

# Gilbert Langevin, l'énergumène

Pierre Nepveu

Volume 9, numéro 4, novembre 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036558ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036558ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nepveu, P. (1973). Gilbert Langevin, l'énergumène. *Études françaises*, 9(4), 337–344. <https://doi.org/10.7202/036558ar>

## GILBERT LANGEVIN, L'ÉNERGUMÈNE

La poésie de Langevin s'installe d'emblée, et pour y rester, sur la scène d'une immense tragi-comédie, où le poète est aussi bien acteur que victime. Acteur, non pas pour tromper son public, mais pour surmonter le chaos et le désespoir qui l'assaillent. C'est par cette distanciation, parfois presque imperceptible, que Langevin affirme sa modernité. Il y a peu de paroles plus inconfortables que celle-là, où douleur et révolte oscillent entre l'aveu le plus nu et une fantaisie qui n'a que les apparences de la légèreté :

*dégénèrent les ailes  
de mon aptitude firmamentaire  
numéro perdant  
je me sauve dans le sens des choses* <sup>1</sup>

Voilà bien le ton caractéristique de Langevin : le poème ne devient comédie que pour ne pas hurler, un peu à la manière de Jules Laforgue se gaussant de l'« éternullité » entre deux accès de désespoir. Déchu, l'homme moderne a beau tenter de retrouver la voie du sacré, « les marches de l'autel/s'effondrent une à une<sup>2</sup> », les pieds ne sont

1. *Stress*, Montréal, Editions du Jour, 1971, p. 16.

2. *Origines*, Montréal, Editions du Jour, 1971, p. 22.

plus que des « clowns égarés » cheminant sous un « ciel théâtral ».

Mais le dérisoire n'est qu'une facette de ce langage. Il est vrai que, même dans *Noctuaire*, « la Croix » se réduit à « deux traits d'union qui font l'amour devant la mort » et que Dieu se pose en termes d'« éprouvettes » et de « Machine Globale ». Ailleurs toutefois, une invocation déchire le poème :

*Ombre sidérale prive-moi d'absolu  
ramène-moi à des proportions humaines*<sup>3</sup>,

et cette volonté de négation ne fait que confirmer une obsession indéradicable. L'« absolu » est cependant tout le contraire d'une transcendance. *Noctuaire* se termine d'ailleurs par un appel à la « déflagration massive », et le rêve qui s'y exprime est celui d'une immanence, d'une totale adéquation à soi que seule peut posséder la matière brute. Rêve forcément irréalisable, comme le confirme la fin du poème, mais qui indique une des grandes orientations de cette poésie : la libération finale, le délire sacré n'y ont lieu que si l'on « plonge au fond du lac charnel »<sup>4</sup>.

*Origines*, *Stress* et *Ouvrir le feu* se rejoignent en ce qu'ils sont la scène d'une lutte physique, faite de déchirements et d'embrassements. À chaque page se retrouvent les mots les plus violents. Ainsi, pour seul exemple, quelques verbes de *Pour une aube* : bombarder, opprimer, cribler, démanteler, s'écrouler, tarauder, perforer, saigner, désarçonner, disloquer, etc. Chose plus remarquable encore, les acteurs de ces batailles presque épiques sont le plus souvent des termes abstraits : remords, raison, désir, peur, furie, angoisse. Si la poésie de Langevin peut prendre la forme d'un théâtre, c'est que ces entités sont à tout moment personnifiées :

*une patrouille de remords endigue  
la montée des sèves corruptrices*

3. *Origines*, p. 201.

4. *Origines*, p. 267.

*mais ne peut freiner la glauque angoisse  
qui se glisse au sein de la terre lasse*<sup>5</sup>

Tout combat intérieur se développe dès lors comme sur une scène où s'affrontent les forces mentales et affectives. Au début de l'œuvre surtout, cette concrétisation se traduit fréquemment par la suppression, un peu artificielle certes, de l'article : « Souffrance », « Halte » ou « Malaise », par exemple, deviennent des acteurs ou des lieux dramatiques. La création d'une telle mythologie factice, en même temps qu'elle théâtralise, donne un aspect dérisoire à la conscience. Plus loin, la dérision pourra s'exprimer en une scène brève qui résume la déchéance du sacré : « dans une flaque d'âme se suicide la prière<sup>6</sup> ». La métaphore, chez Langevin, semble privilégier les réductions de l'abstrait au concret plutôt que la comparaison d'éléments concrets. Tout, dans la douleur et la révolte qui s'expriment, acquiert une densité physique et même biologique. L'utilisation de termes techniques, tels « chronaxies, stress, hémiplogique », contribue également à créer une véritable « alchimie du corps », selon l'expression de Juan Garcia.

Bien loin d'être le lieu obscur du repos, la plénitude satisfaite de la matière, le corps est ainsi l'image par excellence des tensions multiples qui agitent la conscience. La matérialité est un coefficient d'énergie : elle indique la fièvre, le désir, et, plus généralement, le chaos. Tout se passe comme si Langevin cherchait désespérément à donner de la consistance à la conscience, qui devient un véritable volcan. « Feu se lève en transes/aux intersections de la nuit », la raison déraisonne et fracasse les murs de l'ordre. S'il y a du repos dans cette poésie, ce ne peut être que sous la forme de l'illusion, en attendant une souffrance inévitable, ainsi que l'affirme ce poème très simple de *Pour une aube* :

*Tu te voulais tranquille et de tout repos  
ceint de clémence ainsi que le mélèze*

5. *Ouvrir le feu*, Montréal, Editions du Jour, 1971, p. 27.

6. *Origines*, p. 117.

*mais le malheur ébranla ton cerveau  
et se délabre ton rêve <sup>7</sup>*

Le poète se charge d'ailleurs de régler son compte au repos des « majestés soporifiques » à l' « horizontale phobie fixe », dans les textes brefs d'*Ouvrir le feu*. L'ironie mélancolique devient alors satire et la petitesse de ces existences sans fièvre, et sans douleurs, est dénoncée avec un dur sourire :

*dans leur posture larvaire  
ils suivent une idée fade  
et respectablement conformitaire <sup>8</sup>*

C'est l'univers de la « Yesmanie », où la passion s'est depuis longtemps éteinte, et qui délibérément ignore que « toute beauté prend racine dans une blessure <sup>9</sup> ».

Dans cette dernière affirmation, on croirait presque entendre Saint-Denys Garneau. Y aurait-il chez Langevin, en même temps qu'une conscience du chaos, une éthique de la mortification? Il y a plutôt, en termes moins religieux, une nécessité d'assumer le tumulte et une impossibilité tout aussi radicale de se fixer. Si la parole est inconfortable ici, c'est d'abord qu'elle est instable, toujours déchirée entre l'ironie et l'aveu, l'image fantaisiste et le principe énoncé de manière presque prosaïque. La « blessure », c'est un peu celle du langage, trituré à tous ses niveaux, et qui en acquiert une agressivité impitoyable. Dans la tradition d'une certaine écriture contemporaine, Langevin tord le cou aux signifiants : caméléhomme, cris humanimes, internité, en cours de doute, corde à limbes, etc. De plus, le niveau prosodique ne présente à peu près aucune régularité rythmique. À part de rares exceptions, les poèmes sont dépourvus de répétitions anaphoriques, et cette tendance ne fait que croître à mesure que l'œuvre progresse. De toute évidence, il ne s'agit pas d'écrire de « beaux poèmes ». L'image elle-même est volontiers excessive, presque choquante; Miron dirait : raboteuse. Encore ces excès pourraient-ils tenir du surréalisme, et donner lieu à ces

7. *Origines*, p. 236.

8. *Ouvrir le feu*, p. 31.

9. *Origines*, p. 119.

lumineuses rencontres de signifiants si fréquentes chez un Paul-Marie Lapointe. Mais le langage poétique de Langevin ne se présente pas comme exercice de la liberté, il ne donne jamais l'illusion de l'improvisation insouciant : le rythme, les images y sont presque toujours crispés et la brièveté de la plupart des textes ne fait qu'accentuer cette tension. Le grand « cataclysme » auquel le poète convie les mots dans *Stress* se trouve donc constamment différé, jusqu'au dévergondage des *Écrits de Zéro Legel*, dont l'échec relatif demeure assez significatif sur ce plan.

L'extrême activité du langage de Langevin s'exerce donc à l'intérieur de contraintes sévères, qui ne sont pas formelles mais procèdent d'une tension interne évidente ; le résultat n'est pas une explosion mais plutôt comme une suite de réactions chimiques en éprouvette. L'apport déjà noté des termes abstraits, désignant surtout des sentiments, est très caractéristique de cette activité. La poésie est toujours en quelque sorte un lieu de transformation de l'abstrait en concret, de l'esprit en matière. Chez Langevin, cette conversion s'opère à coups de métaphores souvent brutales, triviales même, et très rarement filées :

*je verrouille ma terreur familière  
j'enduis mes rancœurs d'une vaseline d'oubli  
j'ardoise les jarrets de mon mal  
je me lance à la rescousse de mes élans  
peu m'importe la veillée tardive sous le gel  
pourvu qu'un lendemain me crible de santé*<sup>10</sup>.

Cet extrait permet de mieux saisir le type d'image qu'affectionne le poète d'*Origines*. Un autre exemple va dans le même sens :

*années de malheur où la peur était reine  
on trempait son courage dans un baquet de haine  
des épines couronnaient le désir dénoncé  
l'amour avait des gants pour ne pas se blesser*<sup>11</sup>

Les personnifications par métaphore abondent. Mais la matérialisation devient carrément insolente dans des ex-

10. *Origines*, p. 150.

11. *Ouvrir le feu*, p. 29.

pressions comme « vaseline d'oubli » et « baquet de haine ». L'image n'est pas ici prospective, révélatrice d'une vérité cachée. Comment ne pas voir également que, loin d'éclairer ou d'explicitier une réalité mentale, elle ne parvient au contraire qu'à l'obscurcir. De même, dans d'autres poèmes, les « fluorescents d'enthousiasme », les « filaments d'espoir », et ce vers : « De l'obscur à la rutilance du sacrifice/ les yeux changent souvent de fusibles ». Il y a dans cette imagerie plus qu'une simple insertion dans l'environnement contemporain ; il ne suffit d'ailleurs pas à un poète de parler de l'électricité pour prétendre être de son temps en tant qu'artiste. Le recours à la technique ou au quotidien inattendu a une fonction dynamique : susciter des failles, des affrontements, donner des électrochocs au langage en plongeant tous les mots du vocabulaire psychologique et moral dans un milieu de forces matérielles. Peu d'incantation ou de lyrisme dans cette entreprise, mais la description des nombreux remous qui emplissent le sujet, ce « je » qui demeure dans cette poésie toujours seul, fermé sur son propre espace en ébullition.

Chez Langevin, on pourrait dire, pour reprendre l'expression désormais fameuse de Gilles Deleuze, que l'être apparaît d'abord comme une « machine désirante ». Et il y a de fait une espèce de machinisme dans ces chevauchements, ces échanges, ces couplages, ces éclatements qui parcourent le texte. La poésie de Langevin est à la fois fébrile et froide comme une machine ; le « je » fonctionne, le monde fonctionne, et c'est de là sans doute que provient cette impression très fréquente de distanciation ironique. Parler de machine ne se veut en rien péjoratif ; les faiblesses de l'œuvre n'ont de toute façon pas à être considérées ici. Si cette image, comme toute image de ce type, est nécessairement réductrice, elle traduit de manière assez précise le mode d'être d'une écriture résolument agressive, ignorant les attendrissements ou le chant pur.

Il semble que nous nous trouvions très loin du sacré et de l'absolu dont parlait *Noctuaire*. Homme-machine, homme balloté de défaite en défaite, cette image paraît

suggérer un pessimisme radical, à peine tempéré par quelques touches d'humour. Rien ne confirmerait mieux cette interprétation que la toute dernière partie d'*Ouvrir le feu*, intitulée *Suicide graduel*, où le tir, justement, se tourne contre le poète lui-même. C'est alors la voix tragique de Langevin qui gémit : « on a débranché mon voltage <sup>12</sup> ». La machine est en panne, le mal triomphe. Mais à vrai dire, il subsiste toujours une « propension merveilleuse/à l'ivresse au délire <sup>13</sup> », comme le dit un autre poème d'*Ouvrir le feu*, et c'est bien sous cette forme dégradée, typiquement contemporaine, que l'absolu continue de hanter le poète. « Moi l'ouvert au délire », trouve-t-on ailleurs, car il n'y a pas d'autre recours contre la fragmentation et la culpabilité qu'impose à l'homme ce monde chaotique :

*la raison téméraire  
congédie ses sentinelles  
le corps légifère et le désir  
ouvre des jambes éternelles* <sup>14</sup>

Ce « salut » est bien sûr toujours éphémère, soumis au hasard de l'instant : « le sang dans son internité/reçoit l'éclair parfois/qui frappe au cœur/sa menue monnaie de malheur <sup>15</sup> ». Bataille a cette formule, au moment où il étudie les rapports entre poésie et sacré chez Blake : « Ce qu'elle [la poésie] désigne est l'absence de religion qu'elle aurait dû être <sup>16</sup> ». L'éclair, le feu, qui surgissent dans le poème, ne constituent pas une intervention miraculeuse, la descente du dieu, mais plutôt une sorte de nostalgie du sacré, discrète et sans espoir. Le reste du temps, tout ne se passe qu'au ras du sol : « l'ange est une femme/qui n'a plus rien de bon » et « l'âme est une fausse représentation <sup>17</sup> ». Le vocabulaire spiritualiste, abondant d'un bout à l'autre de l'œuvre, est ainsi définitivement compromis :

12. *Ouvrir le feu*, p. 59.

13. *Ouvrir le feu*, p. 15.

14. *Ouvrir le feu*, p. 15.

15. *Ouvrir le feu*, p. 9.

16. Georges Bataille, *la Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 99.

17. *Ouvrir le feu*, p. 17.



« l'âme, l'ange » ne sont impliqués que négativement, dans la mesure même où ils sont perdus. C'est finalement comme victime que le poète se découvre, et comme victime coupable, « titulaire d'une honte sans nom ».

La machine n'en continue pas moins de tourner. Il n'y a guère de victime plus rebelle, plus active, que Gilchrist Langenoir (comme il se nomme dans son dernier livre). Ce fait trouve d'ailleurs une expression formelle évidente : de tous les poètes québécois, il n'y en a pas, je crois, qui utilise plus abondamment les verbes. Les choses, les émotions ne sont pas simplement posées, elles interagissent. L'affirmation de Jakobson selon laquelle « l'absence de verbes est une tendance caractéristique du langage poétique<sup>18</sup> » subit chez Langevin un démenti. Cette poésie est transitive, elle énonce des événements. La victime est agressée et agressive, elle est l'« énergomène » qui s'agite entre quelque absolu chimérique et les déchirements intérieurs. Elle est anarchiste, comme le Christ de *Noctuaire*, et Zéro Legel peut inscrire cet aphorisme : « Poète en Christ/ indice d'octane plus élevé<sup>19</sup> ».

Peut-être l'écriture remplit-elle ainsi sa vraie fonction : entretenir l'énergie, ou plutôt, la renouveler sans cesse. Tout épuise hors la parole, pourrait-on dire en paraphrasant un vers de Langevin. Le texte, on le sait, est une arme anti-stagnation : celui qui s'y adonne, écrivain ou lecteur, y découvre une sorte de mouvement perpétuel, un dynamisme illimité. L'écriture de Langevin tente de pousser ce dynamisme à son maximum de puissance, en utilisant au besoin l'humour, cette autre forme de l'énergie linguistique. Comme toute poésie, sans doute, elle n'est jamais le délire qu'elle voudrait être. Elle se contente de rêver au grand cataclysme, jusque dans ses moments de confession prosaïque. C'est par cette oscillation précaire qu'elle s'affirme véritablement comme l'« espace renatal ».

PIERRE NEPVEU

18. Roman Jakobson, *la Nouvelle Poésie russe*, dans *Poétique* 7, p. 293.

19. *Les Ecrits de Zéro Legel*, Montréal, Editions du Jour, 1973, p. 64.