassin qui s'impose comme métaphore du couple s'enracine dans l'espace de la fable espagnole : c'est la *corrida*. *Aficionada*, Langlais dépeint le quotidien du couple comme une parade (*paseo*) suivie d'un combat (*lidia*), d'une « guerre » (DB: 14). La rupture mime le déroulement de la *faena*, dernier acte d'une *corrida* au cours duquel le matador, après une série de passes où il fait virevolter la *maleta*, leurre de tissu rouge (qui rappelle la « robe bordeaux » de la fille), pour fatiguer le taureau, met la bête à mort. Car l'estocade provient de ce que l'homme, attiré et furieux, fonce sur son vis-à-vis (la fille) avec une agressivité gourmande. Alors, « comme l'animal se traîne / l'arène appelle ses hommes » (DB: 70). Le jeu et la couleur, qui trompent et enflamment l'animal, provoquent sa mort, fastueuse :

je fais semblant de rien
les mains à plat sur le comptoir
j'ai mis des gants pour le cadavre
c'est défendu on ne touche pas
au corps mort de l'animal
qui fait semblant de rien
à gauche de la bibliothèque
comme ça s'estompe tranquillement
les bruits hors de la boîte
je ne sais plus quoi faire pour l'animal
qu'une histoire exactement
les mains à plat sur le comptoir

10. Pour les conclusions de cette analyse, il convient de rendre compte de son ampleur : « pendant son cinéma » (DB: 12); « démonter les décors » (DB: 18); « je ne raconte plus / que l'apparat de la douleur / que sa plus douce couverture » (DB: 19); « la mascarade sans cesse répétée » (DB: 22); « qu'il ne s'agit plus d'un jeu » (DB: 22); « des déguisements » (DB: 26); « quand s'arrête la parade » (DB: 28); « des chambres littorales ou truquées » (DB: 27); « un cinéma » (DB: 34); « et penchera sur ma scène maladroite / ses mouvements de ballerine » (DB: 41); « quand le jeu prend des allures de décombres » (DB: 51); « je te ferai certainement quelque chose / de l'ordre de la fable » (DB: 57); « une parade pour tes petites maladies » (DB: 60), « la méthode du jeu » (DB: 63); « rien ne se dérobe au répertoire » (DB: 68); « chorégraphie » (DB: 75); « le plaisir de la réplique » (DB: 94); « sans interrompre le jeu / tu as dit » (DB: 98).

je ne raconte plus
que l'apparat de la douleur
que sa plus douce couverture (DB: 18)

Dans ces vers, bon perdant, l'homme «fait le mort», joue son rôle jusqu'au bout. Mais l'association du «je» et de l'animal mort, à qui l'on prête la même impassibilité aux vers un et six, montre les limites de la représentation. Ailleurs, il ne dissimule pas son agonie¹¹: «atroce comme c'est lent / mourir l'été» (DB: 12). La fille, elle, a le goût du jeu de l'amour à mort: «parfois elle parlait / d'un rouge animal / à tant l'aimer ce sang / qu'elle s'en lavait les mains» (DB: 16). Après son forfait, loin d'être indemne, elle se retrouve «la douleur au poignet» (DB: 52), blessure de matador qui frappe de plein fouet l'écrivaine. N'ayant pas su parer les coups de l'homme, elle part mourir de son côté des choses et de l'Atlantique, car «qui donc voudrait mourir à côté du bétail?» (DB: 90).

LE LYRISME DANS L'ARÈNE DU RÉCIT

Par ailleurs, la polymodalité¹² du poème déboulonne les fictions du couple. *Douze bêtes aux chemises de l'homme* entremêle trois voix narratives, qui sont régies par deux modes. Y alternent le monologue intérieur et le dialogue univoque de deux narrateurs intradiégétiques, l'homme et la fille, et le récit commenté d'un narrateur extradiégétique, omniscient¹³. Ce procédé met au jour la dynamique du couple dissimulateur, le fait voir sous toutes ses coutures, sous tous les angles à la fois. En plus de nous ouvrir deux intériorités, Langlais pose une troisième voix, tantôt discursive, interprétant événements et

11. Deux clins d'œil intertextuels sont lancés aux mortes vivantes d'Anne Hébert: «alors qui osera demain et en quelle langue / me dire qu'elle m'a tué» (DB: 43); «j'ai déjà trois morts devant ma porte» (DB: 70).

12. J'emploie la terminologie de la narratologie de Gérard Genette. Comme le long poème de Langlais signifie surtout par des procédés d'ordre narratif, je la crois appropriée.

13. C'est toujours une de plus que ce que recense Hugues CORRIVEAU: «D'autant plus troublant quand on suit, à travers les textes, le double emploi du féminin et du masculin: certains textes donnant la parole à la femme alors que la plupart sont pris en charge par un narrateur» («Osmose et métamorphose», *Lettres québécoises*, n° 101 (printemps 2001), p. 43).

attitudes, tantôt narrative, reproduisant des scènes qui donnent accès à la logique de la relation, comme c'est ici le cas :

«ta garde-robe c'est mon toril»
qu'il a lancé comme ça en hélice
avec chaque retaille
rouge aux poignets
mais sans comprendre
qu'il ne s'agit plus d'un jeu
elle ouvre les grilles
face au soleil
pour mettre à jour
la mascarade sans cesse répétée
de ses attaques tranquilles
lui prendre la tête lui dire :
«quelquefois je voudrais qu'on se noie» (DB : 22)

Dans ces vers, le narrateur omniscient fait résonner l'échange de paroles et expose les intentions que cache le dialogue. Insouciant, l'homme assaille la fille par jeu. Visiblement lasse de ces offensives, atteinte, celle-ci lui rétorque une énormité avec une fureur inouïe ; autrement dit, le jeu entraîne le mensonge et la violence feinte, une réelle violence.

L'organisation des voix narratives, non cloisonnées dans les cinq parties de l'œuvre, permet d'accéder au sens général du poème. Les deux premières parties sont dominées par les voix de l'homme et du narrateur extradiégétique. Dans «Comme soie, pense-t-il» et «Cette fille avait un lézard entre les seins», l'homme parle de la fille pour lui-même, à deux exceptions près, où il adresse soudain sa parole à un «tu» indéterminé, qu'il prend à témoin (narrataire qui, tout le laisse croire, équivaut au lecteur) – je reviendrai sur cette apostrophe. Pour sa part, le narrateur extradiégétique raconte l'histoire du couple sans désigner un narrataire précis. La voix de l'amante sera la plus longue à nous parvenir sans médiation. Dans les deux premières parties, on ne l'entend que par l'intermédiaire du discours rapporté (narration de l'homme) et du style indirect libre (lorsque la narration est assumée par le narrateur omniscient). La fille ne prend voix (narrative) qu'à partir de «La malaria perd ses eaux», dont elle assume exclusivement

la narration. À partir de ce tournant, elle domine le trio vocal. Contrairement à son amant, elle s'adresse à l'homme qu'elle a quitté. Par un effet d'entraînement déroutant, l'homme, dans la dernière partie du poème, «Et Madrid suivait derrière», se met à parler avec elle, sans elle; il adopte son choix énonciatif – comme s'il avait entendu l'appel de son amoureuse, saisi la perche (écrite) qu'elle lui tendait. Quoi qu'il en soit, d'un bout à l'autre du poème, le pouvoir change de mains et de voix. Les fragments inaugural et final sont à cet effet significatifs: l'un reproduit la parole de la fille en discours direct, c'est l'homme qui la régit et la livre, l'autre renverse la vapeur (discours direct de l'homme dans la narration de la fille)¹⁴. En outre, pendant toute la première partie du poème, cette alternance des voix narratives laisse le lecteur dans le noir quant aux motifs du départ de la fille, un noir à peu près aussi complet que celui d'où parle l'homme, qui se dissipe lorsque la voix de l'amante s'élève enfin. Il importe de noter cette progression dramatique du sens (de l'intrigue), qui, j'y reviendrai en conclusion, porte le sceau du long poème.

Si l'identification et la caractérisation des voix narratives se réalisent souvent grâce aux modalisateurs, en leur absence, un trait formel dominant de l'œuvre prend le relais, à savoir l'itération, qui se manifeste par une «mention répétée d'objets électifs¹⁵», la reprise de scènes, de paroles, mais surtout de formules¹⁶. Celles-ci se bornent

14. Sur le plan sémantique, ces fragments se répondent également. Le premier énonce la quête de transparence dont j'ai déjà fait mention, alors que le dernier se clôt par un retour à l'opacité, trouble, qui tamise la réalité et ouvre une scène propice aux jeux de l'amour: «que veux-tu étendre / un drap clair par la fenêtre/avec mon sang sur le coton?» (DB: 98).

15. Gabriel LANDRY, *op. cit.*, p. 638.

16. La répétition est un procédé que partagent la majorité des longs poèmes. Vient-elle simplement de l'étendue du poème ou ne peut-on pas discerner en elle l'un des legs de l'épopée, son ancêtre en poésie narrative? Dans cette optique, il faudrait la lire comme une descendante des procédés mnémotechniques de la geste, mais surtout, du «style formulaire», tel que le définit Paul ZUMTHOR: «Plutôt que comme un type d'organisation, ce dernier peut être décrit comme une stratégie discursive et intertextuelle: le style formulaire enchâsse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre en les y fonctionnalisant, des fragments rythmiques et linguistiques empruntés à d'autres énoncés préexistants, en principe appartenant à un genre, en renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est familier. Ces fragments, les formules, apparaissent dans le chant épique en nombre

parfois au fragment (par exemple, DB: 19), mais dépassent généralement cette microstructure. Ce qui a pour effet de donner prise à une identification de la voix narrative, de fixer des points de repère dans l'étendue de la trame narrative discontinue et de donner quelque épaisseur à la fable d'un quotidien au train-train trouble. On a surtout affaire ici à des formules internes originales (bien que j'aie relevé au moins une formule externe¹⁷). Celles-ci assurent la cohésion du récit, articulent les divers fragments composant le long poème, car «[à] la fois signe et symbole, paradigme et syntagme, la formule neutralise l'opposition entre la continuité de la langue et la discontinuité du discours¹⁸». Mais plus encore, on peut y lire une entorse à la prescription lyrique moderne, en quête de nouveauté et d'authenticité. Pour Normand de Bellefeuille, la répétition agit à titre de mensonge amoureux. «La répétition trompe le sens. Quelque chose de l'infidélité dans le travail de répétition¹⁹», écrit-il. Autrement dit, comme le réel engendre constamment de l'inédit, une formule plaquée sur différents états du réel ne peut en définitive que le trahir, hormis si, comme chez

très inégal selon les époques, les poètes, les circonstances» (*Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 116).

17. Ce sont, comme l'explique Zumthor, des formules qui s'étendent à plusieurs productions culturelles. Chez Langlais, une formule de *Douze bêtes aux chemises de l'homme* – «rajouter qu'avec le temps, c'est certain, / le lin s'use» (DB: 37); «rajouter qu'avec le temps / c'est certain, le lin s'use» (DB: 21) – se retrouve dans le second recueil: «n'en pouvant plus je l'ai écrit: / avec le temps c'est certain / le lin s'use» (CC: 33). Le lin, dans cet univers, donne à penser la relation, éphémère: «cette histoire presque bleue / un drap blanc / du lin» (DB: 25); «elle achète chaque dimanche le lin / soit deux doigts de malheur / juste ce qu'il faut / pour tisser les vêtements de monsieur» (DB: 35); «je te rappelle qu'elle est très habile des doigts / touche le lin et élève au carré / le nombre exact des matins à venir» (DB: 39); «je pense quel désordre cette absence / des chambres que tu inventes le soir / pour me retenir à ta mémoire / un peu plus de lin je crois / même suffirait» (DB: 66); «chemise ouverte j'ai cru / dans l'espace du lin / presque toucher la peau» (DB: 96). D'autres tissus sont différemment connotés: le tulle troué (mort), la mousseline (grâce), la soie (séduction). Enfin, le procédé de reprise de formules lie encore *La clarté s'installe comme un chat* à «Tranquille, Alice, tranquille», texte inédit de Langlais, mis en images dans le film *Un cri au bonheur* (2007). Outre le titre, qui renvoie à un vers du recueil, on peut mentionner cet écho: «même l'Amérique, c'est Alice / sûrement qui l'a ôtée»; «même l'Amérique c'est Anatole / si légèrement du côté accidentel des choses» (CC: 50).

18. Paul ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 119.

19. Normand DE BELLEFEUILLE, *Lancers légers*, Montréal, Le Noroît, 2001, p. 37.

Langlais, la répétition concerne un univers fictif, auquel cas, artificieuse, elle ne fait que s'y intégrer harmonieusement, enrichissant sa codification.

Deux anomalies narratives, qui surviennent dans la quatrième partie du poème, brouillent les cartes tout en nous donnant précisément le jeu nécessaire à la lecture de cet imbroglio. On observe d'abord une métalepse :

il annonce le massacre prochain
d'un bestiaire aux couleurs difficiles
il pense traduire quelque chose
la démarche de tous ses exercices
filature ou lingerie
pour l'instant c'est exact
s'il faut une bête
pour le mythe et l'écartèlement
moi je peux faire comme si (DB : 73)

Ce fragment, dans lequel il est question de l'homme au «il», ne peut être que le fait du narrateur extradiégétique (puisque la fille s'adresse toujours directement à l'homme). Or, celui-ci, jusqu'alors complètement effacé, si ce n'est dans les modalisateurs (sur le plan narratif), fait irruption au «je» dans les trois derniers vers et se propose d'intervenir dans la diégèse. Il s'offre spontanément comme victime sacrificielle, suggère de jouer le rôle de l'homme (bête), sa doublure en somme, dans la corrida du couple. On pourrait certes interpréter ces vers comme le discours de l'homme en style indirect libre, si ce n'était d'une seconde transgression narrative dans le fragment de la page 80, qui file la métalepse et pose une mise en abyme :

je serai certainement là
quand la malaria perdra ses eaux
après la fête et les viandes froides
à Séville, te voir peut-être
raconter ton travail, tes efforts de guerre
sur la robe et la blessure
d'une fille bordeaux
je serai certainement là
à t'entendre crier

quand la rumeur dira :
 «ta peste est revenue
 elle arrive du côté de l'eau» (DB: 80)

On pourrait arguer que le narrateur intradiégétique de ce fragment est l'homme. Mais ce serait passer outre le fait que, dans «En prévision du pire», il parle toujours de la fille à la troisième personne. Ce «je» malicieux, qui ne peut raisonnablement qu'être le narrateur extradiégétique, parle à un «tu» tout à fait ambigu. Le possessif dans le discours direct des deux derniers vers laisse croire qu'il s'agit de l'homme, alors que le toponyme et l'activité mentionnés sont liés à la fille²⁰. Par ailleurs, le second vers renvoie moins à un temps de la diégèse qu'à un moment du poème, sa troisième partie, «La malaria perd ses eaux», exclusivement narrée par la fille. La répétition, aux vers un et huit, permet de saisir que ce «je» étrange, doué d'ubiquité, se dédouble pour accompagner fille et homme dans leurs espaces respectifs. Plus étourdissant encore, le «tu» qui correspond à la fille est celui d'une écrivaine rédigeant précisément le poème que le lecteur est en train de lire (l'histoire de la «robe», de la «guerre» puis de la «blessure» d'une «fille bordeaux»). Ainsi la fille (personnage et narratrice) est-elle momentanément associée à l'auteure et, par le fait même, au narrateur extradiégétique et à l'homme, dont elle est la ventriloque. Cette mise en abyme rappelle l'apostrophe au lecteur, dans la narration de l'homme, signalée plus haut. En rabattant plusieurs niveaux de relations narratives (auteur/lecteur; narrateur/narrataire), Langlais déboulonne la fable poétique: comme le couple dont il est question, elle n'est jamais qu'une fiction – leurre et représentation – dirigée par une marionnettiste qui, dans le petit théâtre qu'elle surplombe, tire les ficelles de ses pantins, sans cacher complètement ses mains ni son corps.

À n'en pas douter, la jeune poète se plaît à jouer à la littérature comme on joue à cache-cache: tout le bonheur réside dans l'assurance d'être découvert. Et elle y joue avec virtuosité²¹. Son lyrisme

20. L'Espagne et le travail d'écriture (voir DB: 98).

21. En tenant compte, également, du système temporel de la narration, fort raffiné. Les trois narrateurs racontent notamment ce qui précède la rupture au passé et au présent, marque du récit mémoriel s'il en est une: «Cependant, la mémoire a ceci

sobre revêt une robe narrative chamarrée. Ce «souffle / rauque précisément tragique» (DB: 78) signifie moins par son appareil stylistique, assez épuré, que par une dramatisation du récit, qu'accentue la répétition et que précisent les larges réseaux sémantiques. Le texte de Langlais, qui fictionnalise les voix poétiques, prouve de ce fait que la poésie a aussi voix au chapitre de la fiction, c'est-à-dire qu'elle a tout autant que le théâtre et le roman le pouvoir de feindre, d'imiter la logique du réel. Est ainsi combattu un préjugé qui a la vie longue²². Mais si de l'œuvre se dégage une indéniable polyphonie (voix de la fille, de l'homme, du narrateur extradiégétique, de la rumeur), subvertissant ce que Barbara Godard appelle «the canonical tradition of the single voice»²³, propriété du lyrisme moderne, les discours, eux, portent la marque de l'unilinguisme. Personnages et narrateurs parlent tous la langue de Langlais. Et pour cause, nous indique la mise en abyme: c'est elle qui parle à travers tous²⁴. Ainsi me semble réalisée, par un texte poétique narratif²⁵, une critique des romans, dont on prétend qu'ils s'ouvrent, grâce à leur narrativité, à la multitude des sociolectes et idéologies, alors qu'au fond un énonciateur effectif les orchestre toujours²⁶. La poésie lyrique traditionnelle ne fait souvent que l'économie des médiations (personnages, narrateurs) des œuvres dramatiques et narratives.

de particulier, de tout bête et de paradoxal, que nos "présents" passés redeviennent par elle présents, qu'elle rend plusieurs "présents" présents» (Michel PICARD, *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, p. 29).

22. Dont l'exemple le plus radical est le système des genres de Kate Hamburger, qui répartit les œuvres en deux groupes: le lyrisme (poésie, autobiographie et tous les récits intradiégétiques) et la fiction (récits extradiégétiques, théâtre).

23. Barbara GODARD, «Epi(pro)logue: in pursuit of the long poem», introduction à «The proceedings of the long-liners conference on the canadian long poem (York University, Toronto, May 29-June 1, 1984)», *Open letter*, n^{os} 2-3 (été-automne 1985), p. 313.

24. Ou, pour le dire en empruntant la terminologie de Schaeffer, les énonciateurs seconds (fille, homme, narrateur externe) se fondent à l'énonciateur effectif (Langlais). Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

25. Dont ce n'est pas l'intention, faut-il préciser.

26. Cette critique et les moyens dont elle use – brouillages énonciatif et temporel – rappellent ceux des écrivains du Nouveau Roman et d'Aquin, que, décidément, Langlais nous amène à croiser.

LE LONG POÈME: UNE FICTION?

Comme l'institution littéraire québécoise a à peu près ignoré la question du long poème (une seule anthologie rend compte de la production²⁷), à l'inverse de son pendant canadien²⁸, j'ai cru bon de réserver la majeure partie de ce travail exploratoire à une analyse. J'ai préféré partir d'un objet poétique plutôt que d'une théorie inapte à traiter la spécificité d'une création québécoise. Par cette lecture, j'ai voulu démontrer que *Douze bêtes aux chemises de l'homme* forme un tout organique. J'emprunte à Kamboureli mes deux critères définitionnels du long poème, c'est-à-dire l'unité du sujet (de la fable), mais surtout l'hermétisme ou à tout le moins l'insuffisance ontologique des fragments pris isolément.

À propos du *Gyno-text* de Lola Lemire Tostevin, séquence de courts poèmes monosyllabiques, la critique constate que le lecteur n'accède à la plénitude du sens qu'en considérant le poème comme une entité: «Tostevin's *Gyno-text* (1986) appear hermetic and resistant to interpretation when read individually [...] but when read as comprising one long poem they "scroll" the duration of birth labour²⁹.» Également, dans l'œuvre de Langlais, le fragment a peu d'indépendance. J'offre un dernier exemple. Un lecteur ouvre l'œuvre au hasard:

27. Joseph BONENFANT, Alain HORIC et France THÉORET, *Les grands poèmes de la poésie québécoise*, Montréal, l'Hexagone, 1999. S'il faut saluer cette initiative novatrice, qui réunit de fort beaux textes, on peut tout de même remarquer combien, dans l'introduction, les auteurs peinent à définir le «grand poème», qualifié d'«œuvre en soi, c'est-à-dire qu'il se fait porteur d'une thématique vaste et articulée et d'un travail formel spécifique».

28. Dès les années 1950, Northrop Frye reconnaît le long poème comme la forme par excellence qu'emprunte la poésie canadienne. Dans les années 1960, deux revues, *Tish* et *Imago*, se consacrent exclusivement à la parution de ces œuvres. Une conférence réunit des chercheurs universitaires sur la question dans les années 1980, réunion suivie d'une publication collective. Trois anthologies lui sont consacrées de même qu'un grand nombre d'articles, d'ouvrages et de thèses.

29. Smaro KAMBOURELI, *op. cit.*, p. 50.

je jure que cette fille
 porte un lézard entre les seins
 comme une lame dissimulée
 sous sa robe (DB: 18)

Ce qu'il comprend de cette bribe de discours rapporté se limite à la relation qu'établit un «je» mystérieux (puisqu'on rapporte sa parole entre guillemets, le lecteur suppose que ce «je» n'équivaut pas au poète ou au sujet lyrique usuel) entre la séduction («seins», «robes») et le danger («lame») que semble engendrer le mensonge («lézard», «dissimulée»). Mais enfin, se demande le lecteur, à qui parle ce «je»? Qui diable est-il? S'il se décide à lire l'ensemble du poème et relie ce fragment à celui de la page 78, le lecteur constate que le discours, rapporté par un narrateur extradiégétique, est énoncé par l'homme et qu'il est entendu par la fille. Dans un premier temps, il peut supposer que cette parole a été prononcée au moment où le couple était encore soudé (le temps présent se retrouvant aussi dans la narration de la fille): «c'est, dis-tu, / que je porte peut-être une lame / dissimulée sous ma robe» (DB: 78). Or, cette réflexion de part et d'autre semble plutôt rétrospective au lecteur puisque l'homme, tout le temps de l'aventure du couple, ne voit que du feu dans le jeu de la fille, et que l'intertitre de la deuxième partie reprend la citation à l'imparfait. Ainsi, le lecteur peut affirmer que si les personnages se parlent à distance (Québec présumé/Espagne) mais parviennent à s'entendre, c'est au fond qu'ils n'habitent que l'espace du livre, du poème où ils se trouvent réunis. Ce procédé relève une fois de plus du refus de Langlais de favoriser l'immersion fictionnelle du lecteur, l'objectif étant de faire saisir que toute fiction est l'émanation de l'énonciateur réel, qu'une seule voix parle, au final.

Chaque fragment entre en résonance avec l'ensemble du discours que tiennent les voix narratives; celles-ci, par ailleurs, se complètent, et ce n'est que dans leur chassé-croisé et dans les écarts significatifs (métalepse, mise en abyme, apostrophe au lecteur) qui sont créés par rapport à la ligne directrice de la narration qu'on peut saisir la mascarade du couple et de la fiction poétique. Ce poème, qui se lit comme un récit disjonctif, dont les fragments sont intrinsèquement liés et en viennent à former un tout, évoque la représentation du long poème

de la *long liner* Marlatt: «The narrative of a long poem isn't necessarily linear [...]. My image for it was a network, the ways in which all of the poems and all the poem's parts, as all of us and where we live, are interconnected. The cycle tells as many of those knots of connection as it can³⁰.»

Au Québec, on a fréquenté le long poème de façon inconsciente. Gaston Miron, l'un de ses célèbres praticiens, qualifie successivement différentes parties de *L'homme rapaillé* de «cycles», puis de «suites». Dans un entretien accordé à son traducteur brésilien Flavio Aguiar (1981), il affirme concevoir «La batêche» et «L'amour et le militant» comme des constellations, et les poèmes qui s'y insèrent, comme des étoiles, qui sont souvent des étoiles filantes, se déplaçant dans cette macrostructure «constellaire». Il qualifie aussi des poèmes qui se retrouvent dans ses suites d'extraits, de fragments, qui s'organisent en fonction d'une trajectoire du sens: «Mais il y a aussi, dans "La marche à l'amour" ou dans "L'amour et le militant", une construction un peu dramatique, dans ce sens qu'il y a un début, puis un déroulement qui s'amplifie, puis ensuite une retombée³¹.» On observe ce type de progression chez Langlais, mais aussi chez Fernand Ouellette (*Les heures*), Denise Desautels (*Pendant la mort*) et Louise Dupré (*Une écharde sous le doigt*), qui composent tous des longs poèmes narratifs à notre insu.

La narrativité est l'un des traits les plus répandus parmi les longs poèmes³². Et c'est certainement cette caractéristique qui explique que les critiques québécoise et française aient passé cette pratique sous silence.

30. Michael ONDAATJE, «Statements by the poets», dans *The Long Poem Anthology*, Toronto, Coach House Press, 1979, p. 377.

31. Entretien avec Flávio Aguiar (en présence de Lise Gauvin, Jacques Gauvin et Ana Paula Araujo), enregistré les 27 et 30 juin 1981. À paraître dans un recueil des entretiens de Gaston Miron, projet d'édition dirigé par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu.

32. Qu'on pense à *Bloody Mary* de France Théoret ou à «Mémoire» de Jacques Brault. Il y a bien sûr de flamboyantes exceptions, notamment *Arbres* de Paul-Marie Lapointe.

LA POÉSIE, LA NARRATION ET LA FICTION

À propos de la poésie française, Michel Picard constate que «de Baudelaire au surréalisme», elle s'est employée à faire oublier que, durant des millénaires, elle avait été aussi narrative et didactique³³. Il s'agit de nuancer cette affirmation, en se concentrant sur le premier objet du gommage mémoriel. Il va sans dire, comme l'explique Dominique Combe dans *Poésie et récit*, que plusieurs poètes et critiques modernes, André Breton, Paul Valéry, Henri Brémond et Yves Bonnefoy, pour ne nommer que ceux-là, nourrissant l'utopie d'une «poésie pure», ont voulu exclure le narratif du domaine poétique, à partir des *Notices sur Poe* de Charles Baudelaire³⁴ ou d'une lecture plus ou moins biaisée du bannissement mallarméen de l'«universel reportage», et pour des motifs qui diffèrent – refus de l'anecdote, du prosaïsme, de la mimésis, de la fiction³⁵.

Il est significatif qu'aux sources de l'exclusion moderne du narratif, dans le champ littéraire français, sur lequel s'aligne principalement la critique québécoise, se trouve un emprunt pour le moins ambigu à la tradition anglo-saxonne. Comme l'explique Genette, le rejet des dimensions épique et pédagogique, chez Baudelaire, s'exprime paral-

33. Michel PICARD, *op. cit.*, p. 57-58.

34. C'est notamment ce qu'avance Gérard GENETTE dans son «Introduction à l'architexte», repris notamment dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 138: «Cette idée, reprise ou partagée par Edgar Poe, pour qui “un long poème n'existe pas”, sera comme on le sait orchestrée par Baudelaire dans ses *Notices sur Poe*, avec pour conséquence explicite la condamnation absolue du poème épique ou didactique, et passera dans notre vulgate symboliste et “moderne” sous le slogan, aujourd'hui un peu honteux mais toujours actif de “poésie pure”. Dans la mesure où toute distinction entre genres, voire entre poésie et prose, n'en est pas encore effacée, notre concept implicite de poésie se confond bel et bien [...] avec l'ancien concept de poésie lyrique.»

35. Aujourd'hui, on s'avoue que l'antagonisme du récit et de la poésie, qui ne repose pas sur des catégories équivalentes, s'avère infondé, puisque «[l]e récit [...] est une catégorie transversale, susceptible, au plan linguistique, de caractériser aussi bien la prose – littéraire ou non – que la poésie» (Dominique COMBE, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 33). Cette antagonisme a entraîné une confusion historique entre poésie lyrique et poésie. À cette association fallacieuse s'est ajouté un second préjugé: à l'opposé du roman, le poème (lyrique), qui exclut le récit, échappe à la fiction et tient un discours de vérité, la voix de l'énonciateur, porteuse d'une émotion, d'une psyché, d'une langue, d'une conception du monde, coïncidant avec celle de l'auteur.

lèlement au déni du *long poem* d'Edgar Allan Poe, mordant détracteur de Walt Whitman. Dans *Du principe poétique*, celui-ci avance que tout long poème n'est en fait qu'une suite de pièces brèves et que la longueur, associée à l'œuvre poétique, est une aberration, puisque, selon lui, le propre du poème est de susciter, à la lecture, une fulgurance émotionnelle que seule la condensation produit. Ce qui fait du long poème une fiction théorique.

Toutefois, la réflexion de Poe est évacuée des méditations qui lui succèdent dans le monde francophone. Pour les critiques français et québécois, le long poème sort carrément du cadre de l'imaginaire. S'il s'observe dans la praxis, il n'a pas de réalité conceptuelle métapoétique. Ce n'est que par le détour du narratif qu'on en vient à le bannir de la Cité des lettres.

Or, les recherches menées sur le *long poem* par les critiques américains et canadiens s'avèrent tout à fait fertiles et fournissent de nouveaux arrimages aux textes qui, comme celui de Langlais, renouvellent le dialogue des genres et posent singulièrement ces éternelles questions : qu'est-ce que la poésie ? peut-elle s'abstraire de son origine énonciative ? que peut-elle nous apprendre de la fiction ? En définitive, ces nouveaux outils théoriques me semblent tout à fait adaptés à la lecture de la jeune poésie québécoise, qui paraît le plus souvent s'ancrer dans un univers fictionnel et parfois même dépasser l'unilinguisme auquel la confinait Mikhaïl Bakhtine. Qu'elle soit performative ou documentaire, dialogue intertextuel ou fictionnalisation, la poésie des dernières années, préoccupée de voix, passeuse de voix, trafiquante d'altérité, celle des Langlais, Kim Doré, Benoît Jutras, Renée Gagnon et Georgette Leblanc, par exemple, esquive à mon sens le lyrisme univoque. Ses créateurs désapprennent à *se parler* pour *parler beaucoup*, appellent la vie des autres par la voix des autres, sujets lyriques fictifs. Valère Novarina a écrit : « La parole n'échange aucun sens, mais ouvre un passage. De l'un à l'autre, elle est notre passage par l'intérieur des mots [...]. Il y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix, un exit, un exil, un exode et une consommation³⁶. »

36. Valère NOVARINA, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., [1999] 2006, p. 27.

LE LONG POÈME

La nouvelle poésie, avec ses mots incendiaires en partage, qui nous raccordent les uns aux autres, permet de liquider sa peau, de percer, de traverser son nom, d'agrandir sa bouche, ses lèvres, de déchirer son visage pour passer, en toute clandestinité, dans la chair, le regard, la parole, le visage, l'aventure humaine de l'autre, des autres, réels ou imaginaires, par l'intermédiaire de la fiction.

LA LONGUE HALEINE.
LA DÉMESURE DU POÈME CHEZ JEAN-MARC DESGENT

Pierre Ouellet

Comment mesure-t-on la «longueur» d'un poème? Par le nombre de vers qu'il comporte? Par la longueur même de chaque vers? Par le nombre de poèmes qui s'enchaînent dans un même recueil? Par l'ampleur du souffle qui l'anime? La «langue» du poème ne peut être l'objet d'aucun calcul, d'aucun dénombrement: son chiffre est l'innombrable, sa réalité, l'incommensurable, elle ne compte que des unités de souffle grevées de toutes parts par la puissance non totalisable du souffle humain. Elle additionne ce qu'on lui soustrait, multiplie ce qui la divise, ses mots par ses silences, ses blancs par sa graphie, ses voix, ses trous, ses bruits, elle brouille les opérations les plus élémentaires qu'on puisse faire pour en prendre la mesure, en soupeser le poids, en évaluer les longueurs, les largeurs, les profondeurs. Toutes les mesures qu'on lui applique confinent à la démesure: le poème long excède les limites du poème et rejoint la légende, le roman, l'épopée, prenant parfois les dimensions d'un livre sacré. *L'Énéide*, *La divine comédie*, *La légende des siècles*, tout comme, dans notre modernité, *Les illuminations*, *Les chants de Maldoror* et *Un coup de dés* recèlent et révèlent en même temps cette «sacralité» hors normes, hors gabarit, proprement démesurée... même si, bien sûr, le poème de Stéphane Mallarmé n'a pas le même «volume» que celui de Dante ou de Virgile, dont il possède toutefois le caractère d'unité ou de totalité, qui constitue l'un des traits inhérents au poème long bien qu'il échappe le plus souvent à toute idée de clôture, préférant

susciter la sensation de l'*in-fini*. *Stèles* et *Tibet* de Victor Segalen, *La jeune Parque* de Paul Valéry, les *Cinq grandes odes* de Paul Claudel, *Le fou d'Elsa* de Louis Aragon et tant d'autres exemples tout au long du dernier siècle nous montrent qu'à côté du haïku, de l'aphorisme, du fragment, des formes brèves les plus diverses qu'on n'a cessé de pratiquer au même moment, l'ampleur et la longueur du poème sont des manières non tant de concurrencer l'Histoire avec un grand H, qui fut en effet *bénaurme*, démesurée, incommensurable en ces *Vingtièmes siècles*, comme dit Jean-Marc Desgent, qui s'y connaît en longueur de temps¹, mais de dégager un autre espace pour le souffle ou la respiration, pour l'âme et pour la vie, un espace sans limites apparentes où l'on échappe, grâce à la parole ou au silence comme à la vision ou à la nuit, aux vicissitudes du temps historique, à la finitude et aux finalités du temps humain.

LONGUEURS DE TEMPS

Le poème dont les frontières se perdent dans la nuit des temps et l'espace des pages, par les dimensions qu'il prend non seulement dans le volume du livre, mais aussi dans l'univers de la mémoire et de l'imaginaire collectifs par l'ampleur du monde qu'il crée ou de la voix qu'il fait entendre, engendre une autre temporalité, une autre durée, une nouvelle étendue, une nouvelle spatialité, «séparée», «secrète», qu'on est en droit d'appeler «sacrée» au sens étymologique du mot *sacer*, qui renvoie à «l'autre part», à ce qui est «mis à part», autrement partagé ou départagé, pour ne pas dire à cette «part maudite» de la dépense pure imaginée par Georges Bataille pour désigner non tant ce qu'on sacralise, en le mettant sur un piédestal qui en rehausse la valeur, que tout ce qu'on sacrifie, le jetant bas sur un autel ou sur la pierre sacrificielle où s'en écoule le sens comme le sang, où tout se vide, retourne à son néant. C'est en effet à un autre «partage du sensible»², différent de la part commune ou du sens commun qui

1. Avant de publier *Vingtièmes siècles* en 2005, Desgent a pratiqué le poème long à de nombreuses reprises depuis *Transfigurations* en 1982 et *L'état de grâce* en 1989, tous deux parus aux Herbes rouges, qui les ont réunis en 1995, avec d'autres œuvres de la même époque, sous le titre général de *Transfigurations*.

2. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

soude une communauté donnée à un moment de son histoire, qu'une telle démesure nous invite par la « mise en commun » du souffle long ou de la longue haleine, par le partage de cette « distension de l'âme » dont parle Augustin pour qualifier l'étendue temporelle que la voix embrasse dans la lecture du poème ou du verset biblique³, dont l'effet confine à ce que Jean-Louis Chrétien appelle « la joie spacieuse⁴ », la dilatation absolue de la conscience qui se dissout ou s'abolit au moment précis où elle s'identifie à elle-même, coïncidant dès lors avec son propre infini, avec l'absence de ses propres limites.

L'idée paradoxale d'une totalité non close ou d'une globalité infinie, à quoi nous rendent sensibles l'ampleur et la longueur combinées du souffle propre au poème long dans sa référence archaïque aux textes sacrés et aux grandes épopées qui lui servent lointainement de modèles, serait-ce sous la forme séculière du vestige, du fossile ou de la pure « survivance formelle⁵ », ne peut manquer de nous mettre face à notre propre finitude et à celle de notre Histoire, ce totalitarisme de la Fin et de la Mort qui opposent leur clôture à toute intuition d'un temps et d'un espace non finis, et de nous pousser du même coup à inventer, en images, en paroles, en fictions de toutes sortes, les formes les plus efficaces de transgression ou de transfiguration du monde clos, dont l'infinie « distension de l'âme » provoquée par le poème au long souffle peut être l'une des plus sûres incarnations, que la tradition philosophique, jusqu'à Bataille et Heidegger, n'a jamais hésité à appeler « ex-stase »... comme Desgent lui-même, d'ailleurs, qui a donné le titre de *Paysages de l'extase*⁶ à l'un de ses longs poèmes les plus connus, après avoir parlé, comme

3. Sur cette notion de *distentio animi*, voir AUGUSTIN, *Confessions*, Livre XI, traduction de E. Tréhorel et G. Bouissou, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque augustiniennne », t. XIV, 1962, p. 270-343.

4. Jean-Louis CHRÉTIEN, *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

5. Dans le sens d'Aby WARBURG, qui parle de *Nachleben* ou de *Pathosformel* à propos de tels « restes » (voir, entre autres, *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*, Paris, Macula, 2003, de même que Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2001).

6. Jean-Marc DESGENT, *Les paysages de l'extase*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997.

on l'a vu, d'*État de grâce* et de *Transfigurations* et avant d'intituler l'un de ses textes essentiels *La nouvelle mystique des choses*⁷.

Desgent ne pratique pas le long poème pour occuper le plus d'espace possible dans ce que Michel van Schendel appelle «l'étendue de la parole⁸», mais pour libérer cet espace de toute «occupation», de tout établissement permanent des choses et des personnes dans l'étendue parlée sinon parlante, qui doit rester «vide», libre de toute «présence», de tout «étant», peuplée seulement d'air, de vent, de souffle, de cette haleine infinie dont la distension prend les dimensions d'une sorte de sur-présence ou de sur-vivance, de surcroît de réel, qui inclut l'absence et le virtuel, s'opposant moins au réel qu'il ne le métamorphose et réengendre à tout moment, le transfigurant littéralement, transgressant ainsi les limites que son caractère fini lui impose, en le sortant de ses propres «stases», en l'ex-stasiant... Desgent écrit, dans ses *Paysages de l'extase*, qui sont l'espace géopoétique propre à cette «joie spacieuse» dont parle Chrétien pour dire l'état infiniment «distendu» de l'âme humaine dont le souffle devient souffle du monde, souffle divin habitant l'homme de part en part, part animale et part angélique incluses :

On n'est plus tout à fait
la même chose à la même place,
on parle tout bas,
on est la vérité des mots,
on griffonne un monstre sur une feuille de papier
on écrit un poème,
s'y brise le dos,
on devient obscur,
on prend le nom d'Obscur,
on retrouve le froid, on prend froid,
on imagine y trouver des trous en avançant,
on croit quand même à la grâce du monde matériel⁹.

7. Jean-Marc DESGENT, *La nouvelle mystique des choses, Lèvres urbaines*, n° 30 (1998).

8. Voir Michel VAN SCHENDEL, *L'impression du souci ou l'étendue de la parole*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1993.

9. Jean-Marc DESGENT, *Les paysages de l'extase*, *op. cit.*, p. 17-18.

L'état de grâce qu'on appelle extase a pour paysage le monde matériel, certes, ciel et terre bien réels, concrets, physiques, mais «on n'[y] est plus tout à fait la même chose à la même place», comme le temps long du poème, d'une certaine façon, n'est plus tout à fait la même chose ni à la même place que le temps de l'Histoire, qu'il transfigure ou transgresse par le bas, le monstre, l'obscur, les trous, le froid, dont le poème et la vérité semblent le lieu, où l'on se «brise le dos»... Il y a une «*traversée* des paysages», dit le titre du poème suivant, où

[...] on ne constate que la pauvreté,
qu'une présence blanche hors de soi,
que les roues ivres du ciel.
On voit la poussière tomber de haut,
toute la poussière de nos machines,
nous atteindre, nous envahir, nous ensevelir.
On voit la poussière de nos bouches,
on est si sales, si boueux
qu'on n'appartient pas encore à l'Histoire¹⁰.

On est dans un temps d'avant le Temps, un espace hors de l'Espace: «une présence blanche hors de soi», ex-statique, un état de grâce, littéralement, où l'on n'est plus la même chose à la même place. «On n'est pas sa vie, on renonce», poursuit le poème, «on lève les bras brisés, / sémaphores inutiles des gestes / dans le désert ou la profusion¹¹». Désert ou profusion, comme on parle d'ascèse ou d'excès, d'hyperabsence ou de surprésence, de disparition ou de débordement, de trop ou de trop peu, qui sont deux manières d'évoquer une «autre» articulation du temps et du lieu, qui ne passe plus par leur coïncidence ou l'identité du sujet à lui-même, mais par cette *distentio animi* dont le poème est porteur grâce à l'«étendue» que sa parole embrasse au-delà des limites du monde et de son histoire, auxquels elle n'appartient plus tout à fait, puisqu'elle est *là* où l'on n'est plus la même chose à la même place, puisqu'elle est, nous dit Desgent, le paysage même de l'extase traversé par le seul souffle qui

10. *Ibid.*, p. 19.

11. *Ibid.*

ne s'essouffle jamais, l'âme de longue haleine qui traverse l'Histoire de bord en bord, transgressant sa fin comme son commencement dans cette «présence blanche hors de soi» où

on se retourne dans sa vie prochaine
ou dans un présent façonné
par les angles démultipliés
de ses propres idées,
on bascule et roule
dans le retournement de tous les corps¹².

Le poème brasse dans sa longue haleine tous les temps et tous les corps, qu'il retourne dans tous les sens, non-sens et contre-sens compris, selon les angles multiples que son caractère apparemment in-fini ne cesse de nous donner pour voir et revoir le monde autrement, dans ses roulements, ses basculements, ses plus subtils retournements.

Si la brièveté – du haïku, de l'aphorisme, du fragment – a une dimension conclusive, tels un arrêt, un arrêté, un ordre, un commandement, comme dans le fameux décalogue biblique, dont le caractère formulaire, à l'instar de la leçon finale des fables, clôt sur soi le vers, la phrase, l'énoncé, son incipit aussitôt refermé en une clausule, qui en «ex-plicite» la brusque fin, en une sorte de point unique, la longueur relative du poème, au contraire, lui donne une dimension inchoative, puisque celui-ci ne cesse de commencer et de recommencer à chaque instant, dans cette «variation eidétique¹³» autour des choses qu'il cherche à dire sans les cerner, sans les fixer nulle part, son phrasé long n'ayant pas pour but d'en finir une fois pour toutes avec ce qu'il *veut* dire, en le définissant, mais de tourner indéfiniment autour de ce qu'il *ne peut pas* dire sans le redire autrement, multipliant les angles et les leçons, les ordres et les désordres en ce monde toujours ex-statique qu'il déploie spacieusement devant soi, qui se re-

12. *Ibid.*

13. On peut évidemment «tourner» en pensée autour de quelque chose à dire, comme on le fait en imagination autour d'un objet de perception selon le modèle husserlien de la vision par esquisses (voir Edmund HUSSERL, *Chose et espace. Leçons de 1907*, traduction de J.-F. Lavigne, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Épiméthée», [1973] 1989).

fuse ainsi à toute stase, à tout étant, à tout état. Le seul «présent» qui soit, dans le poème au long cours, qui ne s'arrête sur aucun instant précis, ne se fixe en aucun moment donné, est «un présent façonné par les angles démultipliés de ses propres idées» où l'«on bascule et roule» dans «le retournement de tous les corps», comme dit Desgent, pour qui le monde n'est autre que ce «paysage de l'extase» où rien ne se présente sans s'absenter du même coup dans un passé et un avenir qui le prolongent indéfiniment, vers une fin et un commencement qui n'ont rien à voir avec l'origine unique et la finalité inéluctable qu'on suppose au temps causal et eschatologique, celui de l'Histoire comme celui de la Providence ou de la Destinée, toujours orienté dans UN sens, quand tout, ici, en cette libre respiration du poème long, qui dépasse toute limite, devant ou bien derrière, au-dessus comme en dessous, en deçà comme au-delà, «bascule et roule» dans tous les sens, sous tous les angles, parmi les corps et les idées indénombrables sur lesquels la «vie» se «retourne» sens dessus dessous. La longueur du poème nous désoriente, comme le font les longs voyages, dont l'itinéraire ne s'appréhende jamais d'un coup, trop vaste et sinueux pour que le regard puisse l'embrasser dans un même coup d'œil, de son point de départ à son point d'arrivée.

L'INACHEVABLE

Le point final n'appartient pas au poème long, qui le situe au-delà de son horizon, là où il ne se voit pas, s'imagine à peine, se devine seulement, comme l'Amérique pour Christophe Colomb, objet d'une pure «divination», d'une gageure, d'un pari, d'une prophétie. Le poème *qui n'en finit pas* est ainsi le gage qu'un autre temps existe, un autre continent, une terre neuve, un nouveau monde que la parole au souffle long, au regard long, au pas plus long encore place loin devant soi, dans un au-delà qu'il faut bien appeler ex-statique parce que le paysage qu'il dessine est une véritable «transfiguration», un «état de grâce», «ce qu'on est devant personne» quand «on croit trop que rien ne meurt», bref, une «nouvelle mystique des choses» ou une «théorie des catastrophes» qui portent à la fois sur «les quatre états du soleil» et sur nos «vingtièmes siècles», aux «angles démultipliés» par le «retournement de tous les corps», célestes et terrestres,

pourrait-on dire et redire après Desgent, dont l'œuvre s'organise de titre en titre en une véritable constellation du temps long et de l'espace large que le poème déploie dans l'infinitude même de son propre souffle. Le poème de longue haleine ne se termine jamais que sur trois points de suspension, ou vingt, ou mille... sur une ligne en pointillé qui se retourne indéfiniment, incapable qu'il est d'en finir avec le monde comme avec lui-même : « La limite du monde est loin, le soleil ne se couchera pas¹⁴ », lit-on dans *Vingtièmes siècles*... Comme si l'horizon du poème ne démarquait pas un espace et un temps *donnés*, ce qu'on appelle la terre, l'histoire et toutes choses de ce genre, mais le *don* même par lequel l'être et le devenir nous arrivent... D'où et jusqu'à quand ? Cela, seul le poème le sait, qui nous permet de dire : « je suis beaucoup à la fois, / je vois loin et mes bras vont jusque là », là où existent, dans une extase qui n'en finit plus, « des êtres inachevés, des peurs inachevées, / des langues inachevées, / des dames allongées sur près d'un kilomètre », bref, « les jours longs, la beauté longue¹⁵ », qui ont la longueur du souffle qu'on attribuait jadis aux dieux, c'est-à-dire aux choses qui respirent encore au-delà de leurs limites et de leur fin, dans cette aura que les chamanes de la parole peuvent voir et faire voir parce qu'ils sont les seuls à pouvoir dire « j'ai l'être dépassé¹⁶ », « je me passe à côté¹⁷ ».

Dans « Le poème de Wowoka », qui porte le nom de ce chamane paiute de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui a pensé et chanté le rituel de la *Ghost Dance*, cette danse fantôme que le spectre agité du poème fait vivre aux mots et aux images, Desgent écrit, au plus près du paysage de l'extase que le poème in-fini déploie devant lui :

Il est l'existence, la mienne et d'autres, je le vois, c'est moi devant,
en dedans, l'animal de mes lumières, ça tremble, c'est *shaker*, moi,
le tremblement en ce monde, c'est danser, danser l'ancêtre et le
présent.

L'animal des lumières dansantes dans le ciel ouvert est devant,
levant, couchant, il me donne à tous, il est mon monde au-dessus,

14. Jean-Marc DESGENT, *Vingtièmes siècles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2005, p. 42.

15. *Ibid.*, p. 21.

16. *Ibid.*, p. 20.

17. *Ibid.*, p. 15.

chair éclairée ou montagne écroulée, infra, supra. Je suis double, j'entends double, mon cœur est cœur-cœur, ma tête est tête-tête, *shaker*, qui me transporte d'ici à là, d'ici, je ne sais rien, de là, c'est l'autre et ici, en moins ou en plus, je me suis vu, je suis vu haut, je me suis pensé en monde noyé, toute l'eau est venue s'engouffrer sous la montagne qui tourne dans mon être, ça m'apprend une des fins du monde¹⁸.

Le poème qui n'en finit pas, ni avec l'homme ni avec les dieux – avec les animaux et les esprits non plus, avec le temps et l'espace encore moins –, est une authentique transportation: «d'ici à là», nous dit Desgent, «d'ici, je ne sais rien, de là c'est l'autre et ici, en moins ou en plus», ajoute-t-il, ne sachant plus compter, ni soustraire ni additionner, dans la démesure du poème dont on ne compte plus les pieds, pas plus que les pas démultipliés de la *Ghost Dance* où il nous fait *shaker*, trembler, fantôme de soi-même au contour infiniment flouté, double de double, cœur-cœur, tête-tête, incapable qu'on est, désormais, de se donner une identité. Au-delà de toutes données, le poème animé par son propre souffle, interminable, inachevable, inépuisable, nous fait sentir le don des langues comme le don même d'ubiquité, dans le temps et dans l'espace, en soi ou en l'autre, comme la donation infinie des puissances de métamorphose, cet incessant «tremblement des mondes» dans leurs fins et leurs commencements, de big bang en big crash, qui est la seule incarnation possible ou le seul paysage plausible de notre existence fondamentalement extatique.

L'EXTENSION DE LA VOIX

L'incantation, la cantilation, la psalmodie... demandent le déploiement, le balayage du temps et de l'espace: l'air doit s'épancher, s'épandre large dans la langue, loin dans le monde, profond dans la pensée. Le chant que le chamane émet remonte plus loin que la mémoire et descend plus bas que l'histoire: il est du cosmos et du

18. Jean-Marc DESGENT, «Le poème de Wowoka», dans Pierre OUELLET et Guillaume ASSELIN (dir.), *Puissances du verbe. Écriture et chamanisme*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Le soi et l'autre», 2007, p. 199.

chronos transfigurés, transportés dans la langue elle-même, sa danse fantomatique ayant lieu sur un sol qui est aussi bien un ciel qu'une mer ou un enfer, un vent, un feu, un océan... l'étendue même du monde que son propre langage dépasse, dans la mesure où il « parle » par vagues, par flammes, par ouragans et tremblements, par « catastrophes », comme dit Desgent, seules véritables « strophes » qui rythment le poème sans bornes ni bords. Desgent-Wowoka le répète indéfiniment :

Quand ça tremble, c'est moi, je suis aussi la femme de mon propre mystère, il faut tout, je suis vulve sans comprendre, je suis amateur de destructions pour les hommes eux-mêmes, coupés en deux dans ma tête-tête, ça se double et se dédouble, deux, deux, deux, deux vêtements blancs vécus cachant les spectres du présent, sans passé, sans demain¹⁹...

Il faut tout, en effet, la fin et le commencement, notre naissance vulvaire, nos destructions spectrales, en deçà de toute mémoire et au-delà de toute histoire, dans le mystère irrésolu du tremblement de temps d'où vient qu'on est, parle, chante, danse, ex-iste et s'ex-tasie, se dédoublant en tête-tête, cœur-cœur, qui nous pousse à dire et à redire : « Je suis ou nous, c'est pareil, dans la mémoire condamnée, je suis le dernier avec cent millions de voix qui tournent, qui ne sortent jamais de ma tête-tête plurielle, elles montent, elles vrillent dans mes pensées trouées, je suis *shaker* immense, mais crevé²⁰. »

Je suis tout, je suis trou, je suis nous, je suis nu... voilà comment, entre le centre, qui est partout, et la circonférence, qui est nulle part, l'espace du poème occupant l'âme dans toute son expansion relève de ce « sacré sauvage²¹ » dont parle Roger Bastide pour désigner le lieu paradoxal de la sacralité et du sacrifice confondus, de la sacralisation et de la profanation réunies. Le « tout », à quoi chaque chose aspire, y épouse de près le « rien » secret qui l'aspire au complet, en un temps et un espace sans fin où « on laisse passer la fraîche pensée des vents

19. *Ibid.*, p. 202.

20. *Ibid.*, p. 201.

21. Voir Roger BASTIDE, *Le sacré sauvage*, Paris, Stock, 1975.

contraires²²», dirait Desgent, cette extensivité non seulement de l'âme comme telle, selon l'hypothèse augustinienne de la *distentio animi*, de l'esprit humain tendu à rompre entre l'avenir et le passé comme «un vêtement blanc vécu cachant les spectres du présent», mais aussi du monde animé dans son entier, selon la pensée animiste – animaliste, plus qu'humaniste –, qui agite le monde premier du chamanisme poétique, où la parole est un «monde» précisément parce que le monde est «parole», extension naturelle de la voix, du souffle, de l'haléine verbale qui plane sur toutes choses dans leur tremblement et leur dédoublement sous les «vents contraires», les plus doux comme les plus violents, vulve à nu et volve d'air où tourne à vide la mémoire des commencements, flèche et dard vrillant, coupant, tranchant, d'où s'élance l'histoire des destructions.

Il faut au poème long *du* temps et *de* l'espace à profusion: de l'étendue, de la durée... comme on dit de l'eau, du vent, de la terre en grande quantité, tous les «éléments» qui font sa «nature» propre comme celle des choses en expansion, qui «prennent» de la place, qui «prennent» du temps, confinent à l'infini, à la perpétuité. La parole dure, insiste, persiste, occupe dans toutes ses dimensions l'espace qu'on lui a donné, le poème souffle à tout vent, son esprit plane ici et là, sur les eaux et sur les terres qui en sont imprégnées, ses mots et ses silences n'étant pas seulement pur sens et pure idée mais sceaux, marques, scellés, empreintes et pistes dans le réel partout estampillé. Le poème n'est plus, sous un tel souffle, le «petit œuvre» d'un moi intime, qui s'y love et s'y mire, dans un narcissisme de la conservation momifiante du soi, dans le conservatisme d'une individualité fossilisée en son propre miroir, cette boîte de conserve du «je» enfermé à vie et flottant indéfiniment dans les formols du lyrisme le plus poisseux, non, le poème long, sa soufflerie, sa poudrerie, sa grande respiration, sa grandeur d'âme, la force de son esprit... sont «le Grand Œuvre avec l'alchimie des solutés qui remplace l'idée», écrit Desgent, qui poursuit en disant: «on ne veut pas beaucoup la vie des petits, la vérité des petites. On devient chaque jour, un peu plus de disparitions²³.» On ne veut plus de la vie en petit, du moi en

22. Jean-Marc DESGENT, *Vingtièmes siècles*, op. cit., p. 42.

23. *Ibid.*, p. 39.

miniature, on veut de l'être en grand, on veut le devenir-nous du poème même, le devenir-tout du rien qu'il est, le devenir-trou du monde qu'il crée: «à la fin de la journée, on ferme les portes, on vaporise, on ne compte même plus les presque pas d'êtres²⁴», comme on ne compte plus les pieds et les syllabes du poème sans fin que l'on devient en le proférant sous tous les vents, marchant, courant, nageant, volant, traînant le pas ou le pressant, dans «la grande errance de ceux qu'on ne voit pas»: «moi, oui, mais j'ai une tête-tête, frapper, frapper, je suis *shaké-shaké*, je suis vu mourir et revenir et je suis marcher ici et là sur la terre...²⁵»

Le poème long n'est pas le fait d'une seule personne, d'une personne seule, égotique, ergotante; il est parole de l'espèce, en voie de disparition, en voie d'apparition, en voie d'extinction, en voie d'expansion, parole d'hominiens et d'hominiennes en pleine genèse, en pleine géhenne, dans «le charnier hors terre²⁶» de l'Histoire comme dans «le domicile conjugale²⁷» de la Mémoire, dans le cul du Monde ou dans son giron, sa crypte, sa crèche, son nid, sa niche, là où, au cœur du poème long comme à sa fin et à son commencement, «mon seul mot est “nous”, je suis vécu “nous”: pas de “je”, tout “nous”, je n'ai plus d'*objets*, mais des *obnouts*, pour frapper sur les murs du monde et sur la honte d'être²⁸». Le poème, dès lors, est *tout nous*, dépouillé de son petit «je»: il joue désormais le grand jeu du monde, son grand œuvre alambiqué avec ses solutés qui remplacent l'idée, son sang, ses sueurs, ses sérums les plus vitaux, ses substances les plus riches qui circulent en tous sens dans ses veines et ses artères larges ouvertes sur le monde, là où errent «des *transnouts* infinis avec ciel inversé au centre de l'infra-ancêtre, l'infra-présent, l'infra-les-montagnes-qui-grimpent, j'ai “nous” partout dans le crâne et c'est vitesse en lumières, je suis traversé par ça, nous suis traversé, transporté²⁹».

24. *Ibid.*

25. Jean-Marc DESGENT, «Le poème de Wowoka», *op. cit.*, p. 201.

26. Jean-Marc DESGENT, *Vingtièmes siècles*, *op. cit.*, p. 39.

27. *Ibid.*

28. Jean-Marc DESGENT, «Le poème de Wowoka», *op. cit.*, p. 201.

29. *Ibid.*

LA GÉOGRAPHIE DU GOUFFRE

«Folie» des grandeurs, dit-on, «démence» des grandes largeurs, «dérèglement» systématique de toutes les mesures dans le démesuré, le poème de longue haleine déploie devant soi un espace vaste et un temps long où se perdre à jamais, bien plus qu'un monde commun ou une quelconque demeure où se retrouver: on est ensemble dans la perte et la perdition bien plus que dans les retrouvailles, puisque la parole soufflée loin que le poème émet jette par terre et balaie en tous sens les maisons et les abris, les lieux habitables de toutes sortes, où l'on pourrait se réfugier contre l'in-fini, l'im-parfait, l'in-accompli, contre le *non* qui s'oppose ainsi à tous les *oui* où l'on s'enferme, se protégeant de la genèse et de la géhenne dans lesquelles chacun est pris, entre le mystère vulvaire des commencements et l'énigme spectrale des destructions. Déjà, dans *Deux amants au revolver*, où les deux protagonistes partagent le lit des fleuves et des torrents bien plus que celui des amoureux, la démesure s'impose comme le seul *milieu* de vie possible, où le centre et la circonférence s'épousent comme deux parallèles se croisent... à l'infini:

Nous irons. Où pouvons-nous nous perdre?
Où est la chambre, la caverne
couvrant de grandes superficies?
Gouffres, lacs de glace, roches volcaniques
gardant encore dans leur chair,
l'explosion qui les a fait naître.
Elle se plaît dans cette fondrière
où pousse une verdure spectaculaire.
Elle y plonge... Verbe infini.
Grotte et jungle mêlées.
Grotte et corps mêlés.
Grotte, jungle et corps sacrifiés en pleine passion³⁰.

Grandes superficies, verbe infini: le poème à la grandeur du monde, la parole dans le grand large de l'être, le souffle mur à mur, toutes les cloisons tombant sous sa trop forte pression. Une fondrière

30. Jean-Marc DESGENT, *Deux amants au revolver* [1987], dans *Transfigurations. Poésie et prose 1981-1989*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995, p. 99.

grandeur nature, la terre entière comme effondrée, sous l'effet du vent que l'âme incarne entre les choses, dont seul le poème de longue haleine peut nous faire entendre les poussées d'air jusque dans les lieux les plus reculés. Grottes, jungles, corps s'épousent dans ce grand lit de l'être où l'on sacre et sacrifie, dans l'explosion de la chair qui naît, dans les ornières de la pleine passion, lit double, dédoublé, multiplié par cent, par mille, que dresse la poésie, comme un autel en creux, caveux, volcanique, où les amants peuvent dire en chœur, d'une seule et même voix qui peu à peu se terre dans son propre gouffre :

Alors je dis : « Pourquoi, qui est là,
glissant entre nos choses ? »
Nous nous perdons,
absorbés par un silence sacré.
Je me tais pour toucher à ce dernier mystère.
De plus, juste à côté de notre espace envahi,
un territoire sans ciel s'étire et nous devance.
Ça ne tient pas du paysage. [...]
Immense bleu sans vie qui suce tant nos voix
que nous ne nous entendons plus émettre un son.
Nous sommes ailleurs et ça ne pardonne pas³¹.

Ailleurs qu'en soi, le poème illimité, qui ne s'achève nulle part, ne se définit jamais dans les limites de son être, mais creuse un lit qui n'a pas de fond dans les fondrières de la terre entière, où il donne naissance et mort à tout ce qui apparaît et disparaît sans jamais « être » pour vrai, sans avoir lieu autre part que dans cette chambre d'échos, ce gouffre de reflets, cette caverne fantôme, spectrale, « couvrant de grandes superficies », que le long souffle de la parole excave dans la matière du monde en balayant l'air et la poussière autour des choses. « Pourquoi, qui est là, glissant entre nos choses ? » se demandent les amants au revolver, dont l'univers entier paraît révolvérisé... Eh bien, l'âme étirée, qui les devance et suce leur voix, les absorbe dans un silence sacré, leur fait enfin « toucher à ce dernier mystère » qu'elle incarne en se glissant entre les choses, son infinie dilatation ou son

31. *Ibid.*, p. 99.

interminable distension faisant une place éphémère mais large ouverte, entre tout être, tout lieu, tout temps, au poème qui s'étire et devance chacun comme son ombre claire, son ombre blanche, son ombre bleue, le ciel sans territoire qui l'accompagne nulle part où il se trouve, partout où il se perd. Le poème «couvrant de grandes superficies» est un «espace envahi», un «territoire sans ciel [qui] s'étire et nous devance», un «immense bleu sans vie», un «blanc» qu'aurait le monde, le «noir» où tombe l'univers dans la perte totale de toute mémoire, l'absence radicale de toute histoire, précisément parce qu'il nous «plonge» dans un milieu qui n'a pas de côtés, pas de contours, ni bornes ni bords auxquels on pourrait se raccrocher. On y baigne, on s'y noie, on y est absorbé, notre voix même aspirée par l'immensité bleue qu'il déploie sous nos corps comme un grand lit à deux, à cent, à mille, une jungle, un gouffre: on n'y est pas, on y ex-iste infiniment, dans une ex-stase sans paysage, car «ça ne tient [plus] du paysage», dont il ne reste que le souffle sur les eaux d'en haut et les eaux d'en bas, territoire sans terre ni ciel qui s'étire de mot en mot, de silence en silence, de mystère en mystère: on «y plonge... verbe infini», sans remonter jamais à la surface où tout est balayé.

La dilatation que provoque le «long souffle» du poème qui ne s'arrête pas va jusque-là: l'étirement douloureux et joyeux à la fois d'une ex-istence qui sort de soi, comme le paysage se noie dans sa propre ex-stase, désormais sans fin et sans limites, immense bleu qui absorbe tout. Je ne lis pas Desgent pour identifier et reconnaître ce qu'il me dit, que le flot de ses mots emporte dans tous les sens sans s'arrêter, mais pour «participer» de ce flot, de ce flottement, de cette flottaison de l'être par-dessus tout, sinon par-dessous, dans l'interminable naufrage que notre monde devient, dans le déluge sans fin que notre histoire subit, dont aucun poème ne témoigne vraiment s'il n'en «partage» la force d'emportement... jusque dans le désir d'aller au bout de son souffle, d'aller à perdre haleine au bout de lui-même, dans les longueurs, les largeurs, les profondeurs qui dépassent les limites mêmes que l'espace et le temps imposent à tout ce qui est, à quoi il échappe radicalement, ne faisant plus qu'apparaître et disparaître à tout moment, dans les intermittences d'une existence qui s'ex-tasie bien plus qu'elle ne se vit, à l'heure où l'état de disgrâce dans lequel l'humanité paraît entrer ne se relève que dans l'état de grâce

où le dernier souffle qu'elle émet connaît un plongement infini grâce au second souffle de la parole sans commencement ni fin, qui le relaie de monde en monde, de siècle en siècle, pure transportation des âmes là où elles «ne sont plus tout à fait la même chose à la même place»:

Voilà! Voici! Pour ceux-là,
pour la foule qui va,
c'est le moment d'arriver à une heure du jour
que personne n'identifie³².

32. Jean-Marc DESGENT, *L'état de grâce* [1989], dans *ibid.*, p. 148.

L'ÉCRITURE DU LONG POÈME

UN JOUR JE ME SUIS MIS À ÉCRIRE DES POÈMES

René Lapierre

pourquoi, je ne sais pas. ce n'était ni à 15 ans, ni à 20 ni à 40, mais transversalement à chacun de ces âges, et aussi entre eux; plusieurs fois, dans l'ordre et le désordre, j'ai dû réapprendre à écrire et réapprendre à lire.

on ne lit pas seul et on n'écrit pas seul, des poèmes encore moins que toute autre chose parce qu'un poème est un chemin de traverse, évident et caché. un chant à plusieurs voix, à la fois fragile et puissant, transparent et pudique: simultanément attente et essai de la voix. le temps fait œuvre dans cette attente et la complexifie: même court, le poème n'est pas libre de lui: la physique du poème l'inscrit dans les lois de la matière et dans la théorie des champs.

un jour je me suis mis à écrire des poèmes.

savoir pourquoi ou comment n'importe pas; ce ne sont pas des questions fondamentales. une question première relèvera d'un autre ordre, appellera quelque chose de plus élémentaire, de plus implacable.

non pas *pourquoi écrire*, ou quoi que ce soit de semblable, mais *que peut un poème?*

– un poème peut écouter, reconnaître. essayer et permettre, c'est-à-dire ouvrir. – écouter quoi? de la voix, du souffle. – reconnaître quoi? de l'échappée, de la résistance. – essayer quoi? du corps, toute *matière* de sens. – permettre quoi? des répétitions, des ratages, du recommencement. du réel.

réaliser une chose n'est pas strictement comprendre, mais plus élémentairement encore, rendre réel. – quoi donc? tout objet, tout visage: à la fois reconnus pour ce qu'ils sont et pour ce qu'ils ne sont pas mais deviennent sans cesse, écart par écart, battement par battement. unicité et multitude que l'on a l'habitude de désigner, négativement, comme l'impossible. *voir* se défait et se renverse, parler se désapprend, et toutes les langues, tout corps, tout souffle, dans les catastrophes lumineuses de la voix.

un jour je me suis mis à écrire des poèmes. j'aimerais dire que ça ne s'est jamais arrêté mais j'ai souvent cessé, souvent cassé.

une catastrophe, disait la rhétorique ancienne, c'est le renversement, le retournement du chant dans le chant, la remontée de la voix dans la trouée du sens. ni la strophe ni l'antistrophe, mais leur bouleversement. si, à la longue, l'industrie du spectacle en a fait sa signature, son truc préféré, son *ending*, le poème trouverait plutôt dans la catastrophe son principe. c'est la voix qui le fonde, dans un présent bouleversant. *réaliser ce qui est*, c'est à la fois se rendre compte de ce qui est et de ce qui n'est pas, rendre sensible et opérant ce qui n'est pas; retourner l'un dans l'autre, et l'y puiser de nouveau.

loin d'une mystification, il s'agirait plutôt d'un dévoilement: d'aller à ce qui est pour entrevoir ce qui n'est pas, et inversement. c'est par la voix que le poème

prend acte de ses objets dans leur opacité et dans leur résistance (peu importe qu'il s'agisse de matière, de mots ou de rapports – à cet égard l'art abstrait n'est pas plus abstrait que les autres, il prend simplement comme objet les relations plutôt que les choses), et les retourne ou les transfigure. non pas pour faire oublier leur condition d'objet mais au contraire pour la rappeler et l'ouvrir depuis son centre : éclairer de l'intérieur le caractère interprétatif de notre subjectivité, et en ce sens la position instrumentale – plutôt que terminale – de tout objet dans son rapport à la voix et à l'être, qui n'est jamais qu'en échappant et en devenant.

écrire un poème, ce n'est pas aller vers sa fin mais vers son commencement ; c'est se souvenir de sa possibilité. de la même manière, un poème garde en lui-même le souvenir de ce qui ne va pas, porte nécessairement en lui la trace de ce qui ne va pas et la transcrit dans une quelconque langue.

quelque chose qui ne va pas se trouve ainsi au cœur de chaque poème comme sa nostalgie, son origine, même s'il s'agit de la joie ou de la beauté. ce qui ne va pas n'est pas un défaut ni un manque. c'est un ajournement. tout art *réalise* vraiment de l'objet, simplement en l'arrachant à son caractère de chose – et du coup, à l'habitude que nous avons de celle-ci et à l'indifférence que nous avons éprouvée à son endroit. cette réalisation du réel n'est pas pléonastique ou fermante, mais ouvrante et altérante : elle rend l'objet à la fois à ses résistances et à ses possibilités (expressives, figuratives), et fait de lui non pas un objet terminal ou dernier mais un passage, un instrument interprétatif.

un jour je me suis mis à écrire des poèmes. j'aimerais dire que ça n'a jamais arrêté mais j'ai souvent cessé, souvent cassé. j'ai écrit dans les brisures, dans les brèches, le long des déchirures ; dans l'étroitesse, dans

*l'abondance; dans l'évidence, dans la contradiction;
dans la clarté, dans l'ignorance.*

je crois que le lieu du poème est celui de ce passage,
de cette lisière entre l'opacité et la conductibilité de
l'objet, quel que soit cet objet.

*j'ai très précisément écrit malgré moi, par tâtonne-
ments et par trouées, par étonnements. des livres
d'images, des livres d'effacement, des livres d'amour et
des livres de deuil; des livres effrayants, des livres de
joie; presque toujours plusieurs à la fois, plusieurs
échecs et plusieurs maîtres, plusieurs langues et plu-
sieurs lignes de voix à la fois. j'écris finalement pour
écouter, entendre enfin: chaque fois j'ai l'impression
que ça commence à se produire, et je suis à la fois heu-
reux et effrayé de ce commencement. chaque fois j'ai
l'impression de commencer, mais à peine, à entrevoir
ce que peut être un poème, ce que ça peut un poème.
un jour, j'ai écrit un livre de piano.*

et chaque fois que j'ai terminé un livre, c'est-à-dire
que je l'ai quitté, je me retrouve bientôt en train de le
réécrire sans avoir d'autre choix que celui-là, réécrire
jusqu'à ce que quelque chose m'échappe, et s'ouvre,
et que, et que.

théorie de la catastrophe, tome 1. tome 2. tome 25.

il n'y a pas de supériorité essentielle du poème, pas
de privilège ontologique de la poésie, ni à plus forte
raison du poète. écrire de la poésie ne relève pas de
l'exceptionnel mais du particulier, et celui-ci ne réside
pas tant dans tel ou tel poème pris isolément que dans
la relation qui à la fois les lie et les détache tous, les
retourne profondément les uns au sein des autres.
nous ne sommes plus alors sur le plan du poème,
reconnu et délimité comme tel (peu importe qu'il

compte 10 ou 10 000 mots), mais sur un plan plus général de composition et d'inscription.

c'est sur ce plan-là – dans cet ensemble-là de la relation et de la composition – que le poème s'oppose à la malédiction (entretenu autour de nous à grand renfort d'admiration et d'idéalisation), d'un *bonheur au-delà de toute expression*; qu'il réalise et rend présent ce dont tout, même au sein de la culture, cherche justement à nous distraire. le poème est par essence antispectaculaire et antipublicitaire; il entreprend de retourner les objets et les sujets, de leur donner accès à l'ouvert et au complexe à partir du simple. il ne postule pas l'ivresse et l'enchantement, malgré qu'on fasse à tout propos référence aux vocables *poésie* et *poétique* comme à des valeurs décoratives (un roman «à l'écriture très poétique») et à des qualités d'ambiance (une «salle à manger pleine de poésie»).

que l'on fasse systématiquement référence à la poésie quand *on ne sait plus quoi dire* signale d'ailleurs assez clairement qu'on ne veut pas non plus savoir alors de quoi on parle. ce qui n'a du reste rien d'illogique quand il ne s'agit plus d'être présent mais de se changer les idées, et quand il n'est plus question d'être attentif mais d'être enchanté.

ce dont les entreprises de contrôle, de sédation et de séduction ont le plus peur n'est pas qu'on en demande davantage mais qu'on *cesse* purement et simplement de demander, et du même coup de croire que «l'idéal» dont elles ont besoin pour pousser à la consommation puisse exister. l'idéal, c'est le prétexte de l'ensorcellement et de la soumission silencieuse, de la souffrance indicible; de la beauté qu'on n'ose plus toucher, de la joie qu'on n'aurait plus besoin de dire.

notre seule chance consiste au contraire à nous y essayer; il n'y a que l'essai réitéré de la parole qui puisse faire de nous autre chose que des êtres insatiables, des gouffres silencieux d'égoïsme et de désespoir, sinon de cruauté. je pense à Maxime Gorki: «le bonheur n'existe pas. mais il existe la paix de l'âme, et la libre volonté.» je passe par Gorki mais c'est à Josée Yvon que je pense; à Elke de Rijcke, à Michaël Delisle. ce n'est même pas à cause de Gorki que j'arrive à eux, c'est le contraire; aucune œuvre n'est un «progrès», toute œuvre est une reconnaissance. comment ferons-nous si nous n'écoutons pas ceux qui vivent à nos côtés, et qui écrivent en même temps que nous, et au travers les uns des autres? comment entendrons-nous si nous ne faisons pas attention?

parler n'est pas porté par du sens préalable, ne part pas d'un sens donné et ne se *termine* pas, ne culmine pas non plus dans du sens. mais parler est nécessairement porté par une confiance dans le possible *et* dans l'impossible, confiance qui pour chacun d'entre nous provient du miracle d'être *contre toute attente* entendu (y compris pour des raisons dont on n'a pas idée).

et le long poème, alors, quel rapport? – c'est qu'il m'est bien difficile d'imaginer le poème indépendamment d'une pensée et d'une pratique continues. le poème n'est pas le morceau de bravoure, le saisissement contemplatif ou l'instantané lyrique qui s'empareraient sporadiquement, durablement ou cycliquement du poète; bien difficile de concevoir le poème autrement que dans une attention à la ligne de faille, à la lisière que trace dans la *matière de fond* du sujet – corps, voix, souffle, fragilité des constructions désirantes et résistantes – la *discipline* du poème.

il y aura très peu de poèmes ou il y en aura plusieurs, en vers ou en prose, et ils occuperont un espace plus

ou moins grand, peu importe ; les discontinuités n'auront pas d'incidence sur les continuités. la discipline du poème n'est pas exclusive et binaire : elle tient à la fois de l'ascèse et du débordement, elle reconnaît dans la voix et dans la persistance de la voix la relation du simple et du complexe.

il ne m'est jamais arrivé d'écrire sur ma pratique, rarement d'en parler, et je ne sais trop comment m'y prendre ici sinon de façon indirecte. il me faudrait faire mieux, je m'y essaie de nouveau : je commence par dire non.

non protège en la voilant la ligne des failles et des brisures. je suis d'abord allé vers l'effacement et la disparition, jusqu'à cesser pendant plusieurs années d'écrire et même de lire des poèmes. jusqu'à m'apercevoir un jour que rien n'avait jamais disparu, mais qu'il m'avait fallu beaucoup de temps pour en revenir, et apprendre de nouveau à écouter : cesser de vouloir faire des poèmes et tâcher d'écouter simplement ce que peut un poème. écouter, c'est dans la voix, même silencieuse. et dans le croisement des voix : leur contrepoint et leurs faisceaux, leur joie, puisque finalement c'est ce dont il s'agit (jusque dans la souffrance même : nécessairement énoncée, construite et habitée, interprétée et donnée).

le mot qui manque encore ici est le premier, la condition première de tout cela : mais je ne le connais pas, et ne le connaîtrai sans doute jamais. il doit ressembler à *accepter*, puisque si « la voix écoute », comme l'a écrit Paul Gifford, il faut bien qu'elle y ait consenti. non pas en faisant silence, en s'effaçant comme voix, mais au contraire en se liant à d'autres voix, en respirant et en touchant, en se mêlant avec amour de tout ce qui la regarde et de tout ce qui lui échappe.

le poème ne «finit» pas, sa brièveté ou son allongement dans le plan d'inscription de la page ou du livre n'ont rien à voir avec ce fait, cette tension, avec la ligne de fond ou la ligne de faille qui fait que le poème est à la fois lancé-retenu, apparaissant-disparaissant, escarpé-grave et corps-lumière. la question de la longueur ou de la brièveté du poème ne se pose somme toute qu'en tant que modalité. le poème est par essence *traversé*.

– de quoi? il ne faut pas se hâter de le dire. *Traversé*, ça ne veut pas dire continûment, sans cesse, sans arrêt. le poème n'est ni héroïque (fait de sommets, de prodiges), ni organique (autonome et vivant), ni mécanique (régi par des lois d'énergie ou de mouvement). *traversé*, il faudrait l'entendre comme *entamé* et *ouvert*; aussi bien admettre alors qu'on le dira du poème autant que de la personne qui l'écrit et de celle qui le lit. le *long* du poème ne renvoie pas à une quantité ou à une durée mais à un assemblage de temps, de souffles et de matières auquel on pose la question du possible. c'est très simple, au fond. le poète adresse au poème la question que lui a déjà posée l'émotion, ou l'objet, ou le modèle: «qu'est-ce que tu vas bien pouvoir faire de tout ça?»

et le poème s'y essaie. il ne réussit pas toujours, en général je dirais même qu'il échoue, et recommence. mais d'essai en essai, d'objection en objection, il entrevoit de l'autre, de l'à-nouveau-possible.

l'objection, c'est l'intransigeance de l'objet, son refus de la facilité, de la formule superbe, du traitement désinvolte ou de la «beauté poétique». ça prend beaucoup de temps, beaucoup de poèmes pour écrire un poème. dire oui, aussi bien, ne se conçoit pas d'emblée. il y a dans le oui beaucoup de refus préalables, de non anciens qui l'ont non pas retardé mais permis

à un moment donné, et à ce moment seulement. quelque chose ressemble dans le oui du poème au oui de Molly. et si ce texte – dont on parle toujours comme d'un monologue alors qu'il s'agit du contraire – est tellement remarquable, c'est peut-être justement que dans son entêtement, son étagement et sa répétition (dans le corps même de son énonciation), il montre le moment où James Joyce est finalement sorti du roman par son centre, dans son retournement. ces jours-là, on l'imagine, ont dû être pour lui inouïs de clarté.

Joyce est-il pour autant entré alors dans le poème? si elle nous ramenait à du genre, à de la définition, la question n'aurait évidemment aucun sens. et pourtant ce que demande, ce que permet le poème en garderait un écho: traversant et ouvrant, ligne de faille et lisière, le poème ne se tient pas tranquille à l'intérieur de la poésie. non seulement ne cherche-t-il pas, comme on s'est déjà efforcé de le croire, à *se dire lui-même*, mais aussi s'emploie-t-il au contraire à dire tout ce qu'il n'est pas, ou ce qui lui échappe, ou qui le contredit, et dont il est pourtant la possibilité au sens le plus matériel et le plus lumineux du terme.

sortir de la poésie par le poème, ce n'est pas une hardiesse particulière (bien des audaces ne mènent du reste à rien, n'ouvrent sur rien), mais une confiance faite, ou en train de se faire, et d'*avoir lieu*: voix, corps, souffles pratiquant – de proche en proche, de loin en loin – des brèches et des ajouements.

LE LONG POÈME EST LA VOIE ÉQUESTRE DE LA POÉSIE

Tania Langlais

Pour Normand de Bellefeuille, évidemment.

Je ne te ménagerai pas. Je te le dis tout de suite : le long poème, c'est pour de faux. La longueur n'est qu'une mesure de la distance, et la distance, une mesure de séparation. Alors dis-moi, le poème, il souffre, il ouvre, il appelle combien *longtemps*?

La vérité doit venir après. La théorie doit venir après. L'épreuve est bien réelle, écoute. Voici les choses qui m'ont laissée tomber aujourd'hui : une maison de poupée, les nombres premiers, le visage de mon père et cette histoire qu'on appelle la durée.

Cela prendra du temps, cela sera long. Je ne te dirai pas que cela s'infecte, que le poème est un cheval.

Surtout, ne va pas croire ça. Ce n'est pas moi. C'est le long poème qui dit *ceci cela*.

Je vais te faire la passe, écoute, j'ai la répétition qui sauve dans la main droite, j'ai assez de corde pour deux, alors arrive, car cela sera long, mais cela viendra : une meilleure définition de la blessure.

Tu dis: «Le poème est une question.»

Je dis: «Alors le long poème, c'est une question de temps?»

(Je te répète que ce sont les césures qui importent.)

*
* * *

Il arrive qu'on doive inciser, quitte à tenir soi-même le miroir. Car il arrive, oui, il arrive parfois qu'on soit tous morts. Qu'on n'ait jamais quitté l'hôpital, l'aile théorique, la psychose du commentaire. Alors on incise, on interroge le poème de l'extérieur, et autant te le dire, cela ne compte pas. Cela ne comptera jamais.

Mon travail, c'est du transfert d'impacts, du transfert d'affects. Rien de plus. Je suis sans protocole ni prescription. J'accumule les chocs affectifs. Je suis une affaire de présence. Et cela suffit.

Le poème, qu'il soit long ou court, est l'espace même de la répétition. La poésie y résiste et y insiste à la fois, réitère chaque fois le contact avec ce qui lui échappe.

La répétition, c'est à la fois l'épreuve et l'espoir du réel.

Autant te dire que je répète, sans cesse, la même demande au réel, la même *pétition*.

Reste une répétition impossible: sa propre mort, impossible à répéter, qui n'arrivera qu'une fois, avec une seule leçon: tu n'auras jamais rien su de la répétition. D'où la *pratique* du poème.

Ainsi, il ne reste plus qu'à s'inventer un corps, une position confortable pour le cadavre à venir, puisque la mort est ce furieux rendez-vous, rendez-vous qu'on annule peut-être chaque fois que le poème s'écrit, chaque fois qu'on en répète la blessure, que cette blessure devient le moteur d'une tension, d'une résistance, bref d'une vie.

La distance est capitale. La longueur, accessoire.

(Je sais désormais qu'il me faudra garder avec la poésie une distance respectable.)

*
* *

Tu sais comme moi qu'on ne travaille qu'avec des trous, et non avec des mots. On travaille toujours avec, comme matériau de départ, les trous laissés par l'image déjà brûlée du poème à écrire.

Je voudrais te parler de l'apaisement. Une voix *apaisée* de la douleur, dans l'intime clarté du renoncement. Cela, je l'aurai appris du poème. Certains appellent cela le don. D'autres, l'amour.

Comprends que je touche, mais que surtout, je suis touchée. Viollemment, comme on l'est d'une blessure par balle. Mais je suis sans balistique ni métaphore.

Long ou court, le poème est passage ou n'est pas.

(Je ne pense pas à ma *propre* voix. Je sais que la césure est sans repos.)

*
* *

Je suis la contrainte difficile et les chemises de rechange. Je n'ai peur que de moi. Je m'impose deux minutes de silence. Je suis la douleur de la très jeune affolée, de la très vive. Et pour l'instant je te prie, la tête couchée sur tes genoux. Que tu m'expliques ce qu'est la rédemption. Dis.

Va savoir ce que je fais de ma douleur. Je négocie, voilà, je négocie. De la douleur, j'aurai tenu, j'aurai gardé parole.

Quelque chose en moi fait défaut. Je me couche souvent sur mes morts. Je veux gagner du temps. Regarde-moi, regarde ça : d'autres s'approchent. Je ne pourrai plus te parler. Je n'aurai plus de bouche pour toi ; écoute, je ne t'attendrai pas. Je suis la toujours

déjà morte de mes histoires. Je sais que mon corps attend quelque part que je revienne.

C'est une question de temps, c'est un secret: le long poème est la voie équestre de la poésie.

Je te ferai de toutes petites boîtes, j'emballerai les restes. Vois: la mort est finie. Elle a fini de nous achever.

Je sais que le cœur ne se rétablit pas. Ne renonce pas. Dimanche devrait commencer.

(Dimanche sera l'enfant qui s'avance en robe verte. On l'appellera Léonie. Elle ne saura rien de la douleur.)

*
* * *

Un jour, je suis morte. Et je suis revenue. Le survivant est celui qui tient sa place entre deux morts. Celui qui garde en sa voix la sourde résistance du poème, le lieu de l'intime béance. Le survivant sait qu'il y a deux types de réalisation: la représentation et la présentation. Il perçoit, il sait que la représentation ne présente rien de vrai, d'impensé, d'inouï. Seule la présentation émerge de la parole, de et par la voix.

Le survivant sait que sa voix ne lui appartient pas. Le survivant écrit, il sait que les vrais témoins sont morts. Il le sait à son corps défendant. Il fait de toutes petites boîtes pour contrer son désordre.

Ma fatigue travaille, elle fait ses ongles. Le cheval m'observe. Il semble dire que désormais, toute tristesse sera accompagnée.

Il serait plus facile de ne plus t'écrire. De ne plus sortir. Dormir, ou me noyer.

Je devrais me *laisser faire*, juste pour voir si j'y suis.

Je devrais tout sortir des boîtes. Il venterait fort, comme on dit. Je ne ménagerais rien ni personne. On en resterait là, le cheval et moi.

On ne s'en sortirait pas.

(Le long poème est la voie équestre de la poésie.)

*
* *

J'aurais voulu mieux t'écrire le long poème, son désordre et son épiphanie. Te dire que, parfois, la négociation avec la souffrance fonctionne. Ajouter que, dans le poème, elle est ma condition d'apparition.

Mais je sais qu'une pratique ne répond à rien, je sais qu'un poème ne cherche pas à dire. Ce que je sais, c'est que le poème écoute.

Écoute.

(La vérité doit venir après. Mon cheval n'attendra pas.)

L'INACHEVABLE

Marcel Labine

Lorsque je regarde ma pratique d'écriture depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, je constate que l'usage que j'ai fait du long poème a été lié à deux phénomènes récurrents : la tentation de la narration et l'expérimentation sous contrainte.

En effet, si je jette un coup d'œil à mes premiers recueils publiés dans la revue *Les Herbes rouges*, force est de constater que le long poème brille par son absence. En fait, je ne pratiquais que le poème court, lorsque ce n'était pas le poème très court. Cela se passait de 1975 à 1985. Était-ce un effet de mode ? Le résultat d'influences multiples ressenties à la lecture de recueils de jeunes poètes (celles et ceux des Éditions du Jour, de *La Barre du jour*, de la revue *Les Herbes rouges*, de *Cul-Q*, etc.) ? Était-ce ma volonté plus ou moins consciente d'adhérer « formellement » à cette jeune génération et d'y marquer mon appartenance en usant du bref et du « peu de vers dans la page » ? Je ne saurais trop répondre à tout cela.

À la même époque, je lisais aussi les poètes de la génération dite de l'Hexagone. J'admirais sans concession le *Terre Québec*, *L'afficheur hurle* et *L'inavouable* de Paul Chamberland. J'étais totalement fasciné par *L'homme rapaillé* de Gaston Miron, troublé et séduit par *Le vierge incendié* et *Arbres* de Paul-Marie Lapointe, mais aussi, étonné et réjoui par *L'âge de la parole* de Roland Giguère. Enfin, *Signaux pour les voyants*, *Dans le sombre* et *Comme eau retenue*, respectivement de Gilles Hénault, Fernand Ouellette et Jean-Guy Pilon complétaient la liste des livres que je relisais maintes fois.

Observées dans la perspective d'une réflexion autour du long poème, toutes ces œuvres, on le constate rétrospectivement, lui donnaient une place relativement importante. Était-ce par désir de prendre ses distances par rapport à la génération précédente que celle à laquelle j'appartiens a fait un usage plutôt marginal du long poème? Cela est possible, mais j'avancerais plutôt une autre hypothèse. Il y avait, à des degrés divers dans ces œuvres de nos prédécesseurs, un souffle, un chant poétique et une dimension épique qui ne se sont que très peu manifestés chez celles et ceux de ma génération. Nous nous sommes fortement préoccupés de l'espace intime, de la quotidienneté, du travail sur le texte, de l'espace de la page; nous avons beaucoup pensé et repensé le poème; nous avons parfois quitté l'espace public et le souci du pays à nommer, pour celui de la chambre et du lit, ou encore pour le lieu plus discret de la page mise en question. Bien sûr, le lit et la chambre peuvent devenir le lieu de toutes les épopées (certaines œuvres sont là pour en témoigner d'ailleurs); la page, devenir celui du chant et la pensée, celui du souffle.

Le chant, le souffle et l'épique, ce sont là des composantes qui ont été à l'origine même de la poésie qui a formé notre imaginaire. Orphée, le premier poète, chantait son poème en s'accompagnant à la lyre. *L'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère, *l'Énéide* et *Les géorgiques* de Virgile, *La chanson de Roland* sont autant de textes fondateurs de la poésie occidentale. Plus près de nous, les œuvres des romantiques français Alphonse de Lamartine et Victor Hugo ou celles de nos propres romantiques québécois, Octave Crémazie et Louis Fréchette, entre autres, se sont toutes ralliées à la conception épique de la poésie. Cela est encore plus évident dans la tradition anglo-saxonne; songeons seulement ici à William Shakespeare et à John Milton, en Angleterre, ou à Henry W. Longfellow, à Edgar Allan Poe et à Walt Whitman, chez les Américains. Sans parler des *Grandes odes* de Fernando Pessoa.

Une première conclusion s'impose ici: le long poème a partie liée avec l'origine du genre, avec la tradition, et celui ou celle qui le pratique, d'une façon ou d'une autre, fait ressurgir dans son écriture actuelle des traces de l'origine de la poésie et du poème. Pratiquer le long poème a trait à notre mémoire de l'origine du genre.

Nous pouvons énoncer aussi une seconde conclusion : le poème est un chant et le chant ne peut s'inscrire que dans la durée, dans le temps de son énonciation, celui de son audition ou de sa lecture muette, sans parler de celui de son écriture qui appartient à une tout autre durée, celle, intermittente, de la création. Le chant poétique ne peut pas être court, sinon il se transforme en chanson, rondeau, odette ou tout autre poème où l'intensité de l'instant l'emporte sur la durée, de laquelle naît toute narration. La narration est bel et bien fille de la durée. Tout long poème raconte ; tout poème court saisit l'instant. Le long poème cherche l'épique, le court, l'épiphanique. Ce que l'un et l'autre trouvent n'est jamais totalement l'épopée non plus que l'épiphanie. Tout est à recommencer dans le poème suivant.

Enfin, le chant n'existe évidemment pas sans le souffle. Le « chant-poème » est alors respiration, lent et ample souffle à deux temps dans lequel ce qui vient s'exprimer dans l'urgence du dire, c'est l'épique de toute parole : celle d'un peuple à nommer, celle d'un récit de fondation à réciter, d'une douleur sans forme encore à exprimer. Le « chant-poème » ou le long poème, cela revient au même, tutoie toujours la démesure ou l'excès. Le long poème est l'une des formes du débordement : celui du monde sur notre propre personne, celui de l'Histoire qu'on ne peut raconter dans sa totalité, celui de la langue qu'on ne peut épuiser et, finalement, celui de la page qui ne peut le contenir. Le long poème est celui qui oblige le lecteur à toujours tourner la page.

*
* *
*

Lorsque j'ai commencé à faire un usage plus systématique du long poème, celui-ci s'est présenté à moi sous la forme de la prose poétique. Il ne me serait jamais venu à l'idée, à l'époque, de pratiquer le long poème sous sa forme versifiée, précisément parce que je l'associais à une pratique ancienne qu'il fallait abandonner, sous peine de se faire traiter de passéiste. Le long poème, c'était pour moi le chant épique auquel je ne désirais pas participer. Je ne voulais rien connaître de ses ressources ni de son histoire, encore moins de ses significations tout au long de ses apparitions/disparitions au fil de l'histoire littéraire.

Charles Baudelaire, Lautréamont et Arthur Rimbaud avaient, à mes yeux, réglé le cas du long poème versifié avec la publication, il y avait plus de cent ans, des *Poèmes en prose*, des *Chants de Maldoror* et des *Illuminations*. Sans parler de quelques poètes surréalistes qui viendraient plus tard. Et de Francis Ponge, qui vint tout remettre en cause, depuis ses courts *Proèmes*, *Le verre d'eau*, *La table*, son inachevable *Savon* et surtout par l'un de ses livres références: *Comment une figue de parole et pourquoi*.

Bref, le salut du long poème se ferait par la dissolution de ses limites, par son caractère d'incertitude, son indéfinie malléabilité. Je ne fus pas le seul de ma génération à avoir laissé de côté le poème court versifié, avec lequel, pourtant, la plupart d'entre nous avaient amorcé leur œuvre, pour le long poème en prose. Doit-on parler de vague, d'effet d'entraînement, de mode, de courant? Je ne le sais trop. Nous sommes encore trop près de cette période (les années 1990) pour être en mesure d'en évaluer le sens ou la portée.

Pour ma part, je me suis adonné quelque temps au poème en prose (à moins que ce ne fût à la prose poétique; je ne saurais trop comment établir une distinction dans ce cas précis), le temps de quelques recueils à la revue *Les Herbes rouges* publiés entre 1977 et 1987, suivis de deux livres plus étoffés. Cela donna *Papiers d'épидémie* (1987) et *Territoires fétiches* (1990). Depuis *Machines imaginaires* (1993), je suis revenu au vers, j'y étais encore avec *Carnages* (1997) et j'y suis toujours avec *Le pas gagné* (2005). Et par un ironique retournement de la forme, il arrive que le long poème versifié, longtemps refoulé, y fasse un retour de plus en plus marqué. Je tenterai, dans les lignes qui viennent, de réfléchir à ce phénomène auquel je ne m'étais jamais arrêté.

Le plus long poème que j'ai écrit a été publié à l'automne 1996 dans la revue *Moebius*, numéros 69-70. Ce numéro portait sur la mémoire. Ce long poème était constitué d'une seule longue suite de 130 vers. À mon insu, j'utilisais alors une dérivation moderne de la laisse médiévale. Il avait pour titre: «Amené passé». Il portait sur une série de souvenirs d'enfance. Le titre était un clin d'œil lancé à Georges Perec (*Penser/classer*). Je m'étais donné quelques contraintes dont celle de transformer certains souvenirs épars en une sorte de récit épique de jeux de fond de ruelles organisés autour du week-end

de Pâques. Je désirais y reproduire le rythme haletant des jeux d'enfants, faisant pour cela un usage décalé du vers blanc et de l'alexandrin. Pour une des premières fois dans ma pratique d'écriture, je m'étais laissé aller à l'épique, au narratif et au lyrisme assumés. Ce qui m'y avait conduit avait une double nature : la nécessité de raconter des fragments d'enfance et de le faire sous la contrainte formelle dans le but avoué d'éviter le journal intime, le reportage ou les mémoires dilués dans les bons sentiments. J'avais trouvé là un équilibre entre mon attirance pour l'écriture sous la contrainte et la libre circulation des affects liés à ces souvenirs qui remontaient à la surface en empruntant le chemin des figures du grand-père et de la grand-mère, des mythes de la mort et de la résurrection, des images victimaires, etc.

Bien sûr, l'épique, le narratif et le lyrisme, ces trois aspects, étaient présents dans mes livres antérieurs, mais ils y étaient, je dirais, comprimés, mis à l'étroit, refoulés qu'ils étaient par un refus qui datait de mes débuts en écriture. Je m'aperçois aujourd'hui que j'ai amorcé ma démarche d'écriture, durant les années 1970, contre ce qui fondait la poésie même. J'ai écrit contre le lyrique, rejetant l'épanchement et ce qui y était lié, soit, entre autres, l'éveil à la « sensation vraie ». J'ai écrit contre le récit, le fragmentant, le trouant, le vidant de sa fluidité narrative, le mettant en brèche. J'ai mis mon écriture hors chant, faisant dans le bref, le hachuré, le hoquetant presque. N'habitant la page que bien discrètement, évitant soigneusement tout débordement, je construisais du texte, de « la nouvelle écriture », disait-on à l'époque. Et c'est par le recours aux contraintes oulipiennes, durant ces années-là, et à celles des formes fixes anciennes, dorénavant, que je me prémunissais et me prémunis encore contre la part de la poésie qui me fait pourtant m'y plonger plus que jamais. S'amorce peut-être pour mon écriture et pour moi une réconciliation entre mon écriture, la poésie et moi-même.



Dans son livre *L'énergie du désespoir*, Michel Deguy affirme :

Aujourd'hui, c'est justement par ses propres forces que la poésie doit être capable de vérité(s). Dans la langue de bois qui tient lieu souvent d'art poétique aux auteurs mêmes, parmi tant de stéréotypes en fausse vigueur il y a ceux de la force et de l'énergie [...]. Mais qu'elle est l'énergie proprement poétique ou en poème, c'est la difficulté, si on ne veut pas se contenter de vagues emprunts à la physiologie ou à l'électricité. Je l'appelle parfois l'énergie du désespoir ; et il serait utile de chercher à déterminer en quelle économie tropologique elle consiste, à l'intérieur même du champ poétique (de ce qu'on appelle l'écriture) ; quel est le faire dont il s'agit.

Je crois que les formes fixes, celles qui ont subi une sorte «de sélection littéraire naturelle» et qui sont disparues depuis l'empire/l'emprise du sonnet sur les autres formes fixes et par la suite en raison de l'extinction plus récente du vers, telle qu'aperçue par Stéphane Mallarmé (relire *Quant au vers*), peuvent, si on les «réactive», s'avérer utiles à un renouvellement des forces propres de la poésie. Je ne dis pas ici qu'il faut revenir aux formes anciennes et aux formes codifiées. Cela n'est d'aucun intérêt. On ne répète pas l'ancien.

Je dis seulement qu'il peut être utile de les avoir «en mémoire», et de se demander si quelques vieilles formes oubliées ne pourraient pas participer à créer des formes capables de mieux rendre compte de l'état du monde dans lequel l'écrivain se trouve. En d'autres mots, le long poème (désignation on ne peut plus générale) qui, qu'on le veuille ou non, dérivera toujours d'une quelconque forme ancienne (lai, laisse, ballade, ballade baladante, grande ballade, fatras double, sextine, entre autres) peut-il être en mesure de contribuer à mieux rendre la «rage de l'expression» qui habite toute écriture ? Quelle est la «nécessité» du poème long dans une œuvre et quelle en est sa nécessité aujourd'hui ? Peut-il participer au grand jeu de l'énergie poétique en acte, source de vérité en poème, ou bien n'est-il qu'une

«faiblesse», un atavisme littéraire, hérité des siècles passés, et qui ressurgit sporadiquement au hasard des œuvres des uns et des autres? Je ne propose pas de «bon usage» des formes anciennes. Je crois qu'il peut exister une sorte de «recyclage» (au sens écologique du terme) des formes anciennes du long poème. Conscients des «origines» du long poème, peut-être sommes-nous plus à même de jouer de ses limites: le parodiant, le détournant de son usage, y marquant l'ironie, l'allusion, etc., et ainsi possiblement plus à même d'augmenter les forces propres de la poésie et la vérité du poème même. Je le souhaite.

*
* *

Nous savons tous que depuis quelques années, il s'est développé, surtout chez les Anglo-Saxons, deux nouvelles tendances de transmission de la poésie: le *spoken word* et le *slam*. Ces représentations devant assistance sont fort différentes des habituelles lectures publiques. Il y a là le caractère spectaculaire (musique, chant, danse, mise en scène, etc.) et festif qui tranche avec l'atmosphère d'austérité et de recueillement qui prévaut souvent dans les séances de lecture plus «conventionnelles».

On y privilégie très souvent le long poème, parfois improvisé, parfois déjà rédigé. Ce type de manifestations, très populaires auprès d'un jeune public, attire à la fois des lecteurs de poésie et des personnes qui n'en sont pas. L'expérience collective de l'oralité est plus invitante que la lecture muette et solitaire, faut-il croire. En fait, la finalité du long poème est peut-être son audition. Sa destination serait l'oreille et non l'œil. Sa lecture muette ne lui rendrait peut-être pas justice. Tout se passe comme si le long poème appelait l'acte de le proférer. Il occupe alors tout le temps, il sature l'espace de rythmes sonores qui font disparaître le silence. L'audition de poèmes courts, même lorsqu'il s'agit de plusieurs à la suite les uns des autres, l'exhibe plutôt. Je crois qu'il en est de même à l'écrit. Le poème court dévoile le blanc de la page; le long poème repousse celui-ci dans les marges.



Je ne sais trop s'il existe aujourd'hui un «retour» du long poème, mais je constate que sa présence se fait plus visible chez certains écrivains. Mais n'oublions pas qu'il y a plus de vingt ans, Roger Des Roches publiait *L'imagination laïque*, remarquable suite de longs chants concentrant en ses pages, écrivait-il ironiquement, «tous les défauts de la modernité». À présent, Des Roches, avec *Nuit, Penser*, entre autres, nous offre de minuscules poèmes dont la force n'est pas moins vive. Chez d'autres, le poème ne cesse de s'allonger. *Vingtièmes siècles* de Jean-Marc Desgent en est un exemple éclatant. Avec *Le chant du voyageur*, Claude Beausoleil reprend à son compte *Le dit de l'ancien marin* de Samuel Taylor Coleridge. Quant à Normand de Bellefeuille, il sous-titre l'un de ses derniers livres, *Elle était belle comme une idée*, «poème» (au singulier!) bien que manifestement nous aurions cru qu'il était constitué de «plusieurs» poèmes. Comme si son livre n'était composé que d'un seul et unique poème et qu'il ne serait pas, à proprement parler, un «recueil» de poèmes mais bien un livre de poésie. Voilà un cas limite de la notion de long poème.

Je ne sais trop ce que représente pour ces écrivains l'usage du long poème, ni comment celui-ci est intervenu dans leur démarche d'écriture, non plus que ce qu'ils cherchent à formuler dans leurs œuvres par et à travers lui. Je ne sais pas davantage si cela procède d'une volonté consciente, d'un acte délibéré, d'un besoin de renouvellement, d'un désir de perpétuer une façon de faire, d'un processus inconscient. Tout ce que je remarque, d'un auteur à l'autre, c'est cette présence du poème qui déborde la page, cet usage parcimonieux des titres, leur élimination presque, puisque tout titre interrompt le souffle du long poème. Ce que j'observe, c'est cette lutte contre la discontinuité, qui est ce temps qui sépare tout poème d'un autre, ce blanc qui interrompt la continuité de la «pensée en poésie». On imagine ici que le long poème est ce par quoi l'espace de la page et le temps de la parole peuvent être comblés; qu'il est une force de plus devant l'inéluctable constat: la durée qui nous est impartie en poésie ne sera jamais assez longue pour y écrire tous les poèmes nécessaires à sa complétude, à son assouvissement. En ce sens, tout poème est ina-

chevable. Ponge le savait, lui qui s'acharna jusqu'à «*l'inachèvement perpétuel*». Il est pour moi l'un de ceux qui se sont investis le plus dans la tentative désespérée de faire du poème un équivalent langagier du monde. Le poème, le plus long soit-il, ne peut être qu'abandonné, laissé là par le poète. La poésie est un art déceptif. Il faut toujours «en rabattre», comme l'écrivait Mallarmé.

La fin de tout poème, somme toute, n'étant que provisoire, il n'y a donc pas de terminaison. Cependant, il peut arriver que la nécessité d'une tentative ultérieure (dans le cas de Ponge, cela peut se compter en années!) de reprise, de réappropriation de l'objet (ou de la chose, c'est-à-dire du monde), comme c'est le cas de la figue sèche, se fasse à ce point pressante qu'elle débordera sur plus d'une centaine de pages «essayant» d'en finir avec le texte aussi bien qu'avec le fruit. Ce qu'il y a d'admirable dans la démarche de Ponge, c'est ce déploiement de la force des ressources de la langue, cette confiance faite aux mots, cette énergie employée à «rendre en acte» le mystère de toute chose venue «du monde muet». Ponge était cet inlassable fouilleur du *Littré* et du *Larousse*, en quête de la spécificité de toute chose, inscrivant dans le moindre objet le langage qui lui était propre: une rhétorique pour chaque objet et un poème pour toute chose. Cette quête de l'unicité de tout ce qui existe a trouvé dans le plus long poème, celui qui ne finit jamais, l'expression de sa morale de même que celle de sa propre réflexion, c'est-à-dire son autoréflexivité: la figue sèche, c'est la poésie telle que Ponge l'entend.

*
* *
*

Actuellement, je pratique davantage le long poème que le court. En fait, c'est au moment de la recherche et du travail préliminaire à l'écriture du *Pas gagné* qu'une réflexion plus appuyée quant à la «longueur» des poèmes et aux motivations de leurs usages s'est produite. Je désirais écrire un recueil (un livre, peut-être?) de poèmes qui serait une sorte de «traversée» d'un certain nombre de niveaux de la réalité. L'idée de la marche, et du marcheur comme moteur des poèmes et de l'enchaînement des parties du livre, m'a servi de fil conducteur afin de mettre en scène les «moments» que je voulais saisir. Donc, une voix, habitant un appartement dont l'arrière donne

sur un chantier de démolition, occupe successivement divers lieux d'une ville (appartement, parc, café, rues, bar, montagne, librairie). À chaque partie devaient correspondre certaines contraintes formelles, par exemple, le moment du jour, de la semaine, du mois; ou certaines références autobiographiques et, finalement, certaines formes de poèmes distribuées dans un ordre presque chronologique. Cela procéda de la laisse, du fatras ou du lai, en passant par diverses manifestations du sonnet, de la ballade, l'ensemble se concluant dans des formes plus actuelles (d'où quelques références formelles empruntées à André du Bouchet, Paul Claudel, Jacques Dupin, Guy Goffette, Paul-Marie Lapointe, Jacques Réda, Jacques Roubaud, à d'autres aussi et à Rimbaud plus manifestement, le pillant littéralement).

Tout au long du *Pas gagné*, je suis passé de la forme courte à la longue dans le but de provoquer quelques dilatations de la durée, celle-ci étant, à mon avis, la conséquence première de l'accumulation de longs poèmes et la principale préoccupation de ce livre sur lequel je me suis acharné. Le temps nous manquant toujours, peut-être aurions-nous une propension à l'étendre, à prolonger la durée de notre état «d'être en lecture», fût-ce le temps de quelques vers de plus. Le temps gagné, comme le pas sur celui qui passe? Je désirais donc varier la «longueur» des poèmes afin de l'accorder, dans un premier temps, à ce dont il était question dans chacune des parties et, dans un second temps, à chacune des scènes saisies par chacun des poèmes. Ainsi y a-t-il une certaine exubérance, un certain débordement dans ces longs poèmes, s'agissant ici des rapports de séduction, des sorties débridées entre amis, etc. Dans une autre partie du livre, des poèmes mettent au jour des souvenirs d'enfance métamorphosés en scènes fondatrices (pour moi seul, bien sûr!). Scènes reconstruites de toutes pièces, télescopées parfois d'un vers à l'autre, fragments juxtaposés selon le rythme et la logique du poème même. Bref, j'ai tenté de faire usage du plus grand nombre de ressources possibles du matériau poétique dans l'unique but de mener à terme mon désir de traverser quelques moments de ce qu'a été mon éducation poétique aussi bien que ceux qui ont formé ma réalité biographique. C'est là où j'en suis.

Alors voilà, tous ces commentaires, ces intuitions, ces embryons d'idées ou de concepts, c'est un peu le désordre étalé de mon atelier d'écriture. Je marche à l'aveugle avec quelques repères (des poètes, des formes, des êtres proches aussi) sur lesquels je m'appuie. Tout cela part évidemment dans des directions qui ne sont jamais très bien définies, mais je me laisse souvent porté par mon lyrisme maintenant assumé, par la quasi-certitude que, malgré l'obscurité du dehors (merci Cormac McCarthy) qui est notre lot à tous, il reste quelques balises que «d'horribles travailleurs» nous auront laissées en héritage. Pour moi, ils sont peu nombreux: Rimbaud et Ponge, Perec et Roubaud et quelques autres que je garde pour moi seul.

Malgré tout, je crois que j'aurais dû faire plus long, que j'aurais dû faire durer la dérive, que j'aurais dû m'exercer à quelques longueurs de plus, comme dit le nageur, et affronter plus avant les vagues et le plaisir d'y flotter, mais je crois bien qu'il me faille ici sortir des eaux, car il me semble, si cela se poursuit de la sorte, dans le fatras des mots et dans toute cette écume avalée, que le souffle me manquera toujours, à la fin.

ANECDOTES ABANDONNÉES, ENTRECROISÉES SUR LE LONG POÈME

Jean-Marc Desgent

1

J'ai commencé à m'intéresser à la poésie vers l'âge de 12 ans, principalement grâce à la lecture d'Edgar Allan Poe, d'Arthur Rimbaud et d'Isidore Ducasse. Ce n'était pas un choix personnel, ce sont ces auteurs que mon frère m'avait mis entre les mains. Pourquoi avait-il, pour moi, choisi ces poètes? Trouvait-il qu'ils m'allaient bien? Voyait-il quelque lien entre ces auteurs du XIX^e siècle et ma personnalité de jeune adolescent? Sans doute! Ces trois poètes avaient des choses en commun... Les pratiques de la prose et du long poème. Ai-je besoin de rappeler *Le corbeau* de l'écrivain américain, *Les illuminations* et *Une saison en enfer* de Rimbaud et *Les chants de Maldoror* du comte de Lautréamont¹? Puis, vers l'âge de 15 ou 16 ans, ce sera la lecture de *L'homme approximatif* de Tristan Tzara, d'*Artaud le Mômo* et de *Van Gogh ou Le suicide de la société* d'Antonin Artaud... Comme si, à mes yeux, ces longs textes, ces longs poèmes étaient devenus l'unique manière de faire de la poésie. J'avais l'impression que le rythme, que l'importance du rythme, du souffle en poésie, se développait mieux ou prenait le temps de mieux se développer quand celui-ci s'accaparaient d'un large espace littéraire. Ce qui, évidemment, signifiait

1. Aussi, je me souviens du fameux *Rêve* de M^{me} de Staël qui m'avait beaucoup impressionné...

que pour le très, très jeune auteur que j'étais², le rythme était une partie fondamentale de la poésie. Ce rythme devait dès lors s'appuyer sur un «dire» large, complexe, emporté jusqu'au maniérisme. Quand je relis mes vieux cahiers d'écriture, je constate que mes poèmes s'étiraient sur des pages et des pages; une certaine théâtralité (clinquante...) me semblait nécessaire à leur existence³.

On peut alors comprendre qu'il devenait impossible pour moi de participer de façon convaincue aux expériences littéraires québécoises des années 1970 et 1980. Il y avait dans mes poèmes trop de tragédie ou de tragi-comédie (surtout) pour qu'ils soient complets en quelques lignes, trop de baroquismes pour qu'ils soient «étranglés» en 10 ou 12 vers, trop d'empoiements pour qu'ils soient contraints à des formes ou à des explorations syntaxiques. J'avais besoin d'ampleur, de souffle, et aussi de mélodrames... C'est ce qu'il m'a fallu assumer⁴ au fur et à mesure de mon expérience littéraire.

2

J'ai connu le peintre Luc Béland à l'âge de 13 ans⁵. Nous nous sommes rencontrés dans des circonstances quasi poétiques⁶. Nous fréquentions la même école, mais n'habitions pas le même quartier de la ville de Verdun, au sud-ouest de Montréal. Il était né à Lachine d'une famille très catholique et modeste, plus que modeste. Je suis né dans le quartier Saint-Henri, à Montréal, dans une famille aussi pauvre que celle de mon ami peintre. Notre rencontre était, en un certain sens, déterminée en raison de notre intérêt commun pour l'art et de notre pauvreté.

2. J'ai écrit mes premiers poèmes à l'âge de 12 ans.

3. En écrivant ces lignes, je repense au texte de Poe, *Genèse d'un poème*, texte dans lequel il explique la fabrication de son fameux *Corbeau*: les mises en scène, les phrases étonnantes, les mécaniques de l'œuvre. Ce texte de Poe m'apparaissait fort innovateur: il est l'ancêtre de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel et de toute la réflexion sur l'écriture qui sera si importante dans la critique moderne (chez Barthes, en particulier).

4. Souvent avec difficulté ou gêne.

5. Voir note précédente pour les correspondances biographiques.

6. Elles seraient ici trop longues à raconter; je le ferai un jour dans un autre contexte littéraire.

Je commençais à peine à écrire mes premiers poèmes, il ne savait pas s'il écrirait ou s'il peindrait. Nous avons bamboché longtemps ensemble, tout en faisant de la création notre commun dénominateur. Nous nous sommes beaucoup écrit, nous avons fait du théâtre ensemble. Vers l'âge de 20 ans, nos choix réciproques étaient clairs : il peindrait, j'écrirais. Cependant, nous étions si peu sûrs de nous-mêmes⁷ que, sans tout à fait nous en rendre compte, nous avons commencé à surcharger nos travaux respectifs, comme si la surcharge picturale ou littéraire allait nous donner une force, un courage, une amplitude, une certitude que nous ne pouvions avoir *tout naturellement*. Comment alors s'étonner que le long poème fût un « choix » logique pour moi, le court poème ne pouvant contenir tous les éléments littéraires hétéroclites que je voulais insérer dans mes poèmes ? Comment le court poème pouvait-il exprimer une totalité qui n'existe pas, mais que je devais faire voir ? Mes premiers textes poétiques contenaient à la fois du littéraire et des collages (sous l'influence de mon ami peintre, sans aucun doute), des dessins, des bouts de pièces de théâtre, des monologues de personnages qui sortaient de mon poème pour venir haranguer le lecteur. Ils étaient illisibles⁸, insatisfaisants, mais combien révélateurs de tout ce qu'il y avait à dire...

Plus tard, travaillant à la revue *Hobo-Québec*, j'avais mis sur pied, en 1978, toujours dans le même esprit, un texte « total » : c'était un poème⁹ dans lequel s'ouvraient des fenêtres qui pouvaient contenir un poème complétant le premier, ou l'amenant dans une autre dimension, ou développant un commentaire critique, une note de lecture... C'était l'ancêtre imprimé de ce qu'on appelle aujourd'hui des textes en hyperliens. Le mode imprimé ne pouvait rendre compte pleinement de l'idée que j'avais : d'autres fenêtres pouvant s'ouvrir à l'intérieur des fenêtres... Je me souviens que Claude Robitaille (directeur de la revue) m'avait dit qu'il ferait son possible pour le faire

7. Nos familles nous avaient éduqués avec la mentalité dominante de l'époque : « quand t'es né pour un petit pain... » et il ne fallait surtout pas nous imaginer que nous pouvions dépasser notre condition économique ; s'imaginer la chose était considéré comme une horrible prétention.

8. J'étais incapable de contrôler ce magma de mots et de formes littéraires.

9. Le texte s'intitule : « Comme contenant des poissons morts et vivants ».

imprimer, mais que j'aurais à assumer les frais supplémentaires d'imprimerie¹⁰... Comme on peut facilement l'imaginer, il me fallait, pour réaliser, mettre en pages cette idée, beaucoup d'espace littéraire¹¹. Ces idées, ces monstres littéraires ou picturaux nous venaient, à mon ami Béland ou à moi, afin de paraître à nos propres yeux en mesure de nous joindre à un milieu (le littéraire ou le pictural) auquel nos familles nous interdisaient d'appartenir. Je le répète : ces interdictions n'avaient rien à voir avec une quelconque idée sur l'art, mais bien parce que c'était prétentieux de notre part que de vouloir être des artistes, l'art n'étant pas l'affaire des pauvres, pensait-on à l'époque.

Le long poème était une façon de m'évader du cadre ou plutôt de l'idéologie familiale et sociale. Je dirais que le long poème était pour moi une pratique artistique s'inscrivant dans la lutte des classes ou, du moins, dans le désir de transgresser les frontières de classe : la longue forme poétique me permettait de briser les limites des genres littéraires. Dans ma tête, les genres littéraires et leurs contours reproduisaient les classes sociales et économiques et leurs frontières¹². Je pouvais par mes longs poèmes imposer une manière d'inventer des mondes, de les nommer pour mieux les bousculer, les défaire. Ainsi, je faisais respirer en de larges poumons le monde dans lequel je vivais, je me donnais la liberté de laisser parler tous les mondes, de les traverser par l'histoire inventée ou l'Histoire « objective¹³ » de l'Occident telle que je l'avais apprise à l'école et plus tard au collège et à l'université...

3

Les premiers poèmes que j'ai publiés le furent à la revue *Cul-Q*. Longs poèmes de quelques pages où apparaissent formes poétiques classiques, extraits de chansons tirés de la culture populaire, souve-

10. Après bien des essais, j'avais dû tout faire moi-même et ce qui apparaît dans *Hobo-Québec* n'est qu'une photocopie du manuscrit ; c'était bien la preuve qu'il fallait qu'il se crée une autre façon de donner à lire des textes... Les ordinateurs puis les hyperliens feront le reste.

11. Ne me demandez pas ce qu'est cet espace ou comment il se définit.

12. Pur délire?

13. Voir note 4.

nirs de l'enfance, comptines et autres jeux¹⁴ scripturaux. Ces formes poétiques correspondaient aussi à la culture et à l'art pop qui se manifestaient, au Québec, au début des années 1970 (je pense aux Cozic, par exemple). Le *ti-pop*, comme on l'appelait à l'époque, m'allait comme un gant : il permettait la rencontre des formes, l'expression sans gêne de la chanson, la présence d'expressions populaires et de la langue parlée. Mais ce qui m'interpellait davantage dans cet art pop, c'est qu'il était particulièrement américain. J'aimais l'idée qu'on pouvait inventer à partir d'ici sans trop de références à l'Europe. Il permettait, un peu comme dans la musique noire américaine, l'expression des classes dominées économiquement¹⁵. Ma première culture n'était pas mallarméenne et il fallait que je le dise. La culture pop et la contre-culture auxquelles j'ai beaucoup participé me donnaient la permission d'élaborer une poétique typiquement américaine «dans un vaste espace non encore défriché». Espace nouveau, sans bornes, voire infini, où tout est possible, où tout peut être pris, repris et jamais terminé, toujours à faire, défaire, refaire.

La longueur de mes poèmes d'alors correspondait à cet enthousiasme, à ce dynamisme, à cet emportement, et ce, sans nécessairement avoir en tête les normes scripturales qu'on avait importées ou qu'on nous avait imposées dans nos collèges d'enseignement secondaire. Et bien sûr, ces premiers poèmes étaient une révolte (bien gentille, dois-je avouer) contre cet enseignement religieux, ce catholicisme contraignant. Par exemple, Janis Joplin était beaucoup plus importante que n'importe quelle idole religieuse de l'époque. Elle était tous les êtres en une personne : sa force et sa fragilité simultanées, sa voix juste, mais rauque, ses longues plaintes, ses coups de gueule avaient un poids dans ma vie et ses paradoxes devaient apparaître dans mes poèmes. Comment alors pouvais-je écrire «petit»? J'avais besoin de largeur et de longueur pour dire les paradoxes de l'être ou toutes ses contradictions¹⁶. Mon écriture devait refléter la complexité des femmes et des hommes que je rencontrais : dire oui,

14. Voir l'anecdote précédente pour le mélange des genres.

15. Voir l'anecdote précédente.

16. Dans le premier brouillon de ce texte, j'ai écrit «contrafictions»... Beau lapsus, non?

dire non, dire oui-non, dire non-oui, et surtout, peut-être et surtout, je l'ignore, tout ou rien, tout et rien, jusqu'à bout de souffle. En effet, quand je terminais un poème, j'avais l'impression d'avoir couru en même temps un cent mètres et un marathon : le cent mètres pour l'intensité, le marathon pour la longueur du poème. J'étais épuisé. Essayer d'écrire la totalité, c'est à la fois s'en approcher et s'y casser le nez, la toucher presque et s'y rompre le dos, souvent la tête.

4

La première fois que j'ai visité l'Italie, j'ai fait comme tout le monde ; j'ai vu les *musts* de Rome... Un des détours obligés est, bien sûr, la chapelle Sixtine et c'est là qu'ont commencé mes *Vingtièmes siècles*...

La chapelle Sixtine est un panorama, donc une histoire, une vaste temporalité qui va du début du monde jusqu'à la fin des temps, le «jugement dernier». Cette temporalité nous est donnée par l'intermédiaire du monde biblique. Cette chapelle est donc la rencontre de ce qui est à l'extérieur de soi (l'Histoire) et de la manière de Michel-Ange. Sur les plafonds de la chapelle Sixtine se rencontrent le personnel et l'impersonnel ; on y constate la grande Histoire et l'art de l'artiste génial. Je me souviens à la sortie du lieu saint m'être dit : «Voilà ce qu'il faut faire et ne jamais aller en deçà...» Non pas que je prétendisse être en mesure d'égaler Michel-Ange dans mes poèmes, mais je voulais voir se déployer en moi un large projet comme celui que je venais d'admirer. C'est le projet lui-même et sa dimension qui m'intéressaient¹⁷. Je voulais viser grand...

J'avais commencé en 1999 un livre qui portait alors le titre *Vingtième siècle*, mais qui n'allait nulle part... Je terminais en même temps *La théorie des catastrophes* qui utilisait déjà une langue pauvre, mais de façon bien timide... J'aimais les possibilités que me donnait cette langue¹⁸. Le sujet de la chapelle est un sujet neutre, en ce sens qu'il n'appartient à personne ; c'est sa *maniera* qui est reconnaissable

17. Voir les anecdotes 2 et 3 sur mon manque de confiance.

18. Surtout que cette langue pauvre reprenait certaines de mes vieilles idées (voir les anecdotes 2 et 3) sur l'écriture du poème.

entre toutes. Comme je viens de le mentionner, *La théorie des catastrophes* avait exploré une langue souvent déficiente; j'ai voulu aller encore plus loin dans cette pauvreté et ainsi donner un ton intime à un sujet lié à l'Histoire... Mon recueil, déjà commencé, mais sans vie, reprenait à mes yeux un certain intérêt; ce livre serait à la fois un panorama et une vision, par conséquent, une expression de cette temporalité.

Je suis remonté à mon enfance et je me suis mis à penser à toutes ces locutions ou «syntaxes» que j'entendais à l'époque dans ma famille et dans mon milieu. Le sud-ouest de Montréal est linguistiquement bien différent de l'est de Montréal. La présence forte de l'anglophonie a permis la création d'une façon de dire qui se démarque franchement de la langue qu'on entend chez le dramaturge Michel Tremblay, par exemple. Ces souvenirs linguistiques, les enquêtes que j'ai faites, les longues promenades dans mon ancien quartier de Montréal m'ont permis de découvrir ou de redécouvrir comment on s'exprimait dans les années 1950 à Saint-Henri. Et travaillant toujours sur cette langue, je devenais de plus en plus sensible à cette idée: «Comment des gens, qu'on dit "sans langue", ont-ils pu affirmer leurs amours, leurs désirs, leurs haines, leurs désespoirs, leurs envies, leurs enthousiasmes?» S'est imposée à moi l'idée que la langue n'est jamais pauvre et que celle que j'avais moi-même utilisée dans mon enfance était riche, *autrement riche*. Est-il possible d'écrire un livre avec deux verbes? Être et avoir, ceux qu'on ne devait jamais utiliser dans nos rédactions scolaires¹⁹. C'est le défi que je voulais relever. Dire large et grand (un siècle de guerres et de catastrophes) avec une langue simplifiée jusqu'à l'os. Cette recherche sur la langue de mon quartier d'enfance m'a évidemment fait revivre des moments que je croyais oubliés, j'entendais à nouveau et avec clarté s'exprimer les gens comme s'ils étaient encore vivants ou présents; je revivais un pan de ma vie qui s'est remis à parler distinctement. Je voulais écrire mes premières années dans leur propre langue cassée, disloquée et mon xx^e siècle, à moi, celui des corps brisés, démembrés. J'étais cependant en l'an 2000 et alors, tous les temps, les actualités, les événements se sont entremêlés; j'étais à la fois dans un temps et une histoire et je

19. Voir l'anecdote 3 sur la langue scolaire.

revivais une autre époque, une autre histoire, la mienne et celle des autres; j'étais présent au monde qui se déployait et j'étais présent à un monde qui n'existait plus. Page après page, je faisais s'entremêler ces moments dans un même espace, la page, l'écran d'ordinateur, devenus l'un et l'autre, de façon métaphorique, les plafonds de la chapelle Sixtine.

J'ai travaillé cinq ans sur ce texte²⁰. J'ai commencé par tout rédiger en vers; il fallait que je m'assure de la constance et de la force d'un rythme qui devenait ainsi l'assise solide de tout le texte²¹. Puis, j'ai travaillé la langue que j'avais choisi d'utiliser dans mon recueil. Cette langue était terrible à manipuler. Paradoxalement, elle me permettait une liberté d'expression extraordinaire, mais aussi s'avérait un étau solide: je ne voulais pas que la langue de mon livre apparaisse comme un pur exercice de style, une rhétorique, un jeu syntaxique. Il fallait que ce livre soit une «vraie» langue. J'ai donc équilibré l'utilisation de certains mots, soupesé, déplacé, effacé, modéré, économiisé, contrebalancé les pauvretés, les trous de langue, les phrases à la syntaxe «fautive». Il fallait donner au lecteur une langue possible (puisque, de toute façon, elle l'avait été dans mon passé), il fallait que cette langue antilittéraire devienne riche de suggestions et d'ouvertures²² de sens, qu'elle soit à la fois la *maniera* de ce livre et le sujet de ce même recueil.

J'ai écrit une dizaine de versions de ce *Vingtième siècle* et une soixantaine de versions de la majorité des textes qui s'y trouvent²³. Bientôt, le tressage serré du passé avec le présent allait me faire changer le titre. Je «racontais» là-dedans un *xx^e siècle* que je n'avais connu qu'à moitié²⁴ et j'y disais des moments que j'avais vus, vécus de près... Ce n'était pas le *xx^e siècle*, mais bien des *vingtièmes siècles*, ceux qui étaient en moi et hors de moi, ceux qu'on m'avait racontés ou que j'avais en mémoire, ceux que j'avais interprétés à ma façon et

20. D'ailleurs, ce livre m'a tellement accaparé, si obsédé, si envahi que je me suis mis à parler, dans la vie quotidienne, la langue de mon recueil.

21. Voir l'anecdote 1 pour l'importance du rythme en poésie.

22. Voir Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1971.

23. Comme on peut le constater, nous ne sommes pas dans l'univers de la spontanéité.

24. Je suis né en 1951.

qui se perpétuaient au ^{XXI}^e siècle... Ces *vingtièmes siècles* que j'avais nommés, aimés et aussi détestés, ceux de mes langues, ceux de mes cauchemars ou de mes désirs ne pouvaient qu'être pluriels. Tous ces *vingtièmes siècles* synchroniques s'exprimaient en un seul lieu : un livre. Seul le long poème rendait compte de la largeur des sujets (l'histoire, la guerre, les camps de travail, les tueries de tous ordres), des recours fréquents aux souvenirs personnels, de la grandeur et de la richesse de suggestion de la langue que j'utilisais.

Depuis juillet 2004²⁵, cette langue est devenue *ma* langue, celle que je parle et celle qui me permet d'être l'écrivain que je suis : parfois, je me prends, souvent, je me laisse.

25. Mois et année où j'ai terminé la rédaction de ce recueil.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

LUCIE BOURASSA est professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle s'est d'abord intéressée à des questions de poétique, notamment au rythme, et a publié deux livres sur ce sujet: *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine* (Balzac, 1993) et *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme* (Bertrand-Lacoste, 1997; traduit en coréen en 2007). Elle a ensuite travaillé sur les modes de structuration et de représentation du temps dans le discours: il en est résulté l'ouvrage *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif* (Nota bene, 2009). Ces dernières années, elle a aussi mené des recherches sur les relations entre traduction et poétique d'auteur, sur l'oralité en poésie contemporaine et sur les fictions linguistiques des poètes.

NICOLE BROSSARD est poète, romancière et essayiste. Depuis la parution de son premier recueil, en 1965, elle a publié une trentaine de livres, dont *Le centre blanc* (Éditions d'Orphée, 1970), *La lettre aérienne* (Remue-ménage, 1985), *Le désert mauve* (l'Hexagone, 1987), *Hier* (Québec Amérique, 2001) et *D'aube et de civilisation* (Typo, 2008). Elle compte parmi les chefs de file d'une génération qui a renouvelé la poésie québécoise dans les années 1970. Elle a cofondé en 1965 la revue littéraire *La Barre du jour* et, en 1976, le journal féministe *Les Têtes de pioche*. En 1991, elle a publié avec Lisette Girouard l'*Anthologie de la poésie des femmes au Québec* (Remue-ménage) et, en 2002, *Poèmes à dire la francophonie* (Castor Astral). Son parcours est jalonné de nombreuses consécration: Prix du Gouverneur général pour sa poésie (1974 et 1984), prix Athanase-David (1991), entrée à l'Académie des lettres du Québec (1994), Grand Prix du Festival international de la poésie de Trois-Rivières en 1989 pour *Installations* (Écrits des Forges) et en 1999 pour ses recueils *Musée de l'os et de l'eau* (Le Noroît) et *Au présent des veines* (Écrits des Forges) (1999), prix W.O. Mitchell (2003) et prix Molson du Conseil des Arts du Canada (2006). Ses œuvres sont traduites en plusieurs langues.

NORMAND DE BELLEFEUILLE a publié plusieurs textes de poésie, de fiction et de théorie, dont plusieurs ont été salués par la critique: *Le livre du devoir* (Herbes rouges, 1983), *Lascaux* (Herbes rouges, 1985), *Ce que disait Alice* (L'Instant même, 1989), *Obscènes* (Herbes rouges, 1991) et *Elle était belle comme une idée* (Québec Amérique, 2003). *La marche de l'aveugle sans son chien* (Québec Amérique, 2000) lui a valu le Prix du Gouverneur général du Canada et le prix Alain-Grandbois, alors que le recueil de nouvelles *Votre appel est important* (Québec, Amérique, 2006) a été finaliste pour le Prix littéraire des collégiens. Tour à tour professeur, critique, animateur de revues culturelles, il a été membre fondateur du magazine *Spirale* et il est présentement directeur littéraire chez Québec Amérique.

JEAN-MARC DESGENT a une maîtrise ès sciences en anthropologie. Depuis 1974, il a fait paraître près d'une vingtaine de titres, soit Herbes rouges, soit aux Écrits des Forges. Il a remporté en 1994 le Grand Prix du Festival international de la poésie de Trois-Rivières pour son recueil *Ce que je suis devant personne* (Écrits des Forges, 1994). En 2005, il a publié *Vingtièmes siècles* aux Écrits des Forges. Ce dernier livre lui a valu de remporter le Grand Prix du Festival international de la poésie de Trois-Rivières pour une deuxième fois, le Prix du Gouverneur général et le prix Estuaire des Terrasses Saint-Sulpice. En 2006, on lui a décerné le prix Gatien-Lapointe-Jaime-Sabines pour l'ensemble de son œuvre traduite en espagnol. Sa poésie a été traduite en plus de sept langues.

MARCEL LABINE a enseigné la littérature pendant de nombreuses années au Collège de Maisonneuve. Depuis vingt ans, il a entre autres publié les recueils de poésie suivants aux Herbes Rouges: *Papiers d'épidémie* (Prix du Gouverneur général du Canada, 1988), *Territoires fétiches* (1990), *Machines imaginaires* (1993), *Carnages* (1997) et *Le pas gagné* (Grand Prix Quebecor du Festival international de la poésie de Trois-Rivières, 2006). Spécialiste du roman américain contemporain, il a publié en 2002 *Le roman américain en question* chez Québec Amérique. Il s'intéresse actuellement à la «pastorale américaine».

ANDRÉ LAMARRE pratique l'écriture sur l'art et la critique littéraire depuis près de trente ans. Il a publié, entre autres, dans *CV Photo*, *Espace*, *Études françaises*, *Les Écrits*, *Liberté*, *Parachute* et *Spirale*, rédigé plusieurs textes de catalogues d'artistes et des préfaces d'anthologies de poésie. Son essai *Avec John Heward. Entrer dans le trait* est paru aux Éditions Nota bene, dans la collection «Nouveaux Essais *Spirale*», en 2010.

TANIA LANGLAIS s'est vu attribuer pour son premier recueil de poésie, intitulé *Douze bêtes aux chemises de l'homme* (Herbes rouges, 2000), les prix Émile-Nelligan (2000) et Jacqueline-Déry-Mochon (2001). Elle a été lauréate en 2002 du Prix littéraire CBC/Radio-Canada pour *Soleil d'Anatole* (inédit) et a signé un deuxième recueil, *La clarté s'installe comme un chat* (Herbes rouges, 2004), dans lequel elle s'inspire de *Pour un tombeau d'Anatole* de Stéphane Mallarmé. Son troisième recueil, *Kennedy sait de quoi je parle*, est paru aux Herbes rouges en 2008.

RENÉ LAPIERRE est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Son plus récent recueil, *Traité de physique*, est paru aux Herbes rouges à l'automne 2008.

ROSALIE LESSARD a fait paraître aux Écrits des Forges son premier recueil de poèmes, *À perte de monde*, en 2000. En 2006, elle a remporté le Prix littéraire de Radio-Canada pour *Petit guide des volcans d'Amérique* et a lancé un deuxième ouvrage, *La chair est un refuge plus poignant que l'espace*, toujours aux Écrits des Forges. Elle poursuit des études doctorales à l'Université du Québec à Montréal et enseigne la littérature au Collège Jean-de-Brébeuf.

Pierre OUELLET est poète, essayiste et romancier. Il est né à Québec en 1950. Il a publié plus d'une trentaine d'ouvrages, dont plusieurs essais : *À force de voir. Histoire de regards* (Le Noroît, 2005, Prix du Gouverneur général), *Outland. Poétique et politique de l'extériorité* (Liber, 2007) et *Hors-temps. Poétique de la posthistoire* (VLB éditeur, 2008, Prix du Gouverneur général). Parmi ses plus récents livres de poésie, on trouve *Zone franche. Liber asylum* (Le Noroît, 2004), *Dépositions* (Le Noroît, 2007, Prix du Festival international de poésie de Trois-Rivières), *Voire* (l'Hexagone, 2007) et *Une outre emplit d'éther qui se rétracte dans le froid* (l'Hexagone, 2009). Récipiendaire du prix du roman de l'Académie des lettres du Québec pour *Légende dorée* (L'instant même, 1997), il a fait paraître cinq récits dont *Still. Tirs groupés* (L'instant même, 2000) et *Une ombre entre les ombres* (l'Hexagone, 2005). Membre de la Société royale du Canada et de l'Académie des lettres du Québec, il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique à l'Université du Québec à Montréal.

TABLE DES MATIÈRES

LE LONG POÈME. PRÉSENTATION Nicole Brossard	5
--	---

ÉTUDES DU LONG POÈME

LES PARADOXES DE L'IMPURETÉ. (RÉFLEXIONS SUR LE LONG POÈME) Normand de Bellefeuille	13
DIGRESSIONS SUR LE LONG POÈME ET LES POÈMES LONGS Lucie Bourassa	31
NOTES SUR LE LONG POÈME ET LE POÈME André Lamarre	53
LA TRAVERSÉE DES APPARENCES. LECTURE D'UN LONG POÈME DE TANIA LANGLAIS Rosalie Lessard	87
LA LONGUE HALEINE. LA DÉMESURE DU POÈME CHEZ JEAN-MARC DESGENT Pierre Ouellet	107

LE LONG POÈME

L'ÉCRITURE DU LONG POÈME

UN JOUR JE ME SUIS MIS À ÉCRIRE DES POÈMES René Lapierre	125
LE LONG POÈME EST LA VOIE ÉQUESTRE DE LA POÉSIE Tania Langlais	135
L'INACHEVABLE Marcel Labine	141
ANECDOTES ABANDONNÉES, ENTRECROISÉES SUR LE LONG POÈME Jean-Marc Desgent	153
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	163

Révision: Isabelle Bouchard
Copiste: Aude Tousignant
Composition et infographie: Isabelle Tousignant
Conception graphique: Antoine Tanguay
Réalisation graphique: KX3 Communication

Diffusion pour le Canada: Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec), H2X 2V4
Téléphone: 514 499-0072 Télécopieur: 514 499-0851
Distribution: SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique:
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site: <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone: (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur: (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Québec), G1S 1W2
mél: nbe@videotron.ca
site: <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN JANVIER 2011
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2011
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Alors que le long poème est, dans les littératures de langue anglaise, viable et permet encore de déplacer et de renouveler l'esthétique poétique, quel est son statut en langue française et surtout qu'en est-il de notre rapport à sa dimension narrative? Y aurait-il eu dans la tradition française, depuis la condamnation mallarméenne de « l'universel reportage », une rupture avec le long poème au profit du poème de concision et de déconstruction? Et cette rupture aurait-elle eu pour conséquence de refouler le long poème dans l'arrière-garde des pratiques poétiques ?

Voici une réflexion sur le long poème qui permet d'entrevoir la richesse du chemin parcouru au Québec par la génération dite formaliste: ses interdits, ses rêves, sa marginalité dans la marginalité, l'immense désir de création et tout un univers de lectures et d'influences dont la critique a peu fait état, le mot *modernité* ayant monopolisé toutes les tentatives de percer les pratiques formalistes. Somme toute, il fallait peut-être, afin de poursuivre la re-connaissance d'une part importante de la poésie québécoise, se concentrer sur un autre filon pour y détecter une matière riche en leçons d'époque et enjeux de création.

Avec des textes de Lucie Bourassa, Nicole Brossard, Normand de Bellefeuille, Jean-Marc Desgent, Marcel Labine, André Lamarre, Tania Langlais, René Lapierre, Rosalie Lessard et Pierre Ouellet.