

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GUY MARCHAND

L'ENVERS
suivi de
LA PART DU SILENCE
(essai sur le silence en poésie)

DÉCEMBRE 1997

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce travail n'aurait pas été possible sans le support moral de notre compagne Josée Richard et l'apport inestimable, au plan technique, de mesdames Yolande Robert et Lucy Sicard. Qu'elles reçoivent ici toute l'estime que nous leur portons. Nous rendons grâce à leur patience et à leur professionnalisme.

Aussi, nous aimerais remercier plus particulièrement monsieur Jacques Paquin qui a su, par ses judicieuses remarques et ses habiles conseils, guider notre démarche tout en alimentant notre réflexion.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii	
TABLE DES MATIÈRES	iii	
INTRODUCTION	1	
L'ENVERS (Création poétique)	10	
• Revers	13	
• Vertiges	23	
• Persévéérer	40	
• Véraison	55	
LA PART DU SILENCE (Essai sur le silence en poésie)	71	
CHAPITRE I	LE MOT COMME OBSTACLE À L'EXPRESSION DE LA PENSÉE	72
CHAPITRE II	RÉINVENTER LES MOTS	82
CHAPITRE III	LA DÉFAITE DU LANGAGE POÉTIQUE ?	90
CHAPITRE IV	LE RÉSIGNEMENT	100
CHAPITRE V	« L'ENVERS » ou DE L'IMPORTANCE DU SILENCE	112
CONCLUSION		133
BIBLIOGRAPHIE		137
• Oeuvres théoriques	137	
• Oeuvres de création	139	

INTRODUCTION

La poésie est le langage de l'instant. Elle est une flamme qui brûle et se consume. Elle se poursuit hors des mots, avec les mots, soudain transformés, soudain désuets. Le langage, depuis le début du siècle, a été examiné sous toutes ses coutures. Est-ce que les mots veulent encore dire quelque chose? Sont-ils toujours l'outil idéal pour exprimer la vie humaine, pour rêver l'impossible, pour percevoir l'imperceptible, pour dire l'indicible? Car il ne s'agit plus en poésie de chanter la nature ou le pays, d'épancher sa neurasthénie, de sublimer ses névroses. La poésie moderne met au banc des accusés le langage même. Le poète d'aujourd'hui fait face au silence qui n'a de cesse de vouloir s'imposer, à cause notamment de l'absurde, résultat aussi bien de la folie que de la logique, cette dernière étant de plus en plus perçue comme une tautologie ; l'homme, abusé par l'idée de progrès, abusé par les révolutions, tourne en rond autour de promesses fallacieuses en creusant sa propre tombe. L'homme n'a-t-il plus qu'à se taire en attendant sa disparition? Devant cette alternative la problématique se pose alors ainsi: comment s'exprime, dans l'écriture poétique, cette prise de conscience? De quelle manière le poète dit-il qu'il ne peut dire, quelles sont les issues qu'il lui reste? Comment vivre avec cette urgence de dire, ce travail d'écriture vital, tout en étant certain de ne pas jouer un jeu futile, activité qui est pourtant pour lui d'une importance capitale?

Nous sommes donc en présence d'une pensée qui s'articule autour de l'indicible, expérience constamment vécue par le poète mais extrêmement difficile à exprimer. Nous sommes à mille lieues de la logique. « Une forme de réflexion s'instaure, écrit Michel Foucault, fort éloignée du cartésianisme et de l'analyse kantienne, où il est question pour

la première fois de l'être de l'homme dans cette dimension selon laquelle la pensée s'adresse à l'impensé et s'articule sur lui¹ ». Cet impensé participe en quelque sorte d'un idéal langagier qui, dans son extrême pureté, arriverait à exprimer l'indicible par l'entremise d'une poésie en constante interaction avec le silence. La recherche de ce langage hors norme tend vers l'essentiel, lequel ne réside pas dans ce qui est dit, mais dans ce qui est exhibé.

On peut comparer ce travail à celui de l'archéologue qui expose lentement les fragments de ses recherches. Une grande partie de son investigation demeurera invisible. L'archéologue devra interpréter le silence des objets manquants. S'il veut reconstituer des objets en entier dans un environnement d'époque, il devra pour ce faire utiliser des matériaux modernes imitant la matière ancienne.

Par conséquent, le poète, pour rendre palpables ces silences qu'il fréquente par les vertiges que crée l'écriture, emploiera ses propres mots en faisant renaître l'instant qui « fait signe » selon l'expression de Jean-Claude Renard. Ce dernier explique très bien la sensation de mystère qui se trouve au cœur de la poésie: « J'éprouve uniquement l'impression de me trouver parfois dans un état de vide total qui, sans que je puisse expliquer pourquoi, me saisit d'une manière abrupte comme une absence désignant une

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, pp. 336-338 (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »).

présence, du néant désignant de l'être, ou encore comme une évidence sans évidence, la manifestation d'un silence ressenti comme chargé d'une parole informulable² ».

« Cette absence désignant une présence », n'est-ce pas ce que l'archéologue ressent devant les débris d'artefacts et d'os ? La comparaison s'arrête cependant à ce stade puisque souvent le mystère demeure entier pour le poète, la somme d'impalpable étant ni plus ni moins l'arrêt de vie :

Il y a un Silence de jour et un Silence de nuit,
Un Silence dans l'espace et un Silence infini,
Dire ce qu'est le second dépasse mon sort,
Ce que je n'en dirai pas vous le dira la mort.³

Ce poème du polonais Cyprian Norwid (1821-1883) illustre d'une certaine manière la prudence des poètes du XIX^e siècle, mis à part quelques exceptions comme le téméraire Mallarmé qui ira très loin dans sa recherche du mot comme « centre de suspens vibratoire⁴ » et qui appelle « musicalement » l'apparition de cet invisible pressenti. Toute la poésie du siècle suivant voudra forcer les secrets du langage, le rouant de coups, le décortiquant, le scrutant au microscope. De Dada au formalisme, du lyrisme flamboyant au retour du haïku, du jeu de mots aux mots déjoués, la longue marche de ce siècle affronte l'absurde et lutte courageusement contre le non-sens de l'existence. Les poètes de

² Jean-Claude Renard, *L'« Expérience intérieure » de Georges Bataille ou la négation du Mystère*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 10.

³ Cité par Paul Wyczynski, *Émile Nelligan*, Montréal, Éditions Fides, 1967, pp. 31-32 (coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui »).

⁴ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Aubry), Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 386 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

ce siècle sont les « autres horribles travailleurs » qu'annonçait Rimbaud dans sa fameuse lettre à Paul Demeny. Le mot d'ordre du « voyant » sera si bien entendu que plusieurs, après un travail titanique et des recherches laborieuses dans la déconstruction du langage, en arriveront tout simplement à la conclusion qu'il vaut mieux se taire. D'autres, comme la romancière brésilienne Clarice Lispector, s'interrogeront sur la manière d'utiliser le langage malgré l'échec à dire la vision en son entier : « Dois-je affronter la totalité de ma vision, même si cela m'amène à une vérité incompréhensible ? ou dois-je donner une forme au néant pour pouvoir intégrer ma propre désintégration⁵ » ? Telle sera pour beaucoup d'écrivains contemporains la grande question par rapport à l'écriture.

Maurice Blanchot est de ceux qui se sont le plus longuement penchés sur cette impasse de la littérature. La réflexion blanchotienne, pour reprendre les mots de Foucault, « s'adresse à l'impensé et s'articule sur lui » (*supra*, p.5). Toute l'œuvre de Blanchot, qu'elle soit théorie ou fiction, utilise la modulation plutôt que la systématisation ; sans cesse l'essayiste réitère ses positions en exprimant les contradictions de l'écriture qui se laisse difficilement enfermer dans le carcan cartésien. Sa pensée est plutôt sphérique que linéaire, ce qui implique redites et leitmotiv hantés par un point central : le silence.

Chez lui, l'écriture vise à atteindre une neutralité dans le langage qui serait peut-être, en quelque sorte, le langage objectif rêvé par Rimbaud. Pour Blanchot, le fait de

⁵ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.* (traduit du brésilien par Claude Farny ; préface de Clélia Pisa), Paris, Éditions des Femmes, 1978, p. 23.

nommer nie l'objet désigné, de sorte qu'il rejoint la pensée de Mallarmé qui, en poésie, parle de « transposer un fait de nature en sa presque disposition vibratoire selon le jeu de la parole⁶ ». Cependant, il ira plus loin que l'auteur de « Crise de vers » car, en nommant le silence vers lequel il aspire, l'écrivain utilise forcément les mots. Blanchot dira alors que l'écrivain est plutôt attiré par ce qu'il appelle la rumeur. L'écriture, niant tout ce qu'elle nomme, est malgré tout objet elle-même donnant du sens qui, toujours approximatif et donc impur, n'est pas le véritable silence recherché. Ayant ses propres caractéristiques physiques, l'écriture ne peut révéler en soi ce silence pressenti comme étant la notion pure du dire. Ce qui existe au-delà du langage et du silence, Blanchot le nommera rumeur. Selon Françoise Collin, « [t]out écrivain est hanté par le désir d'une parole qui ne parlerait pas, d'un livre qui ne dirait rien (rien et tout) ; pourtant, il ne peut entendre et faire entendre la rumeur qu'en se détournant d'elle dans la mise en oeuvre d'une oeuvre. La rumeur n'est pas d'abord là, dans un d'abord objectif et temporel, pour être ensuite recueillie et trahie ; la rumeur n'est rumeur que dans la trahison de la parole⁷ ». Selon Blanchot lui-même, la « profonde rumeur originelle [est ce lieu] où quelque chose est dit mais sans parole, ou quelque chose se tait, mais sans silence⁸ ». La parole, en effaçant tout, et elle-même par surcroît, donne accès à ce murmure initial qui est pour Blanchot l'espace premier de l'écriture.

⁶ Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, p. 368.

⁷ Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 62 (coll. « Tel »).

⁸ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, 1959, p. 304 (coll. « Blanche »).

Pour faire image, nous pourrions dire que la rumeur est le vaste océan avec le va-et-vient des vagues, fascinante mer qui envoûte le guetteur, avide de ne faire qu'un avec elle mais redoutant la mort en même temps, désireux de boire cette vaste étendue salée en étant conscient de l'aspect chimérique de ce désir. Alchimiste, le poète réussit alors à (s') offrir un verre de cette eau de mer, mais distillée, eau qui est bel et bien une partie de cet océan tout en ne l'étant pas. Constraint à boire l'océan, le poète fait oeuvre en laissant parler cette rumeur qui le nie. Nous sommes donc peut-être condamnés à l'imposture du langage qui, en dernier lieu, ne dit rien. Mais peut-être aussi, tant ce mensonge est grand, est-il la vérité de l'impossible échu à l'homme ?

Finalement, nous dit Blanchot, cette rumeur, ce murmure si présent par son absence, est « le retentissement, par avance, de ce qui n'a pas été dit et ne le sera jamais⁹ ».

Tout au long de cette étude, nous nous référerons aux œuvres critiques de Blanchot, tantôt en s'appuyant sur sa pensée, tantôt en la comparant à d'autres œuvres élaborées autour des mêmes préoccupations.

⁹ *Ibid.*, p. 266.

Travail théorique

Nous examinerons, dans ce travail, différentes perceptions du silence et nous nous interrogerons sur les limites du langage. Chez certains auteurs, comme Artaud, le langage peut représenter une prison où la pensée, privée de liberté, finit par s'assécher dans le conformisme. Le langage est perçu d'une façon négative : une longue tradition, de l'ancienne Égypte à aujourd'hui, attribue à ce dernier la perte d'une véritable communion avec la vie. Ce sera l'objet du premier chapitre.

Mais pour d'autres auteurs (Claudel, Tardieu, Saint-John Perse), il en va autrement. Les contraintes que leur impose le langage forcent à user d'imagination afin d'arracher aux mots la « substantifique moëlle de l'existence » comme disait Rabelais. Nous examinerons, au deuxième chapitre, quelques jeux verbaux et expériences langagières utilisés en vue de renouveler le langage et nous fixerons les limites de ces inventions.

Une question cruciale surgira dans la troisième partie de cette étude : assistons-nous, à la fin de ce XX^e siècle, à la défaite du langage poétique ? Les barrières de même que le non-sens auquel nous conduit le langage ne représentent-ils pas les derniers retranchements de l'aventure poétique, irrémédiablement poussée vers le silence et la mort ?

Nous serons en mesure de démontrer dans le quatrième chapitre qu'un espoir subsiste dans ce que Martin Heidegger a nommé « le résignement ». Ce résignement se rapproche de ce que les mystiques appelaient « résignation active » ; c'est donc en faisant silence, en acceptant ce silence inévitable que le poète peut arriver à exprimer l'Absolu. C'est en favorisant ce que nous avons appelé le désujettissement qu'il réussit à se fondre à l'immense rumeur dont parle Blanchot.

Travail de création

D'autre part, nous nous pencherons sur notre recueil de poèmes intitulé « l'Envers ». À l'aide de concepts propres à la poétique, nous analyserons l'emploi des figures de rhétorique les plus marquantes ainsi que leurs effets sur les thèmes principaux. Nous aborderons les thèmes du cirque, des quatre éléments bachelardiens, du vertige, du travail et du désujettissement en démontrant que notre approche théorique coïncide avec certaines vues poétiques.

L'ENVERS

Mais qui retournera les mots que l'encre a noircis ?

Edmond JABÈS

J'étais haut comme trois mots

sujet verbe complément

adjectivable et tout

je jouais dans le carré désigné

l'abécédaire bien assimilé

on me laissa seul sur ma soif

alors avec la barre de fer du silence

j'ai cabossé les angles de ma prison

depuis

je tourne en rond

REVERS

*Parler est facile, et tracer des mots sur la page,
en règle générale, est risquer peu de choses :*

[...]

*Aussi arrive-t-il qu'on prenne ce jeu en horreur,
qu'on ne comprenne plus ce qu'on a voulu faire
en y jouant, au lieu de se risquer dehors
et de faire meilleur usage de ses mains.*

Cela,

*c'est quand on ne peut plus se dérober à la douleur,
qu'elle ressemble à quelqu'un qui approche
en déchirant les brumes dont on s'enveloppe,*

[...]

- Philippe JACCOTTET

La langue
a léché tout le désert
elle a accouché
d'une montagne
si haute si haute
que personne ne peut habiter
ses neiges éternelles

On cogne à la porte
un mot tremble de froid
on lui ouvre
il s'installe comme un chat
quelques ronronnements
plus tard
il disparaît
sans faire de bruit

on se demande alors
si on n'a pas rêvé
qu'en est-il des poils
épars sur le sofa

on se met à douter

Prendre quelqu'un au mot

n'est rien prendre du tout

faire claquer la langue

n'est rien d'autre

que dompter

un tigre de papier

Toute littérature
consiste peut-être
à tirer la langue

L'aube se mouche
dans son tablier gris
un vieux journal
roule dans la rue
ses mauvaises nouvelles

le soleil joue du couteau
dans la grisaille
il finira
par se crever les yeux

Un cœur qui bat
un muscle qui travaille
jour et nuit
un homme se dit
propriétaire de cette masse
rougeoyante

tout cela provient
d'une galaxie
de farces et attrapes
qui a fermé boutique
depuis des milliers d'années

Trébucher dans les fleurs du langage
tomber le nez dans l'horreur
lécher les latrines lexicales
s'enfoncer des mots sous les ongles
se couper la langue
sous peine
du pire

Pour le moment
je suis à l'article indéfini
de la mort
au pied de la lettre
au mot à mot
dans le palais des glaces

je cure les dents du silence

VERTIGES

Quelle force te tient en arrêt sur l'escalier croulant,

dans la maison de tes pères ?

- Georg TRAKL

Mis en attente
la téléphoniste m'a oublié
au bout du fil
un funambule
au-dessus du vide

Je m'en vais au bout de ma peau
je m'avale je m'envole
un crépitement de terre et de cailloux
puis je ne sais plus

un jour je marche
dans une rue ensoleillée
le lendemain je n'y suis plus
où suis-je ?

Un immense rocher
s'est installé en moi
et laisse échapper
quelques larmes de sable

dans deux mille ans
aurai-je
une plage
à la place du cœur ?

Tiens c'est le jour
qui se lève
c'est le soleil qui s'élève
non c'est la terre
qui tourne
c'est mon corps qui vacille
dans cette banlieue ordinaire
de l'univers

D'un coup
j'ouvre mon abdomen
le fais claquer
descends en moi-même
je me mets à hurler
il y a quelqu'un ?

rien
sauf le battement
du cœur
dans l'escalier noir
en tire-bouchon

La mer se déploie
sur le rivage
le néant des cieux
braqué sur elle
mais aussitôt
dans un vertige insondable
elle s'enroule
sur elle-même

la mer ferme les yeux
indécise
se fait du mauvais sang

Terre ! Terre !
mais il n'y a jamais de terre
nous naviguons
vers un ciel indifférent
pendant que le sel ronge
la coque

finalement
nous aurions mieux fait
d'apprendre à nager

Les étoiles
sont des vitrines mortes
des néons oubliés
aux hoquets d'ivrognes

le temps zigzag
trébucher
se relève
des marges de nuages
plongent dans la nuit

Comme
un plongeur
indécis
sur le plongeoir
avoir un mot sur le bout de la langue

Ce mot tatoué
gonflé par ses alcools
dilatatoires
gueule la misère
du monde

le monde redouble
de dureté
et referme sur lui les portes
de ses enfers

Et si les mots
tombaient un à un
comme les dents

et si à la fin
il ne restait plus
que deux gencives

boirions-nous
l'encre à la paille
jusqu'à noircir
les ventricules blancs
du silence ?

Qu'allons-nous faire
des rêves qui pourrissent
dans nos poches d'enfant ?

Au bout de lui-même
le vers revient sur ses pas
réitère
sa demande au vide

sous lui
l'envers
lui fait écho

personne n'ose plonger
dans ce poème vertigineux

jamais écrit

Plus rien ne vole
les ailes se pétrifient
on entend le silence
des mouches

Certains mots
se taisent si fort
qu'ils nous forcent
à dire leur silence

PERSÉVÉRER

Riche et miraculeuse Nuit,

Qui sans bouche et sans aucun bruit

Enfantes pourtant la Parole

- DU BOIS HUS

De jour de nuit
en filigrane
par bonds et par absence
les frontières ploient

on creuse là-haut
la terre blanche
qui désensevelit

on se dépense
on se déplie
des tunnels
laissent passer des regards
à peine entamés

là où le mot se désintègre
s'appuie le front d'une étoile

de jour de nuit
comme un colibri
dans un calice de muscles
et de terre

Approximation
dans l'élan circulaire
le zézaiement de l'air
autour d'un oeil
qui ouvre sur un point
toujours fébrile
prête à la vacuité
dans le vortex des âges

le temps qu'il faut
pour
penser
l'éclair

Ici ou là

à forer

les berges

du néant

on pose

les mains

sur la lumière

on laisse le temps

ratisser le fond du fleuve

on saura

un jour

qu'il ne sert à rien

de mourir

Le ciel enfile
un bleu de travail
et siffle
parmi les oiseaux affairés

le soleil bâille un bon coup
la courroie du fleuve
se remet en marche

l'humanité chôme
sa douleur
et paie nature
nuits et gouffres
dans l'effilochement
du temps

Il faut bien dire
chaque sillon
et le soc qui repasse interminablement
il faut replanter
ses mains dans la terre
ses yeux dans le ciel
son âme dans la mer

dans le soleil
tout brûler
et recommencer

Du flanc des falaises
il tire de grands filets de nuit
sa témérité égale sa peur
mais le poème ne peut attendre

Je m'habille d'abysse
je m'abîme de beauté
je frappe à une porte aveugle
entre un brin d'herbe
et le ciel intérieur

je porte ma mort
sur les épaules
elle voit plus loin que moi

Nous arracherons
quelques plumes à la vie
pour les tremper
dans nos rires

nous écrirons
une page du jour ordinaire
et de la nuit rêveuse
en souriant aux anges
ils recevront dans l'aile
une plume de plus

Au coin de la rue
il espère un vrai poème
un poème comme *Georgia on my mind*
just a sweet sweet song
un vrai de vrai dans le bleu
des yeux
dans le fond de l'histoire
marqué au fer trouble
d'un certain regard
qui fait lever le soleil
au coin de la rue
en grinchant sur sa poulie rouillée

Un poème silenciaire
étendu dans la toundra
des mots de chair
se fondent au lichen
d'un coup d'aile
le soleil bénit ce lieu
par inadvertance traversant
un homme dans sa solitude

Il
montre
le zénith
du
doigt
une écharde
de ciel
sous
l'ongle

Tout n'est pas aussi sombre
que l'ombre d'un corbeau
son vol tisse
entre les cimes des arbres
des figures inouïes

fenêtres

sur le ciel

Trappeur d'origine
feu follet frondeur
dans la forêt vierge
embranchement déhanchement
parmi les chants féconds
des déesses

éclaboussé de cheveux d'anges
dans l'alphabet des ténèbres

VÉRAISON

Les voici mûrs, ces fruits d'un ombrageux destin. De notre songe issus, de notre sang nourris, et qui hantaient la pourpre de nos nuits, ils sont les fruits du long souci, ils sont les fruits du long désir, ils furent nos plus secrets complices et, souvent proches de l'aveu, nous tiraient à leurs fins hors de l'abîme de nos nuits...

- SAINT-JOHN PERSE

à mon père

Le tableau vert a mûri
puis le cri des craies s'est tu
il était seul dans la nuit
lorsque ses mains sont devenues
tout à fait blanches

Sous une lune rouge
le temps développe lentement
ses portraits de famille

la formation d'un fossile
est sans but lucratif

Un jour je dirai : c'est ici
yeux incantatoires
ombre des visions
le lieu sera vide
les pieds dans le sol
la lumière nous traversera
je dirai : nous sommes arrivés
et nous devrons repartir

J'absente ces objets
pour mieux les enfuir

j'évanouis leur mystérieuse
présence par cette matière
gravitante
déplaçant verbe et sujet
creusant un semblant
de chaos
au milieu de mes os

Le chant d'un oiseau
percute une fenêtre fermée
l'écho lui ouvre les bras
soudainement
l'horizon a des ailes

Hors de soi
assis
dans un endroit
connu ni d'Ève ni d'Adam
comme un chant
intemporel
dans ce qui fut
une forêt

Au-dessus des rapides

une apostrophe d'eau

dans les airs

discrètement

le vent corrige

son discours

Dans le champ d'hiver

six autobus scolaires

face au soleil

statues

de l'île de Pâques

La nuit
le bruit des étoiles
en dit plus long
que toute la mélancolie

la langue bien pendue
tourne
sur elle-même

Les poèmes
sont des cailloux
dans la rivière
du
silence

Certains mots ont des ongles
pour gratter le ciel
ils dénichent
les oeufs du silence

C'est avec les mots
que le monde me touche
pendant un instant
ils frôlent la surface
des eaux natales
et revenus barbouillés
de silence
rendent le vide
habitacle

La nuit
nous semons des pierres tombales
au milieu de la lumière
qui efface nos noms

Ce qui s'éloigne de nous

nous touche au plus près

je te fais voir l'esquisse

d'un bateau fantôme

sur l'eau nul sillon

le voyage qu'il suppose

une brise pour l'âme

LA PART DU SILENCE

Essai sur le silence en poésie

CHAPITRE I

LE MOT COMME OBSTACLE À L'EXPRESSION DE LA PENSÉE

Doutes des écrivains

Plusieurs philosophes, depuis Platon, nous ont habitués à nous méfier du langage. La pensée exprimée n'est pas toujours en accord avec ce qui est pensée pure dans l'esprit. Cette inadéquation fait en sorte que le poète a, la plupart du temps, la sensation que l'essentiel lui échappe. Son poème est une approximation, une image où se confondent le photographe et le photographié. Le mot utilisé n'est jamais assez précis, ne va jamais aussi loin que le poète le voudrait. C'est sans doute pourquoi le poème, de livre en livre, est toujours le même poème sans cesse recommencé. Le matériau avec lequel travaille le poète n'est plus considéré comme garant de la vérité. Le parcours du poète est souvent un enchevêtrement de routes, plusieurs fois il aura la surprise au cours de son périple de croiser son point de départ.

Certains écrivains mettront en doute la primauté du langage écrit pour exprimer leur être. Antonin Artaud ira très loin dans cette affirmation : « Car je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement¹⁰ ». Dans son cheminement caractéristique, l'auteur de *l'Ombilic des limbes* en viendra à détester la littérature parce qu'elle se plaint dans un langage qui n'a rien à voir avec la réalité. Le langage, conçu comme un instrument mettant

¹⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, pp. 167-168 (coll. « Idées »).

de l'ordre dans le chaos de la création et, par le fait même, dans la conscience de cette création, n'a plus, dès lors, le privilège de la vérité. Les mots, de ce point de vue, cacherait plutôt qu'ils ne dévoileraient. Leur conformisme et leur immobilisme en font un instrument archaïque avec lequel il devient difficile de travailler à la découverte de l'inconnu. Ce que la pensée sait d'elle-même se trouve prisonnier de la structure langagière qui agit comme une barrière interdisant l'accès à sa réalisation.

Pour créer du neuf, il faut faire table rase du passé. L'histoire littéraire de la France pèse lourd du raisonnement cartésien et de sa mainmise sur la pensée claire qui caractérise l'esprit français. Les créateurs du début du siècle voudront casser cette dictature et ménageront une grande place à l'imagination, à l'imprévu, en préparant la voie aux travailleurs de l'indécible. Cet indécible fait partie de ce que le poète appelle réalité. C'est pourquoi Artaud n'aura de cesse de se méfier de la littérature qui, par le mensonge de l'approximation, aura la mauvaise manie de décenter, d'amener le réel ailleurs qu'en son lieu initial, soit la vision du monde de l'auteur en ce qu'elle a d'authentique. Le texte, pour Artaud, participe de tout l'être ou n'est pas. Il a horreur du langage social, trop usé pour dire l'essentiel et cette haine s'étendra à la littérature, ce qui explique l'éclatement de la syntaxe dans sa poésie. Paradoxalement, soulignons tout de même que la poésie de ce dernier alimente la littérature et ses nombreux exégètes.

Une longue tradition : l'écriture liée à une interdiction divine

Mais l'écriture elle-même n'est-elle pas une création diabolique donnée au commun des mortels pour lui permettre d'accéder à des connaissances interdites ? N'est-elle pas ce labyrinthe rempli de miroirs où l'homme, attiré par sa propre image, se perd et perd son temps ? La chose écrite ne remplace-t-elle pas la mémoire vivante de notre corps, ce qui, par ce fait même, fausse toute perception de l'existence ? Platon, dans *Phèdre*, s'est penché sur la question par l'entremise de la mythologie égyptienne. Dans cette oeuvre, Socrate raconte à son ami Phèdre le mythe de Théuth (Thot), inventeur divin du calcul, de la géométrie, de l'astronomie mais surtout de l'écriture. Ce dernier, fier de ses découvertes, vient les présenter au grand dieu de toute l'Égypte, Thamous (Amon pour les Égyptiens). Le dieu suprême juge alors de la valeur de chaque invention et s'interroge longuement sur le bien-fondé de cette invention qu'est l'écriture :

« Voici, ô roi, dit Théuth, le savoir qui fournira aux Égyptiens plus de savoir, plus de science et plus de mémoire ; de la science et de la mémoire le remède a été trouvé. » Mais Thamous répliqua : « O Théuth, le plus grand maître ès arts, autre est celui qui peut engendrer un art, autre celui qui peut juger quel est le lot de dommage et d'utilité pour ceux qui doivent s'en servir. Et voilà maintenant que toi, qui est le père de l'écriture, tu lui attribues par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration ; ce n'est donc pas de la mémoire, mais de la remémoration, que tu as trouvé le remède. Quant à la science, c'en est la semblance que tu procures à tes disciples, non la réalité. Lors donc que, grâce à toi, ils auront entendu parler de beaucoup de choses, sans avoir reçu beaucoup d'enseignement, ils sembleront avoir beaucoup de science, alors que, dans la plupart des cas, ils n'auront aucune science ; de plus, ils seront

insupportables dans leur commerce, parce qu'ils seront devenus des semblants de savants, au lieu d'être des savants¹¹ ».

On reconnaît ici, à travers ce mythe, la philosophie de Socrate (qui n'a légué aucun écrit à la postérité) incitant ses disciples à se connaître eux-mêmes par la force maïeutique que constitue le dialogue. Selon lui, l'écriture est une image qui traduit mal la parole, qui la pétrifie et l'empêche de couler de source. « L'impuissance à répondre de soi-même, l'irresponsabilité de l'écriture, Socrate l'accuse aussi dans le *Protagoras*. Les mauvais orateurs politiques, ceux qui ne savent pas répondre à « une question supplémentaire » « sont comme des livres, qui ne peuvent ni répondre ni interroger » (329 a). C'est pourquoi, dit encore la Lettre VII, « aucun homme raisonnable ne se risquera-t-il à confier ses pensées à ce véhicule, surtout quand il est figé comme le sont les caractères écrits » (343 a ; cf. Aussi *Lois XII* 968 d)¹² ». Nous sommes donc en mesure de constater que l'écriture est loin d'avoir le beau rôle. La réponse de Thamous apporte beaucoup plus de blâme que d'éloge. L'écriture est vue comme un artifice extérieur à la réalité de l'homme, ce qui pourrait concourir, tout compte fait, à oublier son âme et, par le fait même, puisque nous avons affaire à des dieux, à oublier l'objet de leur adoration. L'« acte de remémoration », pour être authentique, doit donc se faire du dedans et non du dehors. Le signe, dans cette optique, est un véritable obstacle qui, par la conceptualisation et la fixation d'idées, ouvre toutes grandes les portes à la paresse légendaire des hommes. À partir de ce moment, l'homme emmagasine un savoir qui détonne rapidement par rapport

¹¹ Platon, *Phèdre* (traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson) suivi de *La pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Éditions GF-Flammarion, 1992, p. 178 (coll. « GF-Texte intégral »).

¹² *Ibid.*, p. 344.

à la vie constamment en mouvement. Dès lors, le discours ne dit plus ce qu'il dit mais ce qu'il croit être. N'étant pas ce qu'il est, tout est faussé au départ. Ce décalage entre les mots et les choses que ceux-là désignent a toujours été une des plus grandes préoccupations des poètes. Nous reviendrons sur ce sujet plus loin.

Il est intéressant de remarquer les ressemblances frappantes que se partagent différents dieux issus de différentes civilisations. L'inventeur égyptien de l'écriture possède son alter ego dans la mythologie gréco-romaine. Il sera personnifié respectivement par Hermès et Mercure à qui on attribuera à peu près les mêmes caractéristiques. On a dit que c'est ce dieu bavard « qui avait formé le premier une langue exacte et régulière, lui qui avait inventé les premiers caractères de l'écriture, réglé l'harmonie des phrases, imposé des noms à une infinité de choses [...]»¹³. Avec son habileté langagière, ce dieu se fait un malin plaisir de tromper qui il veut sur la terre comme au ciel. Il est, en quelque sorte, le dieu des avocats, et en ce sens, il servira d'intermédiaire et d'interprète, tout comme Theuth, aux portes des enfers. C'est lui qui eut la tâche ingrate d'enchaîner Prométhée, le voleur de feu donc de lumière et, par analogie, de connaissance. « Prométhée, dont le nom grec signifie « prévoyant »»¹⁴ est, si l'on veut, un pré-voyant dans le sens que Rimbaud donne à ce mot emprunté à ses prédécesseurs romantiques.

¹³ Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960, p. 58 (coll. « Classiques Garnier »).

¹⁴ *Ibid.*, p. 117.

Le Christianisme n'est pas exempt de personnages semblables. Aux dieux nommés plus haut, nous pourrions ajouter l'ange « porteur de lumière », Lucifer qui, dans sa déchéance, se transformera dans la langue hébraïque, en Satan, « l'adversaire ». Dans la Génèse, on sait que Satan tente Ève afin qu'elle goûte au fruit défendu de l'arbre de la connaissance, du bien et du mal. Chez Hermès, « c'est lui, ne l'oublions pas, qui mit la parole « fourbe et mensongère » dans la bouche de Pandore, la première femme, ce leurre destiné aux hommes pour les punir du vol du feu perpétré par Prométhée¹⁵ ». Ces interventions d'Hermès, de Prométhée et de Satan dans l'ordre divin transgessent les lois « et [permettent] le passage entre le monde des dieux et le monde des hommes¹⁶ ».

Cependant, il n'est pas dit que Satan, même s'il donne accès à des connaissances interdites, est le créateur de l'écriture et encore moins la représentation du Verbe. Au contraire, « il [tentera] d'enlever la semence de la Parole de Dieu dans le coeur des hommes¹⁷ ». Mais comment rivaliser avec la Parole de Dieu si ce n'est par l'invention d'un langage « à son image » ? Ne sommes-nous pas en droit de croire que parmi les connaissances offertes à l'homme par le diable, il y aurait cet outil extraordinaire que Thot proposait aux Égyptiens en leur apportant « plus de savoir, plus de science et plus de mémoire¹⁸ » ?

¹⁵ Jacques Désautels, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne. La mythologie gréco-romaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, p. 427.

¹⁶ *Ibid.*, p. 417.

¹⁷ *Encyclopaedia Universalis*, tome 6, 1985, p. 605.

¹⁸ Platon, *Phèdre*, *op.cit.*, p. 178.

Cette idée sera largement partagée à l'époque romantique et, par la suite, par de nombreux poètes dont les plus illustres sont Baudelaire et Rimbaud. Comme Orphée, ces poètes « maudits » auront leur « saison en enfer ». Finalement, le premier perdra l'usage des mots, frappé d'aphasie ; l'autre - hypothèse plusieurs fois avancée - délaissera volontairement la poésie en constatant que l'usage du langage, fût-il poétique, n'apportait pas les transformations souhaitées. Ne dira-t-il pas dans « L'impossible » : « Ah ! la science ne va pas assez vite pour nous !¹⁹ » ?

Comment dire Dieu

Si l'utilisation du langage, objet de connaissance, nécessite une transgression des lois divines depuis de nombreux siècles et à travers différentes civilisations, c'est peut-être que le mot, ou le pouvoir qu'on lui confère, n'est pas le médium idéal pour atteindre ce que l'on peut appeler Dieu chez les croyants et Absolu chez les artistes. Comme il est dit dans la réponse d'Amon à Thot, cette science n'est peut-être qu'un semblant de science qui, au fond, nous fait oublier l'essentiel parce qu'il est obtenu grâce à un moyen entièrement extérieur à l'homme.

De nombreux mystiques nous ont fait part des insuffisances du langage pour parler de leurs dieux. Des milliers de fois, ils ont réitéré l'impossibilité de nommer ce qui correspond vraiment à la grâce divine. Parmi cette abondance de sources, signalons ce très

¹⁹ Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes* (édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam), Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 113 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

beau poème de Grégoire de Naziance (328-390) qui dit magnifiquement l’impasse de l’être en quête d’absolu :

O Toi, l’au-delà de tout -
n'est-ce pas là tout ce qu'on peut chanter de Toi ?
Quel langage pourra jamais te dire ?
Aucun mot ne t'exprime.
À quoi l'esprit s'attachera-t-il ?
Tu dépasses toute intelligence.
Seul, tu es indicible,
car tout ce qui se dit est sorti de Toi.
Seul, tu es inconnaisable,
car tout ce qui se pense est sorti de Toi...
Le désir universel,
l'universel gémississement tend vers Toi.
Tout ce qui te prie,
et vers Toi tout être qui pense ton univers
fait monter un hymne de silence...
De tous les êtres, tu es la fin ;
Tu es tout être, et tu n'en es aucun.
Tu n'es pas un seul être,
Tu n'es pas leur semblable ;
Tu as tous les noms, et comment te nommerai-je,
Toi le seul qu'on ne peut nommer ?
Quel esprit céleste pourra pénétrer les nuées
qui couvrent le ciel même ?
Prends pitié,
Toi -, l’au-delà de tout
n'est-ce pas tout ce qu'on peut chanter de toi ?²⁰

Substituons, dans ce poème, la quête de Dieu à celle de l’absolu ou de l’indicible, et nous avons là le but maintes fois évoqué par de multiples poètes. Mais, on le voit, la force des mots est extrêmement limitée. Que sait-on de plus à propos de Dieu après la lecture de ce texte puisqu’« aucun mot ne [l’] exprime » ? Rien, en fait, si ce n'est qu'il est

²⁰ Bernard Barzel, *Mystique de l'ineffable dans l'hindouisme et le christianisme. Çankara et Eckhart* (préface de Michel Hulin), Paris, Éditions du Cerf, 1982, pp. 52-53.

« l'au-delà de tout ». Cet écrit nous montre l'impuissance des mots à exprimer la grâce de vivre ressentie qui participe finalement à cette célébration avec un « hymne du silence ».

Chez les mystiques, c'est en silence que Dieu s'adresse à eux et c'est dans le silence également qu'ils reçoivent sa parole comme nous le dit Saint-Jean-de-la-Croix : « Le père prononça une Parole, cette Parole est son Fils ; et Il Le prononce à jamais dans un silence éternel ; et c'est en silence qu'il faut que l'âme entende²¹ ».

Cette carence du langage qui entraîne l'artiste à se tourner vers un monde silencieux a des échos chez Blanchot qui affirme que « la littérature a pour loi ce mouvement vers autre chose, vers un au-delà qui pourtant nous échappe puisqu'il ne peut être, et dont nous ne saissons « chez nous » que « le conscient manque »²² ».

Ce manque peut-il être comblé ? Peut-on, grâce à un travail formel et technique, créer une image plus réelle que la réalité même ? Nous constaterons dans le prochain chapitre que plusieurs poètes ont suivi cette voie en tentant, par divers moyens, d'accéder à un langage épuré.

²¹ Aldous Huxley, *La philosophie éternelle. Philosophia perennis* (traduit de l'anglais par Jules Castier), Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 257 (coll. « Points »).

²² Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 46 (coll. « Blanche »).

CHAPITRE II

RÉINVENTER LES MOTS

Devant l'usure des mots, l'inadéquation de notre langage, l'étroitesse de notre grammaire, que reste-t-il à faire ? Réinventer les mots, « donner un sens plus pur aux mots de la tribu²³ », leur rendre la force magique des tout premiers mots. « Le poète existait dans l'homme des cavernes, il existera dans l'homme des âges atomiques : parce qu'il est part irréductible de l'homme²⁴ » a dit Saint-John Perse dans son allocution au banquet du Prix Nobel. Il s'agit alors pour le poète de procéder à quelques opérations techniques pour redonner l'esprit ou la fraîcheur du mot. Saint-John Perse et Claudel, par exemple, emploieront le verset pour redorer l'aspect sacré d'une certaine poésie en rythmant et en divisant leur texte, renouant ainsi avec le psaume biblique. De plus, le premier n'hésite pas à recourir aux termes spécialisés afin d'en préciser l'expression et peut-être pour accrocher, l'espace d'un instant, un lecteur trop pressé : « Et sur la terre de latérite rouge où couvent les cantharides vertes, nous entendions un soir tinter les premières gouttes de pluie tiède, parmi l'envol des roliers bleus d'Afrique [...]²⁵ ». D'ailleurs, dans cet extrait du long poème « Chronique », l'auteur use de la litanie où l'expression « grand âge » scande régulièrement le texte. Cette façon de procéder, encore largement employée aujourd'hui, redonne aux mots invoqués une puissance qu'ils avaient perdue par les fréquents usages.

²³ Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, p. 70.

²⁴ Saint-John Perse, *Amers* suivi de *Oiseaux*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 244 (coll. « Poésie »).

²⁵ Saint-John Perse, *Vents* suivi de *Chronique*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 91 (coll. « Poésie »).

« J'essaie [...] de mélanger [...] mes mots comme des couleurs, ou bien de les faire sonner comme des mots de musique²⁶ » nous dit, pour sa part, Jean Tardieu. Infatigable travailleur de la langue, ce dernier a expérimenté pour celle-ci maintes techniques comme autant de tortures ou de subterfuges pour lui faire avouer son silencieux secret ou, à tout le moins, égaler cette rumeur qui rejoint celle de Blanchot : « En deça [sic] du sens, il y [a] par exemple ce bruit énigmatique et inquiétant que font les mots, un murmure qui n'a pas de signification par lui-même [...]²⁷ ». Pour créer un nouveau langage qui réussirait à faire entendre son en deçà, Tardieu n'attaquera pas la syntaxe, il usera plutôt de différents jeux d'écriture et de tonalités qui le mèneront, entre autres, à la « Conversation Sinfonietta » où les mots de la page deviennent les notes d'une partition pour plusieurs voix. D'autres poèmes prennent la forme d'études « en de mineur », « en a majeur », « de pronoms ». Ailleurs, ce sont les tons qui sont suggérés, « voix d'enfants, zézaiement recommandé », « docte et cérémonieux » et celui-ci, tiré d'un poème connu : « voix de marionnette, voix de fausset, aiguë, nasillarde, cassée, cassante, caquetante, édentée²⁸ » (« La môme néant »). Beaucoup d'autres textes empruntent, chez Tardieu, la forme dialoguée qui plonge le lecteur directement dans l'absurde de l'incommunication que l'auteur a pratiquée avec bonheur dans plusieurs pièces théâtrales dont « Un mot pour un autre »²⁹.

²⁶ Jean Tardieu, *Obscurité du jour*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1974, p. 43 (coll. « Les sentiers de la création »).

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁸ Jean Tardieu, *Le fleuve caché*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 124 (coll. « Poésie »).

²⁹ Jean Tardieu, *La comédie du langage* suivi de *La triple mort du client*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, pp. 9-21 (coll. « Folio »).

Pour Tardieu, le poète essaie de transmettre, de son inconfortable position à mi-chemin entre notre monde et l'au-delà, ce qu'il a réussi à entrevoir. Il est le « témoin invisible » qui avoue, dans le poème « Personne », son impuissance à dévoiler le mystère.

Souvent je fuis les traits familiers
du monde étroit qui nous est assigné
[...] et tout à coup un noir frisson m'éveille
entre les murs d'un quartier jamais vu
Un pas qui n'était pas le mien m'emporte,
[...] Ah ! dans un tel exil comment dirais-je
quelle est la fin de ce long sortilège ?
Je suis sans voix je n'ai plus de langage
plus de bateau pour un si long voyage !
L'oeil fixe, je me tais, en attendant
d'apprendre enfin la langue du néant.³⁰

Cette langue du néant, Victor Hugo l'avait déjà pressentie devant l'incommunicabilité entre les habitants des deux mondes :

Et, si nos langues funèbres
Pouvaient échanger leurs algèbres,
Nous dirions : Qu'êtes-vous ténèbres ?
Ils diraient D'où venez-vous, nuit ?

Sont-ils aussi des coeurs, des cerveaux, des entrailles ?
Cherchent-ils comme nous le mot jamais trouvé³¹.

³⁰ Jean Tardieu, *Le fleuve caché*, op.cit., pp. 37-38.

³¹ Victor Hugo, *Les contemplations* (présentées par Jeanlouis Cornuz), Lausanne, Éditions Rencontres, 1968, p. 153.

Ce « mot jamais trouvé » il semble que ni Hugo, ni Tardieu ne l'ait élucidé. C'est donc que le problème de l'indicible hante la poésie depuis fort longtemps. Que le poème soit un amalgame de mots, de couleurs et de musique n'y change rien. Il y a toujours le silence. Silence vers lequel le poète est attiré inexorablement mais en même temps silence insupportable, « silence assourdissant » nous dit Tardieu dans *Comme ceci comme cela*³². « Si t'as jamais entendu le vacarme que fait mon silence, t'es pas un vrai écrivain³³ » proclame un personnage de Michel Tremblay dans *Le vrai monde*? Certains silences peuvent, on le voit, être très bruyants. Ce tumulte est créé en nous par le vide que laisse ce silence. Imaginons un long convoi de mots qui découvrent subitement devant eux le vide et qui un à un s'écrasent au fond de ce silence béant. Ces mots ont-ils encore un sens ? Veulent-ils dire vraiment quelque chose ?

N'est-ce pas, comme le dit Blanchot, que le « sort [de la poésie] est lié à l'imposture » ? Car dès qu'un sens est créé, il est voué à la mort par son « approche de l'absence définitive »³⁴.

Cependant, le jeu du dire et du silence est semblable au mouvement perpétuel. La tâche de l'homme est de « proférer tout et tout réduire au silence, même le silence. Mais le silence grâce auquel nous parlons, nous ramène au langage, à un nouveau langage qui

³² Jean Tardieu, *Comme ceci comme cela*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, 83 pages (coll. « Blanche »).

³³ Michel Tremblay, *Le vrai monde* ?, Montréal, Éditions Leméac, 1987, p. 44 (coll. « Théâtre Leméac »).

³⁴ Maurice Blanchot, *La part du feu*, op.cit., p. 47.

n'est jamais le dernier »³⁵. Cela nous fait évidemment penser à l'ouroborus, serpent mythique qui se mord la queue et qui « symbolise alors le perpétuel retour, le cercle indéfini des renaissances, la continue répétition qui trahit la prédominance d'une fondamentale pulsion de mort »³⁶. Pulsion de mort qui n'est pas absente de la pensée blanchotienne en matière d'écriture et sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Le langage doit sans cesse renaître de ce silence mortel qui le relance aussi subitement dans le sens pour qu'il y ait encore et toujours langage. En somme, le sens peut vivre parce qu'il n'englobe pas l'entièreté du sens, et le silence, pour sa part, a besoin du langage pour être perçu.

Le serpent qui mange un agneau croit sur le coup qu'il a réglé son problème de faim et dort pendant plusieurs jours. Mais une fois le tout digéré, il doit reprendre sa quête de nourriture. C'est lorsqu'il a faim que le serpent est le plus actif.

Le langage, constamment affamé de silence, trouve mille moyens afin de poursuivre sa quête. Parfois, triomphant et illusionné par sa longue marche, il croira avoir goûté au fruit défendu, quand plus tard, revenu de sa méprise, il s'apercevra qu'il faut tout recommencer.

³⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

³⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1992, p. 716 (coll. « Bouquins »).

Les jeux verbaux et les expériences langagières de Tardieu et de combien d'autres poètes contemporains ont-ils épuisé réellement toutes les ressources possibles pour renouveler le langage qui semble stagner et ne plus savoir à quelle forme se vouer ? Pensons à cet engouement étonnant pour la rime en France actuellement. Est-ce que les états, de plus en plus férus de règlementations de toutes sortes et de plus en plus policés, influencent les poètes qui reviennent à des formes plus strictes comme le sonnet ?

Le tumulte est-il le propre des fins de siècle qui appellent les révoltes essentielles, celle, par exemple, du romantisme à la fin du XVIII^e siècle et celle du symbolisme à la fin du siècle dernier ? Serions-nous encore une fois en période de décadence ? Ou alors est-ce vraiment la débâcle finale du langage poétique acculé au pied du mur, retranché dans sa propre négation, fossoyeur pour et par lui-même ? La prise de conscience contemporaine à l'effet que tout est langage et que ce langage ne dit jamais au fond ce qu'il veut dire ne nous amène-t-elle pas à un face à face avec la mort ? Blanchot résume sa pensée dans « La littérature et le droit à la mort » : « Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre : je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifiée fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant dans le vide³⁷ ».

³⁷ Maurice Blanchot., *La part du feu*, op.cit., p. 313.

Puisque le mot désincarne en quelque sorte, ne vaut-il pas mieux se taire, se bâillonner, comme le laisse entendre Jean Tardieu, qui a probablement lu Blanchot :

Comment comment, puisque c'est moi,
bâillonner cette bouche affreuse ?
Elle dit bien ce que nous sommes,
un moment déguisés en hommes
avant d'éclater par la nuit
qui gonfle nos frêles parois,
Mais quel orgueil de se connaître
effacés avant d'apparaître !³⁸

« [...] si l'indicible ne peut être dit, à quoi bon, alors, la littérature³⁹ » ? demande Ionesco. Comment se manifeste cette défaite du langage ? Nous le verrons dans le prochain chapitre.

³⁸ Jean Tardieu, *Le fleuve caché*, op.cit., p. 96.

³⁹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 373 (coll. « Idées »).

CHAPITRE III
LA DÉFAITE DU LANGAGE POÉTIQUE ?

Je veux dire que la langue dans laquelle il me serait donné peut-être, non seulement d'écrire mais de penser, n'est ni le latin, ni l'anglais, ni l'italien, ni l'espagnol, mais une langue dont pas un mot ne m'est connu, une langue que me parlent les choses muettes et dans laquelle je devrais peut-être un jour, du fond de ma tombe, me justifier devant un juge inconnu.

Hugo von Hofmannsthal

À quoi bon écrire aujourd’hui, si sans cesse le langage nous confronte dans un jeu où il est inévitablement gagnant, où ses limites nous jettent devant nos propres limites, éloignant pour toujours l’espoir d’accéder à un absolu qui dirait la totalité de la vie ? Il semble de plus en plus clair que le poète soit condamné à ne jamais trouver le mot dont parlait Victor Hugo dans le chapitre précédent. Maeterlinck après lui dira : « Pourquoi ne pas dire le mot qui ouvre les yeux, le mot qui explique, le mot qui rassure ou délivre ? Parce que ce n’est pas un mot⁴⁰ ». S’il n’est pas un mot, c’est donc que le silence dit mieux que tout discours la quête incessante, la soif inextinguible, la liberté ultime. C’est que les limites du langage enferment l’homme dans une prison définitive dans laquelle grâce et angoisse sont astreintes à la répétition car, avancera Ludwig Wittgenstein, « la limite de la langue se montre dans l’impossibilité de décrire le fait qui correspond à une

⁴⁰ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand silence*, Paris, Fasquelle éditeurs, 1934, p. 163 (coll. « Bibliothèque-Charpentier »).

proposition (qui est sa traduction) sans justement répéter la proposition⁴¹ ». Il ajoute : « Là où l'on atteint les limites de sa propre honnêteté, là naît une sorte de tourbillon des pensées, une régression infinie : on peut dire ce que l'on veut, cela ne nous mène pas plus loin⁴² ». Ce cul-de-sac, le poète le connaît bien, ses chemins tortueux qui passent par des souterrains, ses vols solaires qui brûlent les ailes, ses « vaisseau d'or » et « bateau ivre » qui sombrent au fond de l'océan, sont devenus des écueils où l'honnêteté fera dire au chercheur de l'inconnu qu'il ne sait plus.

Le suicide littéraire

Plusieurs auteurs opteront alors pour un suicide littéraire quand il ne sera pas littéral. Ils ne pourront se contenter de répéter sempiternellement que dire l'indicible est impossible. Le langage devient alors une boîte de Pandore qui, une fois ouverte par le poète, répand ses maux (et bien sûr, aussi, ses mots). Dans la mythologie grecque, on sait qu'Hermès affuble la première femme de la parole enchanteresse et de l'art de mystifier. Les hommes, pour qui Prométhée avait dérobé le feu du ciel, sont ainsi punis parce qu'on a volé cette lumière interdite. « La flamme détermine une accentuation du plaisir de voir, un au-delà du toujours vu. Elle nous force à regarder⁴³ » écrit Bachelard dans *La flamme d'une chandelle*. Obligé de regarder au-delà du langage, le poète n'y voit finalement que

⁴¹ Cité par Christiane Chauviré, *Ludwig Wittgenstein*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 91 (coll. « Les Contemporains »).

⁴² *Ibid.*, p. 91.

⁴³ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 3.

vertige, mystère et mort. Cette mort, quelques-uns la choisiront comme si, en se taisant de tout leur être, ils poursuivaient en silence l'œuvre entrepris de leur vivant. Pensons, entre autres, à Gérard de Nerval au siècle dernier et à Paul Celan qui se suicida en 1970. Celan, qui a vécu l'horreur des camps nazis où il perdit ses parents, connaît le poids des mots. Dans un poème du recueil *De seuil en seuil*, certains personnages sont surpris dans la nuit en train de payer une dette incontournable :

Ils paient la faute, âme de leur origine
ils paient à un mot
sans droit, comme l'été.
Un mot - tu sais :
un cadavre

Lavons-le
peignons-le
tournons son oeil
vers le ciel⁴⁴.

Cette voyance dérobée doit donc retourner à son ciel originel là où les « choses muettes » ont leur propre langage. « La rigidité cadavérique de l'écriture⁴⁵ » nous ramène immanquablement aux reproches du dieu Amon à son subalterne Thot. La métaphore de Celan évoque un lien étroit entre le dieu de l'écriture aussi à l'aise dans son rôle de dieu de la mort : « Dans tous les cycles de la mythologie égyptienne, Thot préside à l'organisation de la mort. Le maître de l'écriture, des nombres et du calcul, n'inscrit pas seulement le poids des âmes mortes, il aura d'abord compté les jours de la vie, il aura énuméré

⁴⁴ Paul Celan, *De seuil en seuil* (traduit de l'allemand par Valérie Briet), Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991, p. 87 (coll. « Détruits »).

⁴⁵ J. Derrida, « La pharmacie de Platon », dans Platon, *op.cit.*, p. 276.

l'histoire. [...] Il se comporte comme un chef du protocole funéraire et on le charge en particulier de la toilette du mort⁴⁶ ».

De plus, nous l'avons vu, Thot et sa filiation historique constituent une descendance impressionnante qui conduit le disciple de l'écriture en ce lieu de perdition que l'on nomme enfer, vocable très bien défini par Philippe Sollers : « Être en enfer c'est être chassé par soi-même de sa propre parole : c'est l'envers, l'inversion où « le soleil se tait »⁴⁷, le lieu de la réaction et de la confusion des langages, des métamorphoses définitives, de la non-communication, de l'illusion d'identité⁴⁸ ».

N'est-ce pas Rimbaud d'ailleurs qui, dans *Une saison en enfer*, nous dit : « [...] tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. [...] Je ne sais plus parler !⁴⁹ » Ce dernier est l'exemple le plus connu de « suicide littéraire ». De nombreuses interprétations ont été données pour expliquer son silence mais comment, en lisant attentivement son oeuvre, ne pas admettre qu'un des plus grands génies poétiques de notre temps ait avoué l'échec de son projet qui était de changer la vie. Yves Bonnefoy, tout en reconnaissant la grandeur de Rimbaud, dira dans son essai sur le poète : « Rimbaud n'a donc fait que se heurter contre

⁴⁶ *Ibid.*, p. 291. L'italique est de Derrida.

⁴⁷ Ajoutons que Thot est également le dieu de la lune et qu'il s'oppose, nous dit Derrida, au soleil dont il est une pâle copie.

⁴⁸ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 37 (coll. « Points »).

⁴⁹ Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, op.cit., p. 115.

l'impossible, sans rien résoudre, sans qu'aucun miracle ait eu lieu⁵⁰ ». L'auteur du « Bateau ivre » en a « assez vu [...] assez eu [...] assez connu », il ne lui reste qu'un « départ dans l'affection et le bruit neufs !⁵¹ » Ces « bruits neufs » seraient-ils toutes les langues nouvelles dans lesquelles Rimbaud se jette avec ferveur, en essayant d'oublier les limites de la sienne⁵² ? Ayant affronté « les limites de sa propre honnêteté » comme le disait Wittgenstein, le poète abandonnera ses recherches poétiques pour les poursuivre en quelque sorte, d'une tout autre manière, dans les contrées primitives de l'Abyssinie. Mais n'est-ce pas en ce lieu qu'il vivra réellement sa « saison en enfer », « chassé par soi-même de sa propre parole », comme le disait Sollers ? C'est comme si Rimbaud, digne fils de Thot, dieu lunaire, avait voulu affronter directement le soleil, figure du père absent, symbole divin par excellence.

La mort

Rimbaud ne cherchait pas la Beauté, il voulait « posséder la vérité dans une âme et un corps⁵³ » mais, nous dit Blanchot, « [...] pour que le langage vrai commence, il faut

⁵⁰ Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 177 (coll. « Écrivains de toujours »).

⁵¹ Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, op.cit., p. 129.

⁵² Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, op.cit., p. 171.

⁵³ Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, op.cit., p. 117.

que la vie qui va porter ce langage ait fait l'expérience de son néant [...]⁵⁴ ». Rimbaud est sans doute un de ceux qui est allé le plus loin en ce sens. Le repos, mot qui revient si souvent sous la plume de « l'homme aux semelles de vent », tant dans son oeuvre que dans ses lettres, n'est pas possible. Tout est en mouvance, en révolution continue, en pulsation. Le cœur, même dans le sommeil, continue de battre ; le sang, de parcourir les veines ; les planètes, de tourner ; les galaxies, de s'éloigner infiniment dans l'espace. Blanchot résume bien ce que l'on vient de démontrer :

Il n'y a pas de repos, il n'y en a ni au stade de la phrase, ni à celui de l'oeuvre. Il n'y en a pas au regard de la contestation qui ne peut s'affirmer sans se reprendre - et pas davantage dans le silence. Le langage ne peut se réaliser par le mutisme : se taire est une manière de s'exprimer dont l'illégitimité nous relance dans la parole. De plus, c'est à l'intérieur des mots que ce suicide des mots doit se tenter, suicide qui les hante mais ne peut s'accomplir, qui les conduit à la tentation de la page blanche ou à la folie d'une parole perdue dans l'insignifiance. Toutes ces solutions sont illusoires. La cruauté du langage vient de ce que sans cesse il évoque sa mort sans pouvoir mourir jamais.⁵⁵

La mort est au centre de toute écriture. La mort, tout comme l'action nominale du poète, abolit le sujet et crée ainsi une absence qui peut, par sa disparition, évoquer une présence plus forte du sujet. Cela rejoue encore une fois Mallarmé qui a bien exprimé cette présence évasive, sorte de fantôme qui nous hante parfois beaucoup plus que ne pouvait nous habiter la personne vivante : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma

⁵⁴ Maurice Blanchot, *La part du feu*, op.cit., p. 314.

⁵⁵ Ibid., p. 30.

voix ne relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets⁵⁶ ».

Pour le poète, l'écriture est si liée à la vie, à sa manière d'être, de respirer, que de ne plus avoir accès au monde par les mots le confine à un vide qui équivaut rapidement au néant. Il est donc clair que les mots tuent ce qu'ils nomment en se tuant eux-mêmes, en se néantisant en quelque sorte dans le but d'atteindre le silence qui dirait tout. Cependant, nous constatons avec Blanchot que ce silence est inaccessible puisqu'il est la mort. Ce silence infini est au-delà du pouvoir de l'écrivain qui, à l'instar de Cyprian Norwid, cité au début de ce texte, se voit contraint de confesser son impuissance à dire l'indicible : « Ce que je n'en dirai pas vous le dira la mort⁵⁷ ».

Comment poursuivre le travail d'écriture sans avoir constamment l'impression de tourner en rond ? Comment sortir de cette impasse sans aboutir aux solutions draconiennes entrevues plus haut⁵⁸ ? Le refus de sens que nous renvoie ce qu'on pourrait appeler l'incommencement du monde est-il le terrain à jamais contaminé de la mort ? Cette recherche d'un passage vers des Indes mythiques peut-elle nous faire découvrir un jour - hasard jamais aboli - des terres vierges où tout serait à baptiser dans un langage neuf ? Nul ne le sait. Pour le moment, ne dirions-nous pas que le langage s'efforce de nous tenir en

⁵⁶ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, op.cit., p. 368.

⁵⁷ Paul Wyczynski, *Émile Nelligan*, op.cit., p. 32.

⁵⁸ Pensons au poète dadaïste Jacques Rigaut qui formule fort succinctement le problème : « Dilemme. De deux choses l'une : Ne pas parler, ne pas se taire. Suicide ». *Écrits*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 98 (coll. « Blanche »).

retrait du silence tout en nous offrant indubitablement des moyens de nous effacer nous-mêmes afin d'y accéder ?

Ainsi en aucun moment, l'homme ne peut s'accomplir totalement par l'écriture ni dans son existence. L'homme ne peut jamais aller au bout de lui-même parce que la mort finit toujours par stopper son élan. Inachevé, inachevable, l'être humain est condamné à poursuivre un idéal pour pouvoir atteindre un niveau de satisfaction acceptable dans ses réalisations. L'artiste, en général, ne vise rien de moins que l'Absolu. Mais n'est-ce pas son courage et sa détermination dans l'adversité qui font de lui un être exceptionnel ? C'est l'action entreprise qui compte le plus, le travail, le mouvement et ce, beaucoup plus que le but à atteindre. L'expérience est intransmissible. Conceptualisée par l'intellect, elle ressemble à toutes ces souffrances retransmises par la télévision ; le téléviseur fermé, cela ne nous empêche pas de fonctionner, malgré les pires horreurs. Mais ces mêmes souffrances vécues dans tout le corps du téléspectateur le rendraient autrement sensible au mal des autres et lui feraient discerner le poids exact de la véritable expérience.

Dans le prochain chapitre nous verrons, malgré le poids du langage, que dire l'indicible est somme toute possible à condition, comme le disait Blanchot un peu plus haut, que « [...] le langage ait fait l'expérience de son néant [...] ». Cette pratique mise en action et éprouvée au travers des mots peut s'orienter vers un consentement qui n'est pas perçu comme un échec. Accepter avec humilité de se taire au bon moment peut créer l'espace vital où se fera sentir le non-dit. N'est-ce pas par l'influence et le mouvement

provoqués sur les galaxies visibles que les astrophysiciens peuvent affirmer qu'une grande partie de la masse de l'univers existe indéniablement, bien qu'invisible ?

CHAPITRE IV

LE RÉSIGNEMENT

On ne fait taire le silence qu'en parlant moins fort que lui.

Georges Perros

Le désugettissement

« L'acheminement vers la parole »⁵⁹ est donc une longue route qui nous conduit finalement vers le silence. Cette révolution, au sens premier du terme, nous ramène à l'enfant, mot dont l'étymologie dénomme, de prime abord, l'enfant qui ne parle pas⁶⁰. Le mot « parole », venant du latin ecclésiastique *parabola* est, quant à lui, rattaché à la parabole, donc à une comparaison. De même que le Christ utilisait la parabole pour décrire le royaume des cieux, de même le poète, à grand renfort de comparaisons, de métaphores et de maints procédés langagiers, essaie de nommer ce qui, autrement, ne serait pas accessible par le langage commun. Le Christ ne disait-il pas : « Laissez venir à moi les petits enfants » en insistant pour que ses disciples soient purs et naturels afin de pouvoir accéder à la grâce divine ? Le poète ne doit-il pas alors, pour poursuivre la comparaison,

⁵⁹ Titre d'un ouvrage de Martin Heidegger.

⁶⁰ Le dieu égyptien du silence, Harpocrate, est souvent représenté par un enfant mettant son doigt devant la bouche. Nous pouvons lire aussi chez Dante : « Mes paroles seront, pour ce dont j'ai mémoire, / Plus pauvres désormais que celles d'un enfant [...]. *La divine comédie* (traduction, préface, notes et commentaires par Henri Longnon), Paris, Éditions Garnier, 1951, p. 525 (coll. « Classiques Garnier »).

se résigner à retourner à l'acceptation pure et naïve d'un silence qui n'aurait rien à voir avec un échec du langage mais plutôt à une disposition intérieure, un consentement face à l'indicible ?

La fameuse proposition de Wittgenstein dans son *Tractatus logico-philosophicus*, écrit en 1918, est on ne peut plus claire : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire.⁶¹ » La même année, il écrit à un correspondant : « Si seulement vous n'essayez pas d'exprimer l'inexprimable, alors rien n'est perdu. Mais l'inexprimable sera - inexprimablement - contenu dans l'exprimé⁶² ». Cette idée sera poursuivie et développée quelque trente ans plus tard avec, dans l'énoncé, un adverbe - « peut-être » - qui introduit une possibilité, un aveu pour le moins étonnant de la part de ce logicien redoutable : « L'indicible (ce qui m'apparaît plein de mystère et que je ne suis pas capable d'exprimer) forme peut-être la toile de fond à laquelle ce que je puis exprimer doit recevoir une signification⁶³ ».

Le langage exigerait donc de son utilisateur et, à plus forte raison, du « forçat innocent »⁶⁴ qu'est le poète, non pas un assujettissement, mais plutôt ce que l'on pourrait

⁶¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques* (traduit de l'allemand par Pierre Klossowski. Introduction de Bertrand Russell), Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 197 (coll. « Tel »).

⁶² Christiane Chauviré, *Ludwig Wittgenstein*, op.cit., p. 68.

⁶³ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁴ Titre d'un recueil de Jules Supervielle.

appeler un désujettissement. Le sujet, en étant soumis à la tyrannie du *je*, perd la fluidité, l'ouverture à l'action ou l'état invoqué par le verbe. Il faut donc, pour accéder à l'unité que propose le langage, se débarasser d'un moi qui a tendance à gommer le moment d'unité en ramenant tout à lui-même. Autrement dit, pour accéder au silence incontournable, pour que l'oreille puisse être à l'écoute de ce qui est dit dans le non-dit, il faut que le *je* qui écrit retrouve la spontanéité et l'insouciance de l'enfant. Cela nous ramène à la pensée de certains grands maîtres spirituels tel Lao Tseu :

[...]

Voyez, toutes choses, quelle que soit la façon dont elles prospèrent,
 Retournent à la racine d'où elles ont poussé.
 Ce retour à la racine s'appelle la Quiétude ;
 La Quiétude s'appelle soumission au Destin ;
 Ce qui est soumis au Destin devient une partie du toujours-ainsi ;
 Connaître le toujours-ainsi, c'est être illuminé.
 [...]⁶⁵

La résignation active

Aldous Huxley nous apprend, dans *La philosophie éternelle*, que « [l']indifférence sacrée qu'incluent les interprètes de la *Philosophia Perennis* n'est ni le stoïcisme, ni la simple passivité. Elle est plutôt une résignation active. On renonce à la volonté personnelle, non pas afin que l'acte de volonté puisse prendre un congé total, mais afin que la volonté divine puisse se servir de l'esprit et du corps mortifiés, comme de ses

⁶⁵ Cité par Aldous Huxley, *La philosophie éternelle*, op.cit., p. 128.

instruments en vue du bien⁶⁶ ». C'est le cas du taoïsme. Cette « résignation active » qui apporte la quiétude, le repos tant recherché par Rimbaud, on la retrouve sous une autre appellation chez Heidegger. Le philosophe allemand apporte un éclairage très intéressant à cet aspect silencieux du langage lors de l'étude d'un poème de Stefan George intitulé « Le mot », poème dans lequel il est question de résignement. Pour Heidegger, l'homme doit tendre l'oreille vers le langage puisque celui-ci lui parle. L'homme qui prend la parole a donc auparavant écouté attentivement ce que disait le langage. Chez Heidegger, le dire poétique montre, fait apparaître, mais n'explique pas. Il est une voix silencieuse à partir de laquelle l'homme exprime son être, son existence.

Selon Françoise Collin, la pensée de ce dernier « est une pensée de la présence » alors qu'elle note, même si Blanchot et Heidegger ont beaucoup de points en commun, que la pensée de Blanchot à propos du langage est plutôt attirée par « l'absence de centre, le manque d'origine »⁶⁷. La suppression du sujet chez le critique français ne peut faire en sorte que le langage atteigne un lieu de communion : « La dissipation du moi n'inscrit pas l'œuvre dans la médiation du dialogue mais ne la situe pas non plus dans la communion immédiate. L'œuvre n'est pas sa résonance intérieure, [...] mais le déploiement incessant

⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁷ Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, *op.cit.*, p. 74.

et sans cesse recommencé d'un langage⁶⁸ ». Jamais chez Blanchot il n'est question d'abdiquer ou de s'incliner devant quoi que ce soit. Mais voyons ce qu'entend Heidegger par le mot résignement.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

Le résignement

Après quelques précisions étymologiques à partir du mot allemand *Verzichten*, le philosophe avance que « [d]ans le résignement règne donc un dire. Pourquoi ? Résigner veut dire : renoncer à revendiquer quelque chose, s'interdire, ou rester interdit par rapport à quelque chose⁶⁹ ». En se résignant, le poète dit plus qu'un simple constat d'échec devant le langage, il dit le résignement, ce en quoi consiste ce résignement. Heidegger le formule ainsi : « Résigner, en tant que s'interdire, est un dire qui se dit⁷⁰ ». En apprenant le résignement, le poète obtient un savoir non négligeable. Savoir vient du latin *sapere* qui veut dire « avoir de la saveur » d'où, par extension, « avoir de la pénétration⁷¹ ». Donc, ce savoir permet au poète de s'introduire subtilement dans cet espace ineffable du langage, espace où il lui est permis de goûter (filons la métaphore) les fruits défendus. Cela implique bien sûr la reconnaissance de ses propres limites face au langage car, on l'a vu plus haut, le dépassement de ces bornes le mène droit à la mort et dans certains cas, à la folie. Pour Heidegger, le poète doit cesser d'agir en roi et maître envers les mots. Ces derniers sont, comme des atomes, constamment en mouvement. Ils refusent la fixité, la rigidité avec laquelle le poète veut les enfermer dans le sens. En somme, l'invention de Thot, comme le prédisait Amon, étouffe la mémoire vive, immobilise dans un carcan le

⁶⁹ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* (traduit par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier), Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 208 (coll. « Tel »).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁷¹ Albert Dauzat et al., *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 673.

savoir des hommes. Le mot ne respire plus. Pour qu'il puisse évoquer toutes ses virtualités, le mot, comme l'animal sauvage, ne doit pas être encagé. On se doit donc d'accepter que la bête parte et revienne à sa guise, tantôt câline, tantôt féroce. Sans une « ardente patience » comme le disait Rimbaud, impossible d'entrer aux « splendides villes » ! Dufrenne poursuit : « Être inspiré, c'est recevoir pour avoir attendu⁷² ».

Ce renoncement à la puissance démiurgique laisse place à une transformation : « Le résignement appris ne fait pas simplement que dire adieu à une prétention ; c'est une métamorphose du dire, qu'il se tourne en écho presque inaudible - murmure à l'allure de chant - d'une dite indicible⁷³ ». En fait, ce non-lieu de l'écriture est un vertige qui remet continuellement en question la possible apparition ou disparition d'un chant de fondation, chant qui se rallie à la rumeur blanchotienne, à sa « parole non-parlante » qui grésille sans interruption au-delà de la parole et du silence.

Selon Blanchot, il est du devoir de l'écrivain de laisser parler cette rumeur. Heidegger pour sa part parlera de « murmure à l'allure de chant ». On voit que la différence n'est pas grande. Le premier opte pour une voie plus négative qui nous conduit vers quelque chose d'indéterminable. Circonscrite dans l'œuvre, la rumeur s'échappe,

⁷² Mikel Dufrenne, *Le poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 116 (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »).

⁷³ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, op.cit., p. 219.

trahie par l'impossibilité de tout dire. La vision du second est, d'une certaine manière, plus positive : « [...] le résignement se dit lui-même en tant que dire qui rend grâce entièrement au secret du mot. Le résignement, en ne s'interdisant pas, est : savoir rendre grâce. [...] Là habite le résignement. Le résignement est reconnaissance, et ainsi, il est gratitude⁷⁴ ». Cette façon de voir ressemble à « l'indifférence sacrée » et à la « résignation active » d'Aldous Huxley. L'interdit qui se dit comporte donc une lucidité qu'avaient entrevue bon nombre de poètes à travers les siècles. Insoumis, ils se sont crus voyants ou mages, alchimistes ou magiciens. Ce langage qu'on croyait avoir trouvé est en fait « [l]e langage de Babel [...], celui de la cité qui veut allumer ses lumières au feu des forges de Prométhée en prétendant ouvrir les yeux des hommes, pour leur apprendre la véritable connaissance du Bien et du Mal et qui ne cesse de leur répéter : « Vous serez comme des dieux. »⁷⁵ »

Si le geste de Prométhée est impardonnable, c'est qu'au lieu d'éclairer les hommes, il les a jetés dans la confusion la plus totale en les privant de leur propre mémoire. Cette croyance, nous la retrouvons sous différentes formes à l'intérieur de plusieurs mythes au fil des siècles. Ainsi, comme pour le tabou de l'inceste qui tirait son origine de cas bien réels d'infirmités physiques et psychologiques produites par le mélange d'un même sang, ne peut-on penser que derrière l'interdiction aux hommes d'accéder à ce qui les dépasse par l'entremise de l'écriture, réside une indisposition du langage qui a pour effet de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁵ Jean Brun, *L'homme et le langage*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 240.

déséquilibrer l'aventurier trop audacieux et le faire tourner en rond jusqu'à ce que mort s'ensuive ?

De toute évidence, tout ne peut être dit par l'entremise du langage. Il est extrêmement difficile pour l'homme d'accepter cette limitation dans l'expression de sensations, de pensées, d'intuitions pourtant toutes entières dans leur virtualité. Mais quand il faut faire prendre le chemin du langage à ces expériences vécues, milles embûches se dressent. Roland Giguère a bien exprimé la difficile tâche du poète : « Mais comment écrire un oiseau ? Comment peindre un oiseau ? On prend sa plume, on choisit sa couleur et déjà il n'est plus là perdu dans son vol. Ne reste que son chant pour le musicien à l'écoute⁷⁶ ».

Face à un monde évanescant et fugace, mystérieux et envoûtant, il est extrêmement pénible pour le poète d'abandonner sa quête pour un mutisme stérile. Robert Sasso, qui a étudié le système du non-savoir chez Georges Bataille, avance que « [t]oute la difficulté vient chez Bataille (comme chez les mystiques) de ce qu'il refuse que l'impegnable soit entièrement exclu de l'être, se taire reviendrait à entériner cette exclusion systématique entreprise et entretenue par toute la tradition rationaliste [...]»⁷⁷.

⁷⁶ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1978, p. 180 (coll. « Parcours »).

⁷⁷ Robert Sasso, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 94 (coll. « Arguments »).

Or, on l'a vu dans les premières pages de ce texte, Michel Foucault affirme qu'une réflexion originale, sans lien avec la logique cartésienne, prend forme dans notre société moderne. Cette manière de penser l'impensé ouvre de nouvelles dimensions et laisse place à des façons différentes de voir le monde. Le philosophe Jean Brun a écrit que « [l]e langage est l'harmonique de ce que nous ne pouvons pas dire⁷⁸ ». L'harmonique, en musique, est « la vibration, [le] son dont la fréquence est un multiple entier de la fréquence fondamentale⁷⁹ ». N'est-ce pas ce qu'ont recherché de tout temps les travailleurs de l'inconnu : être en harmonie avec « la fréquence fondamentale » ? Le linguiste Jan Patocka affirme pour sa part que « le langage comme tel est plus profond que son contenu, car il exprime quelque chose qu'il n'a pas originellement la capacité de communiquer - les puissances fondamentales, créatrices du monde⁸⁰ ».

Nous avons pu constater à maintes reprises que poètes, philosophes, critiques, mystiques et linguistes avouent qu'il existe, soit dans, en-deça ou au-delà du langage, un non-dit qui se dit. Ce non-dit, tous s'accordent pour admettre qu'il est aussi important que ce qui est dit. Il importe donc que l'homme soit à l'écoute de ces ondes langagières ainsi qu'il le fait avec ses immenses radars, dans la mesure où il est attentif aux ondes captées

⁷⁸ Jean Brun, *L'homme et le langage*, op.cit., p. 254.

⁷⁹ *Le Petit Robert*, p. 1073.

⁸⁰ Jan Patocka, *L'écrivain, son « objet »* (traduit du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams), Paris, P.O.L., 1990, pp. 19-20 (coll. « Presses Pocket »). Pensons au linguiste, Thomas Pavel : « Nous ne pouvons en principe nous défaire de ce silence, parce qu'il constitue en fait le noyau zéro vibrant qui entre en résonance avec les mots. Nous ne pouvons le toucher seul non plus parce qu'on ne le sent qu'au moment où, vibrant en consonance avec les mots, il engendre sur-le-champ, la croûte de « dire » qui le sépare de nous ». (*Inflexions de voix*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, pp. 118-119 (coll. « Lectures »)).

aux confins de l'univers le projetant à quelques secondes seulement du Big Bang primordial.

CHAPITRE V

« L'ENVERS » OU DE L'IMPORTANCE DU SILENCE

Quelle est la part de silence dans notre poésie ? De quelles manières les mots et le silence réussissent-ils à coexister sans que l'un détruise l'autre ? Nous le verrons dans ce chapitre en examinant attentivement chaque partie de la suite de poèmes intitulée « l'Envers » et en justifiant théoriquement la problématique du silence.

« L'Envers » est composé de 51 poèmes. Un poème liminaire ouvre l'oeuvre. Il est suivi de quatre parties : « Revers » (8 poèmes), « Vertiges » (15 poèmes), « Persévéérer » (13 poèmes) et « Véraison » (14 poèmes). Les dénominations, qui composent chaque titre de sections, ont en commun la racine latine « vert » qui signifie « tourner », « retourner ». Ce sens, on le retrouve aussi dans le mot « vers ». On comprend donc que derrière le titre de l'oeuvre se profile l'idée d'explorer l'autre côté des mots, de faire le tour de la question du silence.

Les poèmes de la première partie abordent un constat d'échec ou, à tout le moins, un état de grand doute face au pouvoir évocateur des mots. La seconde partie amène quelques vertiges créés devant le vide laissé par l'impuissance des mots. Cependant, la troisième partie ouvre une brèche vers une saisie autre du monde poétique où, d'approximations en approximations, se précise progressivement l'audace de persister. Dans la quatrième et dernière partie, une maturation révèle qu'une relative harmonie est possible malgré la menace que laissait planer le mutisme.

C'est surtout dans la première partie, « Revers », que le mot semble être un obstacle à la pensée. Elle rassemble des textes qui expriment le doute vis-à-vis des mots. Si nous incluons le poème liminaire à cet ensemble, nous constatons que, dès le départ, le silence est valorisé négativement :

alors avec la barre de fer du silence
j'ai cabossé les angles de ma prison

depuis
je tourne en rond (12)

Le silence, ici, est un silence qui empêche les mots d'aller plus loin, son implacable dureté réussit tout juste à arrondir les angles. Le sujet n'a d'autre recours que de tourner en rond comme un prisonnier dans sa cellule ou comme un animal de cirque. Plusieurs images, dans la première partie, font d'ailleurs référence à cette thématique du cirque. C'est comme si les mots « domptés » ne réussissaient pas à envisager un langage libéré de toute entrave. Ils empêchent la pensée d'aller plus loin. À ce stade, le silence est perçu comme un obstacle insurmontable.

Même métamorphosé en objet métallique, il réussit difficilement à influer sur les mots. Pour leur part, les mots suffisent à peine à dire leur impuissance. Un poème laconique résume l'aspect dubitatif de cet ensemble et évoque l'image du cirque que nous allons développer :

Toute littérature
consiste peut-être
à tirer la langue. (18)

Le signifiant *tirer* renvoie ici à trois significés possibles. La syllepse laisse planer un doute entre *faire une grimace, remorquer la langue, ou l'assassiner*. Autrement dit, la littérature peut être un pied de nez à la condition absurde de l'homme ou alors c'est elle qui fait évoluer le langage. Mais le lecteur peut également opter pour un sens plus radical : la littérature tue le langage.

L'homme, qui se croit au coeur du langage comme jadis il crut la Terre au centre de l'univers, s'aperçoit de l'illusion : le langage a sa propre existence, ses propres lois. Lois qu'il est difficile d'enfreindre, on l'a vu avec les interdictions divines, abordées au chapitre premier. L'image clownesque de la grimace revient dans un autre poème où il est dit que le coeur qui a été prêté à l'homme

[...] provient
d'une galaxie
de farces et attrapes
qui a fermé boutique
depuis des milliers d'années (20)

On constate que l'homme ne peut se prendre réellement au sérieux avec un tel coeur. L'ironie n'est jamais très loin, on l'aperçoit dans cet extrait d'un autre poème où se poursuit la métaphore du cirque :

faire claquer la langue
n'est rien d'autre
que dompter
un tigre de papier (17)

Cette langue policée qui use du fouet semble un peu ridicule devant les mots qu'elle veut mettre au pas, car les bêtes féroces qu'elle prétend affronter sont en fait de simples images dissociées de l'objet nommé par la nomination même. Le mot, vu ainsi, reste une entité abstraite ; il n'accède pas à l'expérience de la chose comme telle. Le conformisme paralyse la pensée.

La thématique du cirque se poursuit également dans l'image d'un « soleil [qui] joue du couteau / dans la grisaille » (19), avec tous les dangers que cela comporte comme, par exemple, « se crever les yeux » (19). Symboliquement, perdre l'organe de la vue est perdre la représentation intellectuelle. Le lanceur de couteaux est donc quelqu'un qui est menacé par le chaos. Sans points de repère, il peut se retrouver comme le sujet du dernier poème de cette première section :

[...] à l'article indéfini
de la mort
au pied de la lettre
au mot à mot
dans le palais des glaces (22)

Cette sensation d'échec se termine donc sur la recherche de sa propre image dans la glace, d'une identité qui le rattacherait à la réalité des choses. Il reste que le sujet du poème, au dernier vers, recouvre tout de même son hégémonie : « je cure les dents du silence » (22) À quoi servent les dents du silence ? À mordre ? À mâcher ses mots ? Pour l'instant, le mieux que le je puisse faire, c'est de curer lesdites dents, peut-être dans

l'espoir d'amasser quelques miettes de mots qui lui apprendraient quelque chose sur ce silence mystérieux.

L'écriture est ainsi vue comme un artifice extérieur à la réalité de l'homme. La science promise, de Thot à Lucifer, ne donne pas au chercheur d'Absolu une satisfaction réelle. Au lieu d'être un dieu tel que promis par Satan, le je du poème s'avère être plutôt un genre de clown condamné à faire des grimaces.

Bien que nous ayons fait référence à Artaud et à sa conception du langage, nous n'avons pas comme lui fait éclater la syntaxe. Ce travail, pour nous, a été accompli il y a plusieurs années dans un recueil intitulé *l'Assasinge*⁸¹. Cette plaquette, publiée en 1983, était une charge virulente contre toute atteinte à la liberté. Cela concernait aussi bien sûr l'autorité grammaticale. On retrouvait, à la dernière page, ces mots qui dénotent déjà une préoccupation indéniable pour le silence :

Celui qui « sait parler » sait trop à propos du « savoir »
 Pour déparler,
 Celui qui s'exprime en strophes silencieuses
 Voilà le Poète.
 Il a tellement dé-parlé le Poète
 Que l'aspect ludique s'est évanoui
 Pour laisser place aux réverbères du silence⁸².

⁸¹ Guy Marchamps, *L'Assasinge*, Trois-Rivières, Éditions Mouche à feu, 1983, 26 pages.

⁸² *Ibid.*, p. 26.

Mais ce silence idéal dont devrait se contenter le poète est impossible dans la mesure où, comme le pensait Georges Bataille, l'homme ne peut se résigner à se taire puisque l'impensable fait partie intégrante de notre condition. Nous sommes donc, quinze ans plus tard, encore en train de nous interroger sur le pouvoir des mots, leurs limites et surtout leur relation au silence.

En somme, silence et mots, dans cette première partie, se confrontent en nous empêchant d'aller plus loin. Sur le plan rhétorique, cela se traduit par le recours à la syllepse largement utilisée. Ce procédé ouvre la possibilité de sens et nous permet de percevoir simultanément les deux forces d'un médaillon poétique. Le mot *langue*, entre autres, se prête bien à ce jeu par sa polysémie, propriété indéniablement recherchée en poésie. On dénombre trois occurrences dans cette partie.

À chaque fois, le mot est pris simultanément dans ses deux acceptations, linguistique et anatomique, à la faveur de la référence à la bouche. Le mot *langage*, qui apparaît une seule fois fait image en trompant l'attente du lecteur par sa substitution au mot *tapis* [« Trébucher dans les fleurs du langage » (21)]. L'expression suggère le danger qu'il y a à dire des choses banales et ainsi de « tomber le nez dans l'horreur » (21). Les occurrences du vocable *mot* sont au nombre de treize pour tout le recueil, dont cinq apparitions dans « Revers » et une dans le poème liminaire. Une connotation négative lui est attribuée dans cette partie : « Prendre quelqu'un au mot / n'est rien prendre du tout » (17), « s'enfoncer des mots sous les ongles » (17), « au mot à mot / dans le palais des glaces » (22). Dans un

cas, le mot est associé à l'impalpable, dans l'autre à la douleur ; quant à la dernière image, elle suggère l'illusion répétée indéfiniment.

Finalement, deux poèmes usent d'images se rapportant au monde de l'enfance. Dans le poème liminaire, le sujet narre une partie de sa jeunesse :

[...]
je jouais dans le carré désigné
l'abécédaire bien assimilé
on me laisse seul sur ma soif (12)

Dans l'autre texte, la langue accouche

d'une montagne
si haute si haute
que personne ne peut habiter
ses neiges éternelles (15)

Le poète est ramené à l'espace exigu et précaire de l'enfance. L'expression quelque peu enfantine, à cause notamment de la répétition « si haute si haute » nous le montre au pied d'un pic inaccessible ; qu'il lui advienne de s'aventurer vers ces hauteurs lointaines, c'est le vertige.

Les quinze poèmes de « Vertiges » évoquent des situations vacillantes, des sensations d'étrangeté qui laissent parfois le je du poème au bord d'un précipice ou alors le « plonge[nt] dans la nuit » (32). Ils sont la manifestation de questions développées plus

haut dans le chapitre trois alors qu'il est question de la défaite du langage poétique et la conséquence, en quelque sorte, des poèmes que nous venons d'étudier.

Devant l'impuissance des mots, en lesquels il avait mis toute sa confiance, le poète cherche une autre issue puisque l'écriture demeure valorisée malgré le langage qui lui fait défaut. Le fait de ne plus accéder au monde par l'entremise du langage le conduit à un vide qui le néantise. Comme le disait Philippe Sollers précédemment : « Être en enfer c'est être chassé par soi-même de sa propre parole : c'est l'envers, l'inversion où « le soleil se tait », le lieu de la réaction et de la confusion des langages [...] » (*supra*, p.94). Cette confusion vertigineuse rejette également Ludwig Wittgenstein, lui aussi cité plus haut : « Là où l'on atteint les limites de sa propre honnêteté, là naît une sorte de tourbillon des pensées [...] » (*supra*, p. 92).

Tout se passe dans cette partie du recueil comme si le poème avait signé un scénario de l'impossibilité, comme si le langage devait forcément conduire aux abords d'un abîme. De là vient le paradoxe de cette entreprise : la poésie dans ce cas semble vouloir trouver sa richesse dans ce qu'il lui manque. C'est donc dans l'appréhension du vide que le chant, si près de l'agonie soit-il, comme un chant du cygne, trouve toute sa mesure. Encore une fois, c'est par le vertige que le poème nous rend compte du dilemme.

« Vertiges » s'ouvre sur une image qui fait le lien avec une figure familière de la partie précédente, celle du funambule :

Mis en attente
la téléphoniste m'a oublié
au bout du fil
un funambule
au-dessus du vide (25)

Le vertige, dramatisé par cette figure, est renforcé par le vers *au bout du fil* qui sépare le poème en deux parties et qui peut convenir aussi bien à la première section qu'à la seconde. Dans le premier cas, le sujet est abandonné au bout d'un fil qui conduit nulle part ; de l'autre, le sujet fait face à un funambule cherchant l'équilibre pour ne pas tomber. Mais ce funambule, ce peut être le sujet du poème qui, dans l'abandon, ressent l'appel du vide.

Ce vertige extérieur trouve son pendant dans un poème où le sujet en quête d'identité ouvre son abdomen comme une porte de sous-sol et descend quelques marches :

[...]
je me mets à hurler
il y a quelqu'un ?

rien
sauf le battement
du coeur
dans l'escalier noir
en
tire-bouchon (29)

Dans un autre poème, nous retrouvons cette descente en soi dans les vers « Je m'en vais au bout de ma peau / je m'avale je m'envole »(26). Le poème comporte deux

séquences, la première qui dit un monde intérieur troublé, la seconde qui dévoile un monde extérieur où le je s'étonne de sa présence et de sa non-présence quasi simultanées :

un jour je marche
dans une rue ensoleillée
le lendemain je n'y suis plus
où suis-je ? (26)

Le parallélisme est utilisé à maintes reprises dans notre poésie. Il dénote une propension à vouloir saisir l'envers et l'endroit de tout phénomène humain. Les deux séquences qui se font face ici aboutissent à un étonnement devant le vide. Un parallélisme sonore est présent aussi dans le vers « je m'avale je m'envole » (26), paronomase qui exprime une volonté de s'envoler dans un « ciel intérieur » (48) (expression utilisée plus loin dans le recueil). Cependant cet envol n'est pas simple car l'opération, contenue dans l'espoir d'arriver à un lieu de haute connaissance, est peut-être trop ambitieuse. Il faut lire la première séquence en entier pour bien comprendre les enjeux d'une telle entreprise :

Je m'en vais au bout de ma peau
je m'avale je m'envole
un crépitement de terre et de cailloux
puis je ne sais plus (26)

Les quatre éléments fondamentaux de Bachelard se retrouvent aux vers deux et trois. *Avaler* implique le secours de la salive, élément liquide ; *s'envoler* comprend le monde aérien ; *crépitement* fait référence au craquement du bois dans le feu et enfin *terre* et *cailloux* disent implicitement leur appartenance. Il n'est donc pas étonnant, après cette

exploration présomptueuse, que le sujet en vienne à avouer son impuissance : « puis je ne sais plus » (26).

À ce « je m'envole », deuxième poème de la section, correspond un « plus rien ne vole / les ailes se pétrifient » (38), dans l'avant-dernier poème. Entre-temps, il a été question de « ciel indifférent » (31) et du « néant des cieux » (30). On comprend qu'il n'y ait pas moyen d'échapper verticalement à cette position inconfortable du je. La voix de la transcendance est bloquée.

En fait, tous les éléments sont mis à contribution dans cette partie mais aucun n'offre de solution ou d'échappatoire. Tous les mots « liquides » ne laissent présager rien de bon. Même la mer ressent un « vertige insondable » (30) et « se fait du mauvais sang » (30). Le verbe « plonger » intervient à trois occasions. Lorsqu'il y a immersion totale ce sont « des marges de nuages [qui] plongent dans la nuit » (32) pour se perdre. Autrement, la peur retient le sujet car « personne n'ose plonger / dans ce poème vertigineux » (37).

Aucune terre promise à l'horizon. Au contraire, on constate que celui qui, tout à l'heure, « s'envolait » à l'intérieur de lui-même fait face à une pétrification :

Un immense rocher
s'est installé en moi
et laisse échapper
quelques larmes de sable (27)

En ce qui concerne le feu, on a vu plus haut que la « rue ensoleillée » ne changeait rien à l'étonnement d'être et ne pas être. Le soleil est impuissant contre le vertige ressenti ; tantôt on le verra bâiller dans une autre section du recueil, ici il regarde la terre s'étourdir :

[...]
 c'est le soleil qui s'élève
 non c'est la terre
 qui tourne (28)

Finalement, aucun mot ne réussira à secouer cette torpeur d'un monde indicible car le monde redouble de dureté et referme sur lui les portes de ses enfers (34)

En somme, aucun des éléments n'apportent de secours à ce vertige créé par l'impossibilité de pousser plus avant la poésie moderne. Cette partie s'achève sur un bref poème :

Certains mots
 se taisent si fort
 qu'ils nous forcent
 à dire leur silence (39)

Comme nous le disions plus haut en citant Blanchot et d'autres critiques, le langage se réalise lui-même. Le signifiant dans la poésie moderne joue un rôle fondamental : tonalité, musicalité, rythmique font en sorte qu'il n'est plus un simple support. Il est autant sinon plus important que le signifié. C'est en jouant avec la langue que le poète prend conscience que les mots peuvent *le* dire autrement. Les sonorités qu'engendre alors le

langage sont autant d'appels lancés par une sirène au chant envoûtant qui attire le poète vers le néant. Impossible d'aller plus loin sans courir de graves dangers :

Au bout de lui-même
 le vers revient sur ses pas
 réitère
 sa demande au vide

 sans lui
 l'envers
 lui fait écho

 personne n'ose plonger
 dans ce poème vertigineux

 jamais écrit (37)

Le langage poétique donne un sens hors norme à ce qui est signifié. Le signifiant laisse parler le vide. Imaginons un vers déclamé en montagne, l'écho revient. C'est le même vers, les mots sont demeurés syntaxiquement à la même place. La différence vient de la distance parcourue. Le vers est revenu de son voyage avec une expérience ineffable. Il est lui-même et autre à la fois. Ce qu'il nous propose : regarder notre propre mort en face, car il est impossible de survoler le vide par soi-même comme lui le fait allègrement. L'indicible est entendu. C'est la part du silence qui confirme son ayant-droit inaliénable dans l'expression poétique. « Il faut [o]juïr l'indiscutable rayon ⁸³ » comme disait Mallarmé. Le poète moderne n'est plus un voyant mais un écoutant. La musique des mots ne serait rien sans le silence. Mais comment éviter que cette respiration, qui définit l'écriture, ne

⁸³ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, op.cit., p. 365.

cesse sous le poids vertigineux du silence ? Comment ne pas succomber aux revers consécutifs où nous conduit chaque poème ?

Il faut réussir à passer au travers cette ascèse imposée par le silence, c'est-à-dire « Persévérer », mot qui suggère la « sévérité » de cette troisième partie. Cette section comporte à maints égards des points communs avec le chapitre deux. Cependant, on ne retrouve pas de jeux verbaux aussi poussés que ceux de Jean Tardieu ni de langage hiératique caractéristique de Claudel ou de Saint-John Perse. Le lien le plus franc entre « Persévérer » et « Réinventer les mots » est l'espoir qui persiste malgré tout. Parmi les treize poèmes qui figurent dans « Persévérer », celui-ci est très représentatif :

Du flanc des falaises
il tire de grands filets de nuit
sa témérité égale sa peur
mais le poème ne peut attendre (47)

Les falaises renvoient certes au monde vertigineux de la section précédente, mais il semble bien que cet espace précaire soit aussi le plus susceptible de libérer le poète de la nuit. L'urgence du poème fait en sorte que la peur est annulée par le courage. Cette persévérence, on la retrouve fréquemment abordée par le thème du travail. On fore, on repasse le soc, on « creuse là-haut / la terre blanche / qui désensevelit » (42), ce qui est évidemment l'envers d'une terre noire qui nous ensevelit à six pieds sous le sol. Dans un autre poème : « [l]e ciel enfile / un bleu de travail » (45) et « la courroie du fleuve / se

remet en marche » (45). Même le vol d'un corbeau « tisse / entre la cime des arbres / des figures inouïes » (53).

Malgré les dangers, un « trappeur d'origine » (54) s'enfonce « dans l'alphabet des ténèbres » (54) où tout espoir est permis puisqu'il est « éclaboussé de cheveux d'anges » (54). On notera d'ailleurs que ce chaos n'est pas dénué de langage si on en juge par les images qui suggèrent une grammaire de la nuit.

Sans toutefois « réinventer les mots », quelques figures de rhétorique viennent souligner la ténacité. La répétition, entre autres, est une manifestation récurrente dans notre poésie. Elle peut prendre différentes formes : parallélisme au plan de la structure ; allitération et tautogramme au niveau des sons ; anaphore au niveau des mots ou tout simplement répétition de vers. Un parallélisme sonore joue un rôle primordial dans le poème qui débute ainsi :

Je m'habille d'abysse
je m'abîme de beauté
je frappe à une porte aveugle
entre un brin d'herbe
et le ciel intérieur (48)

Habille, abysse, abîme et beauté conservent leur sonorité et viennent renforcer l'idée d'un *je* insistant qui frappe à la porte, sans compter que le phénomène de labialisation [b], que l'on retrouve dans les quatre mots, est repris également dans *brin d'herbe*. Ensemble, parallélisme et allitération servent la cause du sujet.

L'allitération en [s] et en [d], dans le poème qui suit, illustre, un combat entre le son sourd [s] et celui, plus sonore, du son [d].

Il faut bien *Dire*
 chaque **Sillon**
 et le **Soc** qui repaSSe interminablement
 il faut replanter
 Ses mains *Dans la terre*
 Ses yeux *Dans le Ciel*
 Son âme *Dans la mer*

Dans le Soleil
 tout brûler
 et recommenCer (46)

De plus, le poème exprime cette idée de répétition puisqu'il est question de « tout brûler » (46) ce qui a été dit et de « recommencer ».

Allitération un peu plus spécifique, le tautogramme est également employé dans les vers suivants :

feu follet frondeur
 dans la forêt vierge (54)

Le son [f] appelle la friction que nécessite l'allumage du feu. Feu lui-même nécessaire puisqu'il est question dans ce poème d'un « trappeur d'origine » (54) qui descendra « dans l'alphabet des ténèbres » (54).

Musicalement intéressante, l'anaphore scande une rythmique qui sied bien à la répétition. Pensons à un poème vu plus haut où « il faut » revient à deux reprises en début de vers et à l'adjectif possessif « ses », énoncé à trois reprises. Pensons aussi au pronom « je » situé en début de vers à quatre occasions dans le poème commençant par « je m'habille d'abysse » (48). Dans un autre texte, les syntagmes « de jour de nuit » (42) se répètent dans la première séquence et dans la cinquième et dernière séquence. La répétition du vers donne à l'insistance et à la persévérence un outil qui fait progresser le poème.

Pourquoi persévérer ? Parce que l'acte d'écrire est devenu vital et que ne plus écrire signifierait baisser les bras, abdiquer devant l'absurde de la condition humaine. Le poète est un rêveur mais un rêveur de « réel absolu » pour reprendre les mots de Novalis. Le poète crée le poème et en lui se recrée.

« Véraison » (titre de la quatrième partie) évoque la maturation des fruits. Nous retrouvons une sérénité certaine. La part du silence est mieux assumée, mieux intégrée dans le poème. Derrière nos vingt années d'écriture poétique, des graines ont été semées. Beaucoup ont pourri sur le champ (ou même, dirions-nous, sur le chant), d'autres ont donné quelques plantes dignes de ce nom. Mais les poèmes de cette section ressemblent plus, à notre avis, à des fruits mûrs. Tout cela bien sûr, dans l'optique de notre expérience des limites du langage.

Le résignement se manifeste ici par l'entremise de ce que nous avons appelé le désujettissement. Celui-ci implique que le poète se retire le plus possible du poème pour pouvoir être à l'écoute du « murmure à l'allure de chant » (*supra*, p.107) dont parlait Heidegger. Le poète n'agit donc plus en maître avec les mots mais leur offre plutôt une attention respectueuse et un espace vital. Débarrassé d'un je trop encombrant, la poésie prend alors toute la place qu'il lui revient. Sur les quatorze poèmes qui composent cette section, le je, comme sujet du prédicat, apparaît à deux reprises dans deux poèmes et comme objet (« me ») à une occasion, ce qui est très peu. Trois poèmes utiliseront le nous pour englober justement le je ou pour suggérer son abolition :

La nuit
nous semons des pierres tombales
du milieu de la lumière
qui efface nos noms (69)

Par ailleurs, la plupart des poèmes sont très courts et ont la particularité de réduire au minimum le bavardage d'un je en mal d'attention. Le désujettissement, à l'oeuvre dans nos poèmes, nous rapproche du résignement heideggerien, le poète « [renonçant] à revendiquer quelque chose » (*supra*, p. 106). La maturation laisse donc entrevoir une porte de sortie, « Être inspiré, c'est recevoir pour avoir attendu » (*supra*, p.107), disait Mikel Dufrenne. Le silence n'a plus à craindre ni à être nommé comme tel, il s'exprime par lui-même dans le blanc de la page :

Le chant d'un oiseau
 percute une fenêtre fermée
 l'écho lui ouvre les bras
 soudainement
 l'horizon a des ailes (61)

L'espace est bien sûr un signifiant sur lequel il faut compter. Cet espace qui entoure le poème mais qui fait partie aussi du poème avec, entre autres, les blancs typographiques, aide à la saisie du non-dit. Il appelle également une altération du temps en ce sens que la totalité de la page exige une lecture adéquate, c'est-à-dire très éloignée de la lecture linéaire qu'impose, dans une certaine mesure, un texte de prose.

On constate que la modalité interrogative, très présente dans les trois premières parties, est disparue de cette section. L'emploi de l'indicatif présent suppose une plus grande osmose avec l'image évoquée. Mensonge de vérité, le poème arpente des sentiers dangereux qui lui donnent, par l'entremise de l'expérience, une jubilation irrépressible. L'énallage ou syllepse grammaticale, présent dans le poème suivant, évoque cette idée :

J'absente ces objets
 pour mieux les enfuir
 j'évanouis leur mystérieuse
 présence par cette matière
 gravitante
 déplaçant verbe et sujet
 creusant un semblant
 de chaos
 au milieu de mes os (60)

Nous pouvons remarquer que certains verbes passent d'un statut transitif à un statut intransitif, ce qui a pour effet de créer un décalage qui ébranle la logique du texte.

C'est donc en examinant l'envers des choses que nous avons progressivement découvert l'importance du silence. Ce silence, ressenti au départ comme un mutisme, a provoqué quelques vives et saines réactions. Étudiant, à l'aide de quelques procédés littéraires, la topographie invisible que nous proposait le silence, nous en sommes venu à la conclusion qu'il fallait persévéérer. Des lumières, ici et là, laissaient entrevoir que, malgré toutes les difficultés passées et à venir, il y avait place pour de nouvelles découvertes. Le résignement dont nous parle Heidegger est une manière de voir le problème du langage qui nous sied très bien. Nous sommes conscient que la route est longue avant d'arriver à ce stade, mais quelques poèmes de la dernière section de notre recueil nous permettent de croire à une réalisation ultérieure.

La révolution qui compte est celle que l'on fait en soi-même. Ce retour sur soi implique que l'on se perde pour finalement se retrouver, transformé par l'expérience. Le silence, perçu négativement au départ, est devenu un allié qui dit l'indicible auquel le poète se réfère sans cesse. Le vertige est donc essentiel à la quête poétique. Il conduit le poète attentif en ce lieu silencieux où les choses exhibent simultanément l'envers et l'endroit de leur présence. Un chant appelle l'homme du fond de l'univers.

CONCLUSION

De l'importance du langage, dénoncé entre autres par Artaud, au résignement de Heidegger vu comme une « métamorphose du dire », il y a un long cheminement possible. Cette épreuve qui advient au poète l'amène à se dépasser en cherchant des solutions afin de libérer le langage de ses procédés habituels.

On a vu au départ avec le mythe de Théuth et ses nombreuses imitations dans les civilisations subséquentes, que cette idée d'un langage nuisible au bon développement de l'homme a été largement répandue. Si l'écriture est néfaste, c'est qu'elle empêche l'homme de se concentrer sur sa véritable mémoire. Cela correspond chez les mystiques à se détourner de leur seul objet d'adoration : Dieu. Comment dire la divinité revient à la problématique de l'écrivain : comment dire l'Absolu. Chacun est confronté au silence, à l'indicible.

Que peut faire l'écrivain devant ce constat d'échec ? Réinventer les mots. Ou, à tout le moins, procéder à quelques savantes chirurgies qui donnent un nouveau visage aux mots vieillis ou déchus. C'est ce que tenteront de nombreux poètes comme Saint-John Perse et Jean Tardieu. Cependant, nous avons pu constater que jeux verbaux et expériences langagières ne pouvaient satisfaire vraiment ces travailleurs de l'inconnu. Le langage en nommant l'objet annule l'effet de nomination. Ce nom, déconnecté en quelque sorte de sa réalité, se tue lui-même, se perdant somme toute dans le flot commun. Tout est constamment à recommencer.

Assistons-nous en cette fin de siècle à la défaite du langage poétique ? C'est la question que nous nous sommes posée. Aucune langue ne peut vraiment exprimer la pensée humaine. Vaut-il mieux se taire ? Nerval et Rimbaud y seront enclins chacun à sa manière. Malgré tous les essais maintes fois mis en branle, l'impossible demeure. Le silence idéalisé s'avère inaccessible puisqu'il est une mort du langage ; or, comment délivrerait-il l'homme de son poids d'ignorance devant l'univers ? Comment poursuivre cette quête ? Comment dire l'interrogation de l'homme et le silence de Dieu ?

Le philosophe Martin Heidegger, dans son étude d'un poème de Stefan George, propose une manière de vivre avec le dilemme de l'impuissance des mots. Selon lui, « [d]ans le résignement règne [...] un dire ». Nous avons vu également que cette idée se rapprochait grandement de ce que les mystiques appellent « la résignation active ». Cette renonciation de la volonté personnelle laisse chez le croyant un vide où Dieu se manifeste. Chez l'écrivain, l'abolition progressive du je crée en quelque sorte un vide semblable qui, selon l'interprétation du philosophe allemand, appelle l'expression d'un silence évocateur. Le renoncement modifie la vision du créateur et lui donne la possibilité d'accéder à un espace auparavant inaccessible. Ce long cheminement de la poésie du XX^e siècle vers ce qui, de prime abord, peut sembler une mort définitive, nous montre que l'homme est toujours plein de ressources et qu'une nouvelle raison poétique est peut-être en train de naître.

Ce questionnement fondamental à propos des limites du langage et de la part du silence, nous l'avons traduit à travers les poèmes de « l'Envers ». Confronté à l'impuissance des mots et à la possibilité d'un mutisme probant, nous avons cherché une voie qui convienne à notre volonté de dépassement. D'un constat d'échec, nous sommes passé à une acceptation de dire l'impossible par la seule entremise des mots et du silence qu'ils contiennent. Sans le silence, la poésie n'advient pas. Nous ne sommes pas parvenu au résignement évoqué par Heidegger mais la menace de ne plus pouvoir nous exprimer par la poésie, menace qui pesait depuis de nombreuses années, est écartée.

Ce travail nous aura permis d'approfondir plusieurs interrogations et même d'entrevoir quelques solutions. L'étude des textes poétiques de grands auteurs contemporains, les réflexions philosophiques et théoriques de penseurs émérites nourriront encore pendant plusieurs années nos propres méditations. S'il est indéniable que l'homme, d'année en année, se rapproche de l'origine de l'humanité en analysant attentivement le moindre caillou, pourquoi le poète n'en ferait-il pas autant en écoutant la musique des particules infinitésimales de l'univers ?

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres théoriques

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 1993, 347 pages (coll. « Guides de la langue française »).

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, 247 pages (coll. « Idées »).

BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, 113 pages.

BARZEL, Bernard, *Mystique de l'ineffable dans l'hindouisme et le christianisme. Çankara et Eckhart*, (Préface de Michel Hulin), Paris, Éditions du Cerf, 1982, 155 pages.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, 1959, 308 pages (coll. « Blanche »).

BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, 333 pages (coll. « Blanche »).

BONNEFOY, Yves, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 189 pages (coll. « Écrivains de toujours »).

BRUN, Jean, *L'homme et le langage*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, 254 pages.

CHAUVIRÉ, Christiane, *Ludwig Wittgenstein*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 285 pages (coll. « Les Contemporains »).

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1992, 1060 pages (coll. « Bouquins »).

COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, 257 pages (coll. « Tel »).

COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960, 516 pages (coll. « Classiques Garnier »).

DAUZAT, Albert et al., *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 1971, 805 pages.

DÉSAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne. La mythologie gréco-romaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 648 pages.

DUFRENNE, Mikel, *Le poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 196 pages (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »).

Encyclopédia Universalis, tome 6, Paris, 1985, 1247 pages.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, 400 pages (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »).

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole* (traduit par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier), Paris, Éditions Gallimard, 1976, 260 pages (coll. « Tel »).

HUXLEY, Aldous, *La philosophie éternelle. Philosophiae perennis* (traduit de l'anglais par Jules Castier), Paris, Éditions du Seuil, 1977, 378 pages (coll. « Points »).

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, 378 pages (coll. « Idées »).

MAETERLINCK, Maurice, *Avant le grand silence*, Paris, Fasquelle éditeurs, 1934, 248 pages (coll. « Bibliothèque-Charpentier »).

PATOCKA, Jan, *L'écrivain, son « objet »* (traduit du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams), Paris, P.O.L., 1990, 288 pages (coll. « Presses Pocket »).

PAVEL, Thomas, *Inflexions de voix*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, 178 pages (coll. « Lectures »).

Le Petit Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, 2490 pages.

PLATON, *Phèdre* (traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson) suivi de *La pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Éditions GF-Flammarion, 1992, 406 pages (coll. « GF-Texte intégral »).

RENARD, Jean-Claude, *L'« Expérience intérieure » de Georges Bataille ou la négation du Mystère*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 125 pages.

SASSO, Robert, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, 245 pages (coll. « Arguments »).

SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 191 pages (coll. « Points »).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques* (traduit de l'allemand par Pierre Klossowski. Introduction de Bertrand Russell), Paris, Éditions Gallimard, 1988, 364 pages (coll. « Tel »).

WYCZYNSKI, Paul, *Émile Nelligan*, Montréal, Éditions Fides, 1967, 191 pages (coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui »).

Oeuvres de création

CELAN, Paul, *De seuil en seuil* (traduit de l'allemand par Valérie Briet), Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991, 126 pages (coll. « Détroits »).

COCHE DE LA FERTÉ, Étienne, *Hugo von Hofmannsthal*, Paris, Pierre Seghers éditeur, 1964, 189 pages (coll. « Poètes d'aujourd'hui », no 115).

DANTE, *La divine comédie*, (traduction, préface, notes et commentaires par Henri Longnon), Paris, Éditions Garnier, 1951, 717 pages (coll. « Classiques Garnier »).

GIGUÈRE, Roland, *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1978, 217 pages (coll. « Parcours »).

HUGO, Victor, *Les contemplations*, (présentées par Jeanlouis Cornuz), Lausanne, Éditions Rencontres, 1968, 371 pages.

JABÈS, Edmond, *Le livre du dialogue*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, 121 pages (coll. « Blanche »).

JACCOTTET, Philippe, *À la lumière d'hiver* précédé de *Lecons* et de *Chants d'en bas*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, 101 pages (coll. « Blanche »).

LISPECTOR, Clarice, *La passion selon G.H.*, (traduit du brésilien par Claude Farny. Préface de Clétia Pisa), Paris, Éditions des Femmes, 1978, 199 pages.

MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, (introduction, bibliographie, iconographie et notes par Henri Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, Éditions Gallimard, 1945, 1659 pages (coll. « Bibliothèque de La Pléiade »).

MARCHAMPS, Guy, *L'Assasinge*, Trois-Rivières, Éditions Mouche à feu, 1983, 26 pages.

PERROS, Georges, *Papiers collés 1*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, 216 pages (coll. « L'imaginaire »).

RIGAUT, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, 288 pages (coll. « Blanche »).

RIMBAUD, Arthur, *Oeuvres complètes*, (édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam), Paris, Éditions Gallimard, 1972, 1249 pages (coll. « Bibliothèque de La Pléiade »).

ROVINI, Robert, *Georg Trakl*, Paris, Pierre Seghers éditeur, 1964, 191 pages (coll. « Poètes d'aujourd'hui », no 108).

SAINT-JOHN PERSE [Alexis SAINT-LÉGER LÉGER, dit], *Amers* suivi de *Oiseaux*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, 255 pages (coll. « Poésie »).

SAINT-JOHN PERSE [Alexis SAINT-LÉGER LÉGER, dit], *Vents* suivi de *Chronique*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, 121 pages (coll. « Poésie »).

TARDIEU, Jean, *La comédie du langage* suivi de *La triple mort du client*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, 335 pages (coll. « Folio »).

TARDIEU, Jean, *Comme ceci comme cela*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, 83 pages (coll. « Blanche »).

TARDIEU, Jean, *Le fleuve caché*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, 251 pages (coll. « Poésie »).

TARDIEU, Jean, *Obscurité du jour*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1974, 120 pages (coll. « Les sentiers de la création »).

TREMBLAY, Michel, *Le vrai monde ?*, Montréal, Éditions Leméac, 1987, 106 pages (coll. « Théâtre Leméac »).