

Présentation du poème « Méditaphe » de Gilbert Langevin

Normand Baillargeon and André Gervais

Number 73, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14779ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Baillargeon, N. & Gervais, A. (1997). Présentation du poème « Méditaphe » de Gilbert Langevin. *Moebius*, (73), 107–114.

NORMAND BAILLARGEON
ANDRÉ GERVAIS

*Présentation du poème
« Méditaphe » de Gilbert Langevin*

1. Provenance et description du manuscrit

« Méditaphe » est rédigé à l'encre bleue sur quatre feuilles volantes non lignées 8 1/2 par 11.

La quatrième page, où on lit *Méditaphe HND (Hôpital Notre-Dame) 1994 sept.*, comporte non seulement l'épigraphe de fermeture mais aussi un dessin maintenant reproduit en couverture de *PoëVie*, anthologie des textes et écrits de l'auteur qui paraît en même temps que ce poème¹.

Le manuscrit en a été offert par Gilbert Langevin à Normand Baillargeon en septembre 1994, peu après que le poème eut été écrit. La petite histoire voudra peut-être savoir que le poète lui avait alors demandé de lui rendre visite à l'hôpital et d'y apporter une enregistreuse: il désirait lui parler, mais aussi que quelque chose soit conservé de cet entretien.

Quand son ami l'a quitté, ce jour-là, Langevin lui a donné deux textes. Le premier est « Méditaphe », qu'il le laissait libre de publier un jour s'il le désirait; le second est un texte plus personnel, à lui seul adressé.

Il est apparu souhaitable de faire connaître « Méditaphe » d'une part parce qu'il s'agit d'un texte travaillé, appartenant d'emblée à l'œuvre, d'autre part parce qu'il enrichit cette œuvre dans la mesure où il constitue une incursion dans un territoire rarement abordé par le poète, celui de la méditation poétique se tournant douloureusement vers la subjectivité, et qu'il présente encore, du point de vue formel cette fois (70 vers, précédés d'une épigraphe en vers et suivis d'une épigraphe qui semble plutôt en prose), un cas lui aussi peu fréquent dans l'œuvre et notamment dans l'œuvre tardive où les poèmes tendent nettement à la concentration et à la brièveté. 42 des vers du poème ont par ailleurs 6, 7 ou 8 syllabes, et

cette métrique est précisément celle, chez lui tout particulièrement, de la chanson et du poème bref.

2. Pistes de lecture

Le titre est un mot-valise, croisant *méditation* et *épitaphe*. Ce mot-valise introduit d'emblée à ce qui sera le sujet et, sinon le genre, du moins le ton du poème.

C'est que dans «Méditaphe», comme c'est le cas dans «Auto-psy²», le poète entreprend une démarche réflexive placée sous le signe de la mort, de la maladie et de la souffrance. On remarque d'ailleurs une certaine isomorphie formelle entre les titres de ces deux textes. «Auto-psy», cela renvoie à un moment de retour sur soi (auto-) comme peuvent nous y inviter les disciplines qui constituent le champ des sciences du psychisme — psychologie, psychiatrie, psychanalyse; mais cette démarche est aussi marquée par l'emprise de la douleur, de la souffrance, de la mort, et c'est aussi d'une *autopsie* qu'il s'agit. *Méditaphe*, de même, évoque l'idée de *méditation*, de retour réflexif — on parle couramment des méditations en ce sens au moins depuis René Descartes (*Méditations métaphysiques*, 1641) et le mot a fait depuis longtemps son apparition dans la poésie (Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, 1820)³. Mais cette méditation est aussi une *épitaphe*, c'est-à-dire un signe tracé à la frontière de la vie et de la mort, un signal que le poète, en voie de disparition voire tenu pour mort, laisse aux vivants en l'épinglant là, comme une épigraphe. Ici, clairement, Langevin fait écho à Tristan Corbière («Épitaphe», *Les amours jaunes*, 1873)⁴.

Le procédé qui permet la construction de *méditaphe* est récurrent dans l'œuvre du poète qui, dans le seul champ sémantique de *poésie*, a proposé *poé-Vie*, *poétude*, *poévision*, *poégramme* et *poégraphe*, entre autres. Dans «Méditaphe», ce même procédé a produit trois, sinon quatre néologismes : *luance* (v. 27), par croisement de *lueur* et *nuance*; *focaiiller* (v. 42), bien qu'orthographié tel dans le *Dictionnaire des canadianismes*⁵, pourrait être généré par croisement de *focalisation* et *fuckailler*; *vanitarium* (v.

43), par croisement de *vanité* et *solarium* ou *auditorium* (il s'agit d'une voix); et *désirure* (vers 58), par croisement de *désir* et *sciure* (*éclisses* et *dévisse*, associés au bois, ne sont pas loin), voire *déchirure*.

Le poème s'amorce sur le motif de la voix, lequel, avec ceux du langage et de la parole, peut être tenu pour emblématique de toute l'œuvre de Langevin. La voix est en effet le motif autour duquel se noue le projet même de la poésie (deux exemples : « Avec les simples munitions de ma voix / j'ambitionnais de fendre des emblèmes⁶ » et « je me suis attelé à la tâche souveraine / de faire l'élevage de ma voix mise à nu⁷ »), projet dont l'ampleur et les dangers qu'il fait courir peuvent eux-mêmes se formuler dans les termes d'un rapport au langage et à la parole (ici encore deux exemples : « Au portique mal éclairé de mon langage / c'est vrai que je me débats comme un fou⁸ » et « ô ma tête... sous les rouages de la Parole⁹ »).

« Méditaphe » s'amorce précisément là (« une voix sans voix / une voix de soif ») où, il y a plus de vingt ans, la célèbre chanson « La voix que j'ai » se terminait presque : « cette voix qui se meurt de soif / à bout de justice et de joie¹⁰ ».

À partir de *focailent* et de *vanitarium*, justement, des allusions historiques viennent ponctuer le poème. Le passage qui s'amorce alors présente très certainement un des nœuds du texte. Son interprétation pose toutefois de redoutables problèmes. Sans prétendre aucunement les résoudre, nous nous contenterons ici de signaler quelques pistes.

Il est d'abord question du « vanitarium marie diesel » (v. 43)¹¹. Ce qui est vraisemblablement désigné comme lieu de la vanité, c'est marie diesel. Plusieurs interprétations sont ici possibles. « Marie » est peut-être Marie, mère de Dieu, et « diesel » pourrait alors être obtenu par référence au grec *diesis*, « action de séparer ». Cette marie, mère de Dieu, est *diesel* : le religieux — latin *religare*, « relier », selon l'étymologie communément avancée par la tradition chrétienne — ne tient plus ses promesses. La suite du texte peut donner du crédit à une telle lecture, qui renverra à deux modalités de folie meurtrière

inscrites dans l'espace du religieux (le drame de Waco et la Sainte-Vehme). Le mot *diesel* fait par ailleurs allusion au moteur mis au point par l'ingénieur allemand du même nom et qui, précisément, est un moteur... à explosion.

Le vers suivant — «campari didier le davidien» (v. 44) — ajoute un pôle masculin (*di-dier*) à un pôle féminin (marie), un liquide (campari) à un solide (diesel), désigne par le préfixe *di-* cet ajout comme redoublement (*a-ri-die* / *a-ri-di-die*)¹², accumulant en «davidien» une référence à l'idée de supplication, de pitié, qui caractérise l'usage que font les évangélistes du titre messianique «fils de David», et une allusion à la secte des Davidiens et donc au drame qui s'est déroulé à Waco¹³.

Enfin, une référence à l'institution judiciaire de la Sainte-Vehme (v. 46), qui est un tribunal en exercice en Westphalie, de la fin du Moyen Âge au début du XVI^e siècle, et qui est demeuré célèbre pour la radicalité de son fonctionnement et la dureté de ses verdicts. La Sainte-Vehme — ou la Vehme — «ne prononce que deux verdicts, l'acquiescement et la condamnation capitale, exécutée dans les plus brefs délais¹⁴». Cette institution, inspirant la crainte et rendant très difficile pour les plus humbles d'obtenir justice, est une référence courante dans la littérature romantique et c'est vraisemblablement par ce biais qu'elle est connue du poète.

Au croisement (v. 42-49) de la justice, du pouvoir (politique et économique), de la religion et de la nature («le vent») se situe justement le point tournant du poème. L'épigraphe d'ouverture, avec sa double contrainte, le dit déjà implicitement : «Peu pour tracer un signe clair / pas assez pour l'efface». Voilà, à la suite, le «passé qui brûle!» (v. 16), «passé-poison» (v. 41), «et ça langue» (v. 45), «eh ça feuillette» (v. 59), «mais ça y est» (v. 63), «et ça succombe» (v. 67).

Ne suffit-il pas de transformer «qui se meurt» — dans «cette voix qui se meurt de soif» —, littéralement, en une épitaphe dans laquelle on lit «une voix de soif / blessure-fontaine»? Ce n'est plus «Je meurs de seuf auprès de la fontaine», comme dans le célèbre poème de Villon¹⁵, mais : qui se meurt

indéfiniment d'être sa propre blessure et sa propre mort. Ce que le poème, épitaphe pour une voix — comme on dit concerto pour violon — et voix de cette épitaphe, indissolublement, formule exactement: «et ça langue», prélude aux «papilles¹⁶ de la Sainte-Wehme». D'où, sans doute, entre «des instincts» (v. 24) et quatre « δ » (v. 26-28)¹⁷, «un intro pur» (v. 25), au masculin : à la fois préfixe dans toute sa préfixité, infixable peut-être, et être trop pur «dans l'interne temps nul» (v. 30) de l'internement hospitalier.

Ne faut-il pas entendre, dans «soif», non seulement la dernière syllabe du titre du poème (-*aphe*) et la première lettre qui indexe deux lieux de pouvoir, l'un venu du Moyen Âge européen, l'autre de l'actualité américaine (*w*), mais ce qui fait arriver les choses (*ça*)? Ne faut-il pas entendre, voire écouter, lorsque «ça langue», cette «voix sans voix», cette voix d'aphasie, qui, une énième fois à l'hôpital Notre-Drame, «sans pouvoir crier dans un souffrir total», se meurt de *ç-w-aphe*?

* * *

Le parcours poétique de Langevin, dans la mesure où on s'autorise à chercher à le caractériser dans son ensemble, tire une part substantielle de son originalité de ce qu'il vise de surmonter, dans et par le langage, des contradictions tenues pour insupportables — entre transcendance et immanence, révolte et fraternité, nature et culture, panthéisme et foi, etc. Ce parcours poétique, où la parole se fait «psychagogique» et la poésie saisie métaphysique de l'instant, côtoie dès lors, de manière intense et urgente, ce qu'on peut brièvement caractériser comme le religieux, du moins si l'on consent à vider ce vocable de toute référence à des formes instituées.

«Méditaphe» nous paraît être un texte où le poète affronte, d'une manière dont toute compromission est absente, l'éventualité sinon de l'échec, du moins de la possible impossibilité de tenir, dans les termes mêmes où il a été par lui formulé, le pari sur lequel sa vie et son œuvre ont reposé. Au terme de

ce terrible diagnostic, on ne saurait trouver uniquement de la simple amertume. Ce qui surgit se désigne sans doute beaucoup mieux du concept d'angoisse, au sens ontologique que Kierkegaard, philosophe danois du XIX^e, a donné à ce sentiment où se mêlent désir et crainte devant le dévoilement du néant et de l'absurde de la vie. C'est de cela, entre autres, qu'il a été question entre Gilbert Langevin et Normand Baillargeon, ce jour de septembre, à l'hôpital Notre-Dame.

Mais on sait bien que le poète ne pouvait s'en tenir longtemps à une telle position de désespérance...

Notes

1 Gilbert Langevin : *Poésie*, choix de textes (poésie, chansons, prose, aphorismes) et présentation par Normand Baillargeon, Montréal, Éd. Typo, coll. «Poésie», 1997.

2 Gilbert Langevin : «Auto-psy. HND 1989», *Le dernier nom de la terre*, Montréal, Éd. de l'Hexagone, coll. «Poésie», 1992, p. 69-79.

3 Signalons d'emblée que le vocable «méditation» qui, historiquement, désigne d'abord des exercices religieux visant à permettre de se retirer du monde et à favoriser le centrage de la pensée sur Dieu, tend, à partir de Descartes, à se laïciser et à désigner, dès lors, une réflexion soutenue et profonde cherchant à atteindre une vérité indubitable. Des auteurs comme Nicolas Malebranche (*Méditations chrétiennes et métaphysiques*, 1683) tenteront une synthèse des dimensions chrétienne et rationaliste de cette démarche. Dès 1626, un genre littéraire y est associé. On réinterprète alors en ce sens l'entreprise menée par Augustin, dans les *Confessions* et Bossuet s'illustre dès le XVII^e dans ce qui est désormais reconnu comme un genre littéraire — et bientôt poétique.

4 Le premier vers de «Méditaphie» («Une voix sans voix») n'est pas sans rappeler «Des nerfs — sans nerf» et «un défaut sans défauts» du poème de Corbière. Le jeu épitaphe / épigraphe est aussi dans le poème de Corbière.

5 Gaston Dulong : *Dictionnaire des canadiantismes*, Paris, Larousse, 1989.

6 Gilbert Langevin : «Avec les simples munitions de ma voix...», *Stress*, Montréal, Éd. du Jour, coll. «Les poètes du Jour», 1971, p. 32.

7 Gilbert Langevin : «Au portique mal éclairé de mon langage...», *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, Montréal, Éd. Estérel, 1966, p. 63-64.

8 *Ibidem*.

9 Gilbert Langevin : «Décès-verbal», *Symptômes*, Montréal, Éd. Atys, 1963, sans pagination.

10 Écrite en 1970 (en 1969 peut-être), mise en musique par Jean Gravel et Gérard Boulet en 1976, enregistrée par Offenbach en 1977.

11 Disons tout de suite qu'il n'y a pas, à l'hôpital Notre-Dame, quelque pièce nommée, par exemple, auditorium Marie-Déziel.

12 Il suffit de disposer l'essentiel des v. 43-44 sur une ligne — le *vanitarium* (A') *marie* (A) *diesel* (X) *campari* (Y) *didier* (B) *le davidien* (B') — pour constater que A' est à A ce que B' est à B, mais en miroir, A et B formant un «couple» dont les caractéristiques phoniques et graphiques sont empruntées par «saut», A empruntant *ari* à Y, B *dié* à X, puis A propageant *ari* à A', et B *idi* à B'. Le nœud XY, où la dif-

férenciation se fait, est un nœud étrange, issu de deux noms propres devenus communs, l'un d'Allemagne et l'autre d'Italie, issu également de deux référents, un moteur (objet solide) et une liqueur (objet liquide). Notons par ailleurs que Didier est le nom du dernier roi des Lombards (VIII^e), un peuple germanique d'Italie, et que la capitale actuelle de la Lombardie est Milan, lieu du siège social de la compagnie de Davide Campari, fabricant de la célèbre liqueur...

13 Après un premier assaut, le 28 février 1993, et un siège de 51 jours, la police, le 19 avril, fait un second assaut du ranch dans lequel vivent, à Waco (Texas, États-Unis), autour de David Koresh, une centaine de disciples de la secte des Davidiens, mouvement dissident de l'Église adventiste du septième jour; plus de 80 d'entre eux mourront.

14 Voir la brève note sur la Vehme dans l'*Encyclopædia Universalis*, Thesaurus Index, R 2, Paris, 1990.

15 «Ballade du concours de Blois», dans François Villon : *Œuvres* [1456-1463], édition d'André Mary, Paris, Garnier, 1959.

16 Il est remarquable que les papilles soient définies comme étant de «petites éminences»...

17 N'y aurait-il pas quelque allusion à Rimbaud ici? Autant «Ô saisons, ô châteaux» (dans l'un des difficiles derniers poèmes, 1872) que «Cher ami, tu vois mon existence actuelle dans l'aquarelle ci-dessous. Ô Nature! ô ma mère!» (dans une lettre bouffonne à son ami Ernest Delahaye, mai 1873). Voir Arthur Rimbaud: *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard, Paris, Garnier, 1960.



