

Charles Lévesque, entre les genres

Luc Bonenfant

Volume 8, numéro 1, 2023

Numéro Varia

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1109959ar>

DOI : <https://doi.org/10.29173/cf748>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anglais, langues et cultures, Mount Royal University

ISSN

2291-7012 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonenfant, L. (2023). Charles Lévesque, entre les genres. *Convergences francophones*, 8(1), 55–70. <https://doi.org/10.29173/cf748>

Résumé de l'article

Cet article aborde l'oeuvre de Charles Lévesque (1817-1859) à partir de l'idée d'une « étiologie de l'oubli » afin de faire l'hypothèse d'une liminarité constitutive où jouent des ressorts esthétiques et formels lui permettant de se décentrer par rapport aux enjeux consacrés de la littérature canadienne-française d'alors. Lue à partir de ses jeux formels et rythmiques tout autant que depuis la singularité de sa voix, l'oeuvre de Lévesque montre en effet son originalité pleine, alors qu'elle se situe entre les genres (ce mot étant entendu tout autant au sens de « catégorie littéraire » que du « genre sexué »).

© Luc Bonenfant, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Charles Lévesque, entre les genres

Luc Bonenfant

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture
québécoises

Université du Québec à Montréal (UQAM)

Aujourd'hui tombé dans l'oubli, Charles Lévesque n'a jamais suscité l'enthousiasme, largement ignoré par tous sauf peut-être Edmond Lareau, qui « se contente [en 1874] de citer son nom dans son *Histoire de la littérature canadienne*, le considérant comme une des nombreuses planètes tournant autour des 'astres principaux' » (Lemire et al. 352-353)¹. Outre le mémoire de maîtrise que Michel Boucher lui a consacré en 1972, le nom de Lévesque, qui fait donc l'objet de peu d'attention critique, apparaît principalement dans des anthologies, des dictionnaires ou d'autres types d'ouvrages de référence. Il ne servirait cependant à rien de crier à l'injustice dans la mesure où certains des textes de Lévesque apparaissent franchement mauvais tant ils sont pétris de clichés. Écrit sur le thème de l'éternel retour printanier, « Disparais vieil hiver... » ne remporterait aucun concours d'originalité, daté qu'il est de 1854 : « Disparais vieil hiver ! Ta blanche chevelure / De misère, de deuil a couvert la nature ; / Ton ciel est triste et sombre, hélas ! toujours pleurant. / Et ton souffle est si froid que le cœur s'en ressent. / ... / Fuis vite vieil hiver ; suis le cours des autans / Les échos de nos bois annoncent le printemps » (159). On ajoutera à cela que l'œuvre de Lévesque reste indéniablement marquée par son lieu et son époque, alors qu'il invoque les Duquet, Chevalier De Lorimier et Theller dans une série de poèmes intitulés « Martyr politique », montrant bien, pour reprendre le beau titre de la thèse de Marie-Frédérique Desbiens, qu'il fait partie de ceux qui n'hésitent pas à prendre *la plume pour épée*. Tout semble ainsi se passer comme si le geste d'écriture, chez Lévesque, s'installe volontairement dans un *hic et nunc* thématique et politique qui le rendrait à première vue de peu d'intérêt d'un point de vue critique.

Sorte de satellite dans le monde littéraire et culturel de son siècle, Charles Lévesque l'est aussi dans la vie sociale. Le destin de cet homme né à Montréal en 1817 nous apparaîtrait d'ailleurs sans doute banal (il est avocat de formation, il a côtoyé les Patriotes par son frère...) si ce n'était du fait qu'il se retire à l'âge de 26 ans à Sainte-Mélanie, dans la région de Lanaudière, à la suite du décès en couches de sa femme. Il y vivra en

¹ Lareau écrit : « Autour de ces astres principaux tournaient plusieurs planètes ; c'étaient F. M. DÉROME, poète en vogue à cette époque; RÉAL ANGERS, S. SOULARD, ROMUALD CHERRIER, CHARLES DAOUST, P. GARNOT, J. T. LORANGER, CHS. LÉVESQUE, CHARLES LABERGE, et quelques autres » (69).

reclus jusqu'à son suicide lors d'une excursion de chasse en solitaire à l'âge de 42 ans. Son tout premier texte, un feuilleton intitulé « Alfred », paraît dans *La revue canadienne* en avril 1845, soit quelques mois après le début de son veuvage. Tout semble ainsi se passer chez Lévesque comme si la mort de l'épouse, qui l'a profondément marqué aux plans personnel et familial, le mène directement à l'écriture. Car il publiera dès lors presque incessamment sans toutefois que ses poèmes et ses récits soient recueillis, tous aujourd'hui encore épars dans les périodiques de l'époque, ce qui les rend difficiles d'accès.

Destin de poète maudit en quelque sorte, où le malheur personnel trouve écho dans une pratique d'écriture elle-même vouée à l'oubli : qui aujourd'hui a lu Lévesque, et, parmi ceux-là, qui a lu autre chose que ses versets ? Double tombe pour cette œuvre qui aura été victime d'un oubli faisant encore aujourd'hui ombrage à certains de ses aspects plus modernes. Or cette « étiologie de l'oubli » (Beudet et al., 2004) me semble justement ouvrir une perspective fertile pour lire aujourd'hui cet écrivain dont l'œuvre mérite plus que quelques mots au détour d'une présentation sur le *Répertoire national* ou sur la poésie patriotique. Il faut en effet dépasser l'idée que, sans Huston, ce poète ne semble pas pouvoir exister, lui qui donne l'impression d'avoir été de tous les combats sociaux, dénonçant ici l'esclavage (dans « L'africaine » 124-126), demandant là que cesse la misère des Irlandais (dans « Les abris » 103-105). De la même manière, il faut cesser de reconduire l'idée selon laquelle son œuvre se réduit à la portion congrue de ses versets, qui sont seulement au nombre de dix dans une production qui compte plus d'une cinquantaine de poèmes versifiés et de textes narratifs en prose... Ajoutons que ses poèmes indiquent que Lévesque était résolument tourné vers l'Europe et qu'il lisait sans doute avidement ses contemporains, plus particulièrement ses contemporains français.

De ce point de vue, il apparaît légitime de penser que Charles Lévesque appartient peut-être *depuis le Québec* à cette catégorie des *petits romantiques* consacrée par l'histoire littéraire et à propos de laquelle Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand notent que l'écriture y est « moins redevable des modèles dominants que d'une créativité locale » (171). On sait bien comment s'affiche cette créativité chez les petits romantiques de la France, eux qui sont si souvent frénétiques, macabres et presque toujours provinciaux. Tout semble toutefois se passer autrement au Québec, et sans doute faut-il repenser cette notion de *petit romantique* quand, chez Lévesque, cette « créativité locale » qu'évoquent Bertrand et Durand semble émerger de la double liminarité du poète : celle propre à la condition littéraire québécoise, si l'on suit là-dessus Michel Biron quand il postule que la littérature québécoise n'est pas soumise aux mêmes codes et modes d'organisation institutionnels que la littérature française, mais aussi celle au sein de l'espace littéraire québécois du XIX^e siècle lui-même, que Lévesque se refuse d'investir de manière centrale ou autoritaire, tout se passant dans son œuvre comme si les ressorts esthétiques et formels

cherchaient à se décentrer par rapport aux enjeux consacrés de la littérature d'alors. En tant qu'écrivain romantique québécois, Lévesque chercherait donc à « s'inventer en faisant le deuil du centre » (Biron 308) avec lequel il dialogue pourtant constamment.

Car on trouve bien chez Lévesque un sillon, une voie/voix, qui ne manque finalement pas d'originalité quand on la considère depuis les jeux formels et rythmiques de son vers tout autant que depuis la singularité de sa tonalité lyrique. Ce poète a laissé une œuvre entre les genres, le mot étant à entendre au sens de *catégorie littéraire* tout autant que de ce que la théorie appelle désormais le *genre sexué*.

Jeux métriques

Lévesque pratique abondamment l'alexandrin, qu'il assouplit toutefois comme se doit de le faire tout bon romantique. Les poèmes ou les strophes hétérométriques semblent d'ailleurs être la norme dans cette œuvre où l'inscription d'heptasyllabes, vers qui déploie selon Morier « des effets qui relèvent du rythme anarchique » (Morier 518), n'est pas non plus rare.

Contre la prescription classique, le poète inscrit des *e* atone à la césure. Il lui arrive aussi de retourner sur elle-même la structure classique du 2, 4, 3+3 pour la combiner ensuite à un octosyllabe, cela de telle façon que, tout en reposant sur une formule canonique, les vers ouvrent un rythme énonciatif qui tend vers le phrasé de l'appel. Tout se passe donc comme si chez Lévesque, la structure métrique canonique s'estompe dans le flux de la *parole* (qui n'est pas *l'écriture*) lyrique, ce qui détonne en regard de la production poétique québécoise qui lui est contemporaine. En effet, la versification québécoise des deux premiers tiers du siècle apparaît bel et bien « disciplinée » (Champagne *L'œuvre poétique XXI*), voire didactique. Comme le note Jacques Blais, ce n'est que « vers la fin du XIX^e siècle que se réalise au Québec la toute première tentative de rupture des traditions classico-romantiques par un groupe de poètes » (15). Rares sont alors, au moment où Lévesque publie ses textes, les poètes qui s'aventurent individuellement à défier les règles de la versification. Même Eudore Évanturel, qui propose une « versification au rythme hachuré, saccadé, volontairement désarticulé » (Champagne XXI), ne publiera son premier recueil qu'en 1878.

Initialement publié dans *L'Écho des campagnes* en 1848, « Regrets » témoigne bien de cette posture où il s'agit d'afficher une apparence alexandrine que la prosodie du texte engage finalement à ne pas respecter :

Où vas-tu Colombine, en ces riants sentiers
Que bordent des ormeaux et de verts peupliers ;
Où fleurit la violette et naît la marguerite,
Où la belle-de-jour a son heure bénite.
Où par un vent léger se penchent sur le thym
Des touffes de lilas qu'embaume le matin,
Où la voix du chasseur, à travers la bruyère,

Se mêle à la chanson de la blonde bergère.
Là dorment des soupirs que protègent les cieux,
La fontaine se taît qui coule dans ces lieux,
Et les petits oiseaux, dont le tendre ramage
Éveille les amours assoupis sous l'ombrage,
Garderont mon secret.

Oh ! tu me disais : j'aime ! à l'approche du soir
Lorsqu'au bord du ruisseau nous venions nous asseoir
Les bras entrelacés, joyeuses, souriantes
À l'aspect de la nuit, des étoiles filantes
Un doux feu t'animait, je voyais sur ton front
D'un amour infini la chaste réflexion.
Et la bouche entr'ouverte et la paupière humide,
Comme ici la rosée alors devient limpide,
Tu murmurais tout bas le nom que tu chéris :
Et l'ombre d'un amant sur les gazons fleuris
Soudain apparaissait au milieu du silence,
Il te tendait les bras, vous vous juriez constance.

Dans son riche manoir, la fille châtelaine
Qui désire un seigneur, offre château, domaine,
Se revêt de fin lin, se pare de diamants,
Torture son esprit aux plus beaux sentiments.
Un fantôme idéal s'empare de son âme,
Elle veut de l'amour la plus brillante flamme
Et la cherche le jour et la rêve la nuit.
Atteint-elle son but ? Non, le cruel la fuit.
Mais la fille du pâtre, enfant de la nature
Dont la fleur au corsage est toute la parure,
Trouve un cœur pour l'aimer, un cœur qui la bénit,
Pour éclairer ses pas une étoile qui luit.

Je vois tes blancs moutons au pied de la colline,
Sur l'émail parfumé qu'ombrage l'aubépine;
Bondissant tour à tour au gré de leur instinct,
Ils ignorent la peine et se font au destin.
Je voudrais être toi, bergère mon amie,
Belle comme une rose, au printemps de la vie ;
Je voudrais être toi pour conduire un troupeau,
Pour goûter le bonheur dont on jouit au hameau.
Tu n'as point de contrainte ; au lever de l'aurore
Tu quittes la chaumière et le soir viens encore,
D'un frère, d'une sœur tu reçois le baiser,
Ils préparent pour toi l'agneau sur le brasier.

Oui, l'amour est un bien que nous donne le ciel,
 C'est le feu le plus pur, que n'est-il éternel ?
 L'espérance a sa joie, aussi ses sacrifices,
 Si le cœur est fidèle, il use d'artifices.
 L'amarante que dore un rayon du matin
 Étale ses appas à l'arbrisseau voisin,
 Vit-elle jusqu'au soir ?... Mais la tempête arrive
 Et l'on voit ses débris sur la prochaine rive.
 Ainsi tombe le charme alors qu'on n'aime plus.
 La richesse n'est rien près des simples vertus.
 Toi, tu ne savais pas que j'étais ta rivale...
 Si je te l'apprenais à cette heure fatale.

Cours vite au rendez-vous, en ces riants sentiers
 Que bordent des ormeaux et de verts peupliers,
 Où la voix du chasseur, à travers la bruyère
 Se mêle à la chanson de la blonde bergère,
 Celui qui t'aime tant, qui dédaigne ma main
 S'empresse de se rendre... Eh ! moi j'irais en vain.
 L'autel va vous unir, toi, tu seras sa reine
 Heureuse à son côté, si fière en son domaine...
 Là dorment des soupirs que protègent les cieux.
 La fontaine se taît qui coule dans ces lieux,
 Et les petits oiseaux dont le tendre ramage
 Éveille les amours, assoupis sous l'ombrage,
 Garderont mon secret (92-93)

Ainsi, ce poème est composé de six strophes en vers dodécasyllabiques, souvent alexandrins. Sortes de douzains allongés, la première et la dernière strophes comportent toutefois un hexasyllabe supplémentaire, lequel est au surplus le même dans les deux strophes. Tout en renvoyant à Du Bellay par son titre, le poème met donc en place un jeu strophique et syllabique qui affecte sans pour autant l'annuler sa tonalité épique. Le retour du vers retourne en effet formellement le poème sur lui-même tout en le repliant aussi sur le plan énonciatif par l'expression du désir de claustration exprimé dans les cinq vers finaux, lesquels sont une reprise à l'identique de la strophe initiale. Romantique, ce poème subvertit donc la double autorité du mètre/maître.

En ce sens, le vers de Lévesque dépouille en quelque sorte la poésie de ses oripeaux justement parce que le « primat du rythme et de la prosodie » (Meschonnic 277) s'y donne comme fondation essentielle de l'énonciation du sujet lyrique. On connaît le mot de Mallarmé où il évoque la « brisure [historique] des grands rythmes littéraires » (258). Or on trouve bien chez Lévesque cette impulsion qui aura traversé l'entièreté du XIX^e siècle dès lors que Stendhal avait auparavant, dès 1823, réclamé la « déroute du vers alexandrin » (76). Lévesque n'est certes pas Stendhal, et encore moins n'est-il Mallarmé. On trouve toutefois chez lui une écriture qui témoigne

de cette impulsion toute romantique consistant à distinguer le mètre du vers, sorte de prélude à cette idée que Mallarmé portera à son comble dans le dernier tiers du siècle. La prosodie de ses poèmes distingue Lévesque de ses pairs d'ici, lui qui apparaît finalement plus proche de ses confrères français, qui préfèrent « hasarder » que d'être « prudent » (Stendhal 72). À la régularité conventionnelle métrique, le poète semble préférer l'aléa éventuel permis par la parole. Comme l'écrit Guy Champagne, « Charles-François Lévesque réussit à faire bifurquer la thématique et la forme poétique vers le romantisme » (1985 557) tel qu'on le pratique en France. Cet effort de distinction n'en semble que plus exemplaire quand on s'arrête aux poèmes en versets de Lévesque, l'exemple alors inégalé étant alors en France celui de Lamennais. Les rares textes qui évoquent Lévesque et son œuvre reviennent d'ailleurs régulièrement sur cet aspect en insistant sur le fait qu'il aurait pratiqué un verset de type mennaisien, étant même considéré comme « le premier au Canada français à utiliser les versets bibliques, à la manière de La Mennais » (Lemire et al. 351). Toutefois, et contrairement à Lamennais, Lévesque inscrit son verset dans la tradition métrique de la poésie française par un jeu syllabique sur l'hexamètre, demi-mesure de l'alexandrin canonique. Paradoxalement, c'est très justement ce jeu métrique au sein du verset qui lui permet, encore une fois, de dérouter les codes historiques de ce qu'on considère comme de la poésie. Généralement longs de trois lignes (ils en font parfois deux), ses alinéas se développent dans une régularité qui a pour effet de reporter dans la prose du texte l'idée du décompte métrique historiquement associé au vers. Le verset de Lévesque apparaît de ce point de vue comme une forme d'élongation du vers métrique. Rappelant par là son origine *poétique*, ce verset métrique n'est bien sûr déjà plus tout à fait du vers par le fait même de sa disposition typographique ; par-là, Lévesque permet à la poésie d'envahir l'ordre séculaire de la prose. L'effet de rupture, en regard des codes littéraires acceptés, n'en est que plus grand, donnant une nouvelle erre d'aller par l'affiche explicite de ce paradoxe formel qu'est la disposition prosaïque du poème. Le verset mennaisien est quant à lui un verset cadencé, porté par un rythme *syntactique* plutôt que *métrique*. Il repose notamment sur la répétition presque inlassable de la conjonction « et », dont on ne compte plus les occurrences anaphoriques dans les *Paroles d'un croyant*, ou encore sur la reprise de formules incantatoires, comme s'il s'agissait d'insuffler au texte l'impulsion de sa persistance. À preuve de ce souffle, un extrait des *Paroles* où la répétition non-identique d'un syntagme allant de huit à dix syllabes est intercalée entre des alinéas de plus grande ampleur :

La justice est la moisson des peuples.
L'artisan se lève avant l'aube, allume sa petite lampe, et fatigue sans relâche pour gagner un peu de pain qui le nourrisse lui et ses enfants.
La justice est le pain des peuples.
Le marchand ne refuse aucun labeur, ne se plaint d'aucune peine ...
La liberté est la richesse des peuples.

Le matelot traverse les mers, se livre aux flots et aux tempêtes, se hasarde entre les écueils ...

La liberté est le repos des peuples.

Le soldat se soumet aux plus dures privations, il veille et combat ...

La liberté est la gloire des peuples.

S'il est un peuple qui estime moins la justice et la liberté que le laboureur sa moisson, l'artisan un peu de pain ... (118)

Le retour, le *versus*, n'est pas ici du *même*. Et ce même qui n'en est finalement pas se transforme en ce que Lucie Bourassa appelle un « mouvement orienté vers sa fin, *prosa* » (92). Car le verset de Lamennais s'inscrit dans l'ordre du discours prophétique, exhibant une origine biblique dont il retient une *disposition*, bref : un *rythme*, pour ainsi mieux engager son énonciation sur les plans social et catholique de sa résonance. Porté par une attitude face au monde, ce verset signe selon Guilhem Labouret un *souci poétique* alors que sa forme, en amalgamant vers et prose, reste le seul lieu possible de la « trace du témoignage et du prophétisme » (16 et 18), lieu esthétique de l'unité du monde par la Parole de Dieu. C'est en lui et par lui que le sublime arrive. Le langage du poète n'est ainsi pas un *instrument* du dire ; il *est* le Dire par son rythme prosaïque. Mais le prosaïque – il faut absolument le voir – n'est ni le banal, ni le vulgaire. Il est la tension rectiligne menant au moment extatique qu'il cherche à atteindre dans le flux jugé naturel de la parole. Ce projet prophétique, auquel la cadence syntaxique des versets fait écho, reste le signe le plus net de la fragilité des rapprochements possibles entre les œuvres de Lamennais et de Lévesque. Aussi, seulement trois des dix poèmes en verset du poète québécois sont consacrés au thème religieux, encore que leurs titres – « La prière », « Le cimetière » et « Jour des morts » – indiquent au surplus que le sentiment catholique s'y trouve régi par un ordre religieux qui confère au poème un ton éminemment sentencieux, loin de celui, prophétique, de l'écrivain français.

« Jour des morts » est sans doute le plus solennel des poèmes en verset de Lévesque :

Au temple n'habitent plus la joie et l'espérance, les lustres ont la pâleur, et l'orchestre divin qui préludait aux chants de fête, prélude aux chants des morts.

Enceinte auguste où repose la foi des tabernacles, tes ogives sacrées sont couvertes de deuil, ton sein se soulève et s'agite à de sourds gémissements.

Monte vers les cieux, piété des humains, demande à l'Éternel un doux encens qui nous rende la vie, car ici-bas tout succombe et s'efface sous le voile du néant.

Et l'homme à la terreur joint d'abondantes larmes ; la force à la faiblesse, l'espérance à la crainte. Comme l'herbe des champs au souffle de l'hiver s'incline et se détache, l'homme en ce jour lugubre se sent défaillir.

Alors, pourquoi le grand du monde cesse-t-il son audace ; à côté de l'humble prière pourquoi le riche altier fléchit-il le genou?... La mortalité déchire tous les cœurs.

Pleurons, pleurons où nous portons nos pas, la douleur nous appelle au pied du crucifix, un catafalque s'élève et nous dit : comme eux il vous faudra mourir.

Les glas ont réveillé des cendres assoupies... La pensée fait renaître un monde qui n'est plus. Heureuse illusion !

Comme scintille l'étoile au milieu des ténèbres, de précieux souvenirs éclairent les tombeaux. C'est la fraternité des vivants et des morts.

Vive allégresse, douces harmonies, danses [sic] légères, rêves poétiques, amitié tendre, voluptés de l'âme et du cœur, vous apparaissez encore sous le saule qui penche... un instant vous consolez.

Les pleurs ont un sourire. Sous les fleurs qu'a semées le veuvage solitaire, l'amour fidèle contemple une douce image de l'immortalité.

Et vous, petits enfants, qui avez fui la tourmente de ce monde en détresse, Dieu a fait de vous des anges pour frayer à vos mères attendries le chemin des élus.

Oh ! nous nous reverrons tous, dans la céleste sphère. Après l'orage passé, quel brillant arc-en-ciel... Chrétiens, nous vivrons à jamais heureux dans la sublime résurrection (77)

La croyance en la résurrection révélée à la strophe finale permet certes de mettre un baume sur la peine des Hommes, mais elle expose conséquemment une sensibilité qui reconduit strictement celle du catéchisme alors enseigné et propagé : « Chrétiens, nous vivrons à jamais heureux dans la sublime résurrection. » Il s'avère que ce poème de douze versets s'écrit depuis une mesure alexandrine où s'intercalent des pentamètres. Si la mesure fondatrice du texte confère la gravité et la noblesse nécessaires au déploiement de son thème, le rythme pentasyllabique, qu'on trouve souvent dans la tradition chansonnière, contribue à rappeler que la Messe est aussi un chant. En somme, il semble bien que ce soit ailleurs que dans la comparaison à Lamennais qu'il faille chercher la trace moderne de la poésie en versets de Lévesque.²

² Par exemple : malgré son titre bien *terroir*, « Le premier de l'an au village » est une prose poétique où la virgule et le point-virgule scandent un rythme d'ordre

À tout prendre, le verset de Lévesque trouve plus de proximités et d'affinités avec le travail moderne d'un autre petit romantique : Aloysius Bertrand, « l'inventeur » (Milner 9) d'une forme où l'inscription des codes métriques dans la prose aura permis de reconfigurer le champ générique et poétique de la France romantique. Qu'on pense pour s'en convaincre aux récurrences anaphoriques et aux six versets de longueur égale, comme une réminiscence alexandrine, dans « Harlem », le poème liminaire de *Gaspard de la Nuit*.³ En tant que proses faites de segments métriques, les versets de Lévesque perturbent de cette même manière les habitudes de lecture. En cela, la remise en question des certitudes génériques procurées par l'écriture du verset, chez Lévesque, apparaît caractéristique de cette posture propre aux petits romantiques, ces « écrivains qui s'inscrivent, certes, dans le mouvement romantique français, et qui avaient des affinités plus ou moins conscientes, mais qu'il est possible de distinguer des autres tenants du romantisme. ... En somme, il s'agit de poètes et d'écrivains qui ont voulu s'affirmer *par* la littérature et non *pour* la littérature » (Dumont 7, 9 ; Dumont souligne). Écrivains, donc, cherchant constamment à briser les cadres de la pensée académique.

*

Un regard chronologique sur l'œuvre de Lévesque montre que ses versets sont antérieurs à ses vers. C'est ainsi que l'on peut dire que le travail (formel) de l'écrivain sur le verset annonce bien celui, romantique, auquel il se prête ultérieurement dans ses vers, là où le rythme défait le mètre pour mieux l'exténuer dans la prose du discours (et c'est sans doute dans ces vers qu'on trouvera, s'il faut en trouver, quelque chose de l'idée menaisienne du souffle). Là réside, en partie au moins, la cohérence de cette œuvre qui, d'un bout à l'autre, s'articule donc autour de la mort du mètre. C'est par l'attention qu'il porte aux questions formelles que Lévesque se distinguerait. Guy Champagne (1985) n'a d'ailleurs pas tort de penser que le cisèlement de son vers le rapproche aussi de Nerval, autre petit romantique (bien qu'aujourd'hui devenu grand) avec qui il partage par ailleurs un destin marqué par le suicide.

Sensibilité et altérité(s) lyriques

« Atteint de neurasthénie », pour reprendre les mots de Champagne, Lévesque a certainement le vague à l'âme. Ses poèmes sont à l'avenant, marqués par un lyrisme aussi certain que pur qui rappelle donc sous

chateaubrianesque. Sans doute faudrait-il d'ailleurs un jour s'arrêter aux affinités électives du christianisme de ces deux écrivains afin de mieux marquer comment Lévesque partage moins avec Lamennais qu'au père du *Génie*.

³ Qu'on entende bien qu'il ne s'agit pas de suggérer que les poèmes d'Aloysius Bertrand recéleraient des segments métriques qui permettraient de mesurer sa prose comme on le ferait du vers français. Bertrand transpose dans ses textes en prose des *principes*, des *idées*, qu'il emprunte à la forme du vers. Le poète bourguignon instruit sans équivoque son metteur en pages quant à sa volonté d'une analogie possible entre ses textes et la poésie versifiée : « il jettera de *larges blancs* entre *ces couplets* comme si c'étaient des strophes en vers » (301).

plusieurs aspects le lyrisme de ses contemporains français. On peut dire de toute écrivain.e romantique qu'elle, qu'il, est un.e écrivain.e lyrique ; nulle avenue pour elle ou lui hors du lyrisme, forme par excellence de la plainte et de la mélancolie qui s'inscrit dans ce que Maulpoix nomme une « recherche de la musicalité » (s.p.). Si je choisis de ne pas écrire la phrase précédente au masculin, c'est que le lyrisme de Lévesque, qui surgit d'une blessure proprement ontologique, se caractérise aussi, et peut-être même surtout, par sa capacité à embrasser le point de vue de l'autre féminin. Ainsi donc, le lyrisme de Lévesque irait de pair avec son travail sur le vers métrique : « travail, de soi sur soi et vers les autres » (Meschonnic 277). Mais pas plus qu'il n'est Stendhal ou Mallarmé, Lévesque n'est féministe avant la lettre. Les occurrences sont trop nombreuses dans ses textes pour nier le fait qu'il pense la gent féminine en termes de « sexe faible » comme on le fait à l'époque. Pourtant, son lyrisme laisse bien entendre une attention à l'altérité féminine,⁴ quand il donne par exemple la parole au personnage de la fiancée dans un poème éponyme (146) ou quand le *je* énonciateur est celui de la « petite fille » devenue, comme le titre du poème l'indique, « La bonne mère de famille » (172). On ne fera pas de cas de ce que le sentiment prévalant dans ces deux poèmes appartient de manière tout à fait prévisible au registre élégiaque pour plutôt s'étonner de cette projection du poète dans le corps d'un sujet qui lui reste fondamentalement étranger. C'est le cas de « L'africaine », dont l'incipit montre la capacité du poète à embrasser un point de vue qui lui est doublement étranger : « Les baisers de ma mère, / Hélas, me sont ravis ! / Je n'ai plus de mon père / La tendresse et les ris. / Cependant leur image, / Leur pieux souvenir / Me donnent du courage, / Esclave, pour souffrir » (124). Ce dépassement de soi lui permettra d'adopter le point de vue d'une enfant dans un de ses poèmes les plus poignants :
 Adieu, mon berceau, berceau que j'aime tant ; toi qui me reçus à l'aube de la vie, si frêle, si petite, qu'un souffle pouvait m'éteindre, adieu.

Au sortir d'un pur baptême, dans ton sein on me mit, comme dans un cristal une fleur naissante ; j'ouvris à peine les yeux que pour les refermer et me rendre au sommeil, tout bas tu chantais.

Ta musique était douce, telle que les enfants l'aiment, à cette heure première; et joyeux, tu me dis : petite dors, la vierge et les anges veillent sur toi.

⁴ Cette disposition à l'égard de la parole féminine, Lévesque l'a sans doute trouvée dans les œuvres des romantiques français, notamment Lamartine dont on sait qu'il fait apparaître dès son premier recueil une voix féminine, encore que ce soit par voie de prosopopée. Dans ses *Recueils poétiques* publiés en 1839, Lamartine ira jusqu'à se représenter en « mère de douleur » (Boutin 209). Pour autant, comme le conclut Boutin, « le maternel semble aisément pouvoir devenir un attribut masculin » (218) chez Lamartine, où l'attention au féminin se trouve toujours inféodée à l'ordre masculin – et patriarcal – de la pensée.

Que de jours et de nuits furent ainsi dépensés; jamais d'impatience, tu ne savais te plaindre ; le berceau n'a-t-il pas, pour la pauvre orpheline, l'amour d'une mère.

Plus d'un songe volage, bonheur de l'enfance, sur ton soyeux duvet, candidement je fis ; plus d'un soupir aussi, sous tes blanches couvertures, mes lèvres colorées exhalèrent.

Tu fus aussi témoin de ces petits dépits, qu'à l'âge de la faiblesse, on veut bien pardonner ; de ces larmes sans souffrance qui brillent comme des perles et de ces gais transports, partis d'un jeune cœur.

Ô ! j'aimais à te voir toujours si bien paré ; tu le savais aussi, coquin berceau ! une frange couleur de neige, quelques rosettes de plus semblaient te rendre fier ! moi, j'avais du plaisir.

Tu te réjouissais de même, si la main nourricière, à ma blonde chevelure donnait un suave parfum : si dans un jour de fête, comme un lys argenté, ma robe avait de la splendeur.

Vois-tu, mon berceau, nous étions l'un pour l'autre ; toi le parterre mouvant où a cru l'innocence, moi, la rose que tu as fait fleurir.

Maintenant, je suis grande, à trois ans et demi ; je le dis glorieuse ? ton cadre est trop étroit, il faut nous séparer; l'oiseau devenu fort ne laisse-t-il pas son nid ?

Ne va pas t'attrister, ça serait peine perdue ; encore si tu pouvais prendre de l'ampleur ; tu ne seras pas seul, à ma place reposera mon jouet le plus cher : ma poupée.

Jolie poupée, oh ! plus sage que moi, ses cris n'ont point d'écho, tu ne vieilleras plus : elle dort toujours sans jamais s'inquiéter, ni des ris, ni des pleurs.

Adieu, mon berceau, berceau que j'aime tant ; toi, qui me reçus à l'aube de la vie, si frêle, si petite, qu'un souffle pouvait m'éteindre, adieu (75-76) « Adieu, mon berceau, berceau que j'aime tant », s'exclame donc initialement le sujet lyrique de ce poème dont le titre dénote un rapport initial de transparence à la situation intime de Charles Lévesque, lui qui devint rapidement père monoparental. Le sujet poétique, une orpheline, s'adresse donc à un berceau dont le « cadre est trop étroit » pour elle qui est « grande, à trois ans et demi ». Ce berceau est un ami, et même plus encore puisque « le berceau n'a-t-il pas, pour la pauvre orpheline, l'amour d'une mère » ?

Le poème offre une représentation mentale qui découvre un paradigme essentiellement lyrique où la nostalgie d'un temps passé, mi-heureux mi-amer, s'articule à première vue sur le ton de la confiance : « Tu fus aussi témoin de ces petits départs ... ». Il se termine toutefois très exactement là où il s'était ouvert, par la répétition à l'identique de la strophe liminaire. Les derniers mots de l'orpheline auront ainsi été ses premiers, conférant à sa confession un rythme circulaire qui serait, comme l'a montré le Groupe μ , fondamental à la rhétorique du texte poétique, où chaque unité doit se lire dans le rapport isotopique qu'elle entretient aux autres unités du texte. Condition essentielle de la lecture poétique, la circularité, en gommant la démarche rectiligne de la prose, offre une voie de sortie hors du récit de vie supposé de la vraie fille de l'écrivain, transforme l'expérience biographique préalable de cette Marie-Jessie-Béatrice. Ce que Laurent Jenny appelle la « consistance individuelle du sujet » (55), consistance qui est tout autant historique que psychologique, s'évide dans un discours de mémoire fondé sur l'énonciation offerte *par et dans* le texte lui-même, poème en versets lyrique. Lyrique d'abord par ses thèmes, mais lyrique aussi par l'immédiateté de son énonciation (a)biographique.

Adoptons pour un instant la posture absolument naïve qui consiste à préciser que cette énonciation lyrique ne trompe pas quant au fait qu'elle est une construction : quel enfant de trois ans et demi peut en effet écrire un poème en verset fondé sur la mesure alexandrine ? Cette évidence, grossière tant elle semble aller de soi, apparaît justement intéressante par le paradoxe qu'elle recouvre finalement. À bien y regarder, on remarquera que la liquidation biographique initiale du récit de l'orpheline recouvre une seconde liquidation, qui est celle de Charles Lévesque lui-même. Dans ce poème, la parole offerte par l'orpheline donne finalement à lire par voie de prosopopée l'intimité de la voix du poète. Lévesque dépasse toutefois l'usage canonique de la prosopopée, qui consiste à convoquer la figure pour se faire herméneute d'un cosmos avec lequel l'écrivain entretiendrait, dans le dialogue ainsi ouvert, une relation essentielle et primordiale. En donnant à lire la seule voix, monologique, de l'orpheline, Lévesque réalise un geste scriptural qui offre une sublimation pleine de sa propre expérience, laquelle se trouve entièrement projetée dans la figure d'altérité qu'est l'orpheline. Son rapport au cosmos s'en trouve d'autant déplacé. Le traitement de la figure expose l'audace romantique de Lévesque, qui semble avoir bien compris que « tout poète est d'abord un dépossédé : [que] la formule est son seul lieu » (de Sermet 83). Il transpose sa peine en la sublimant dans la parole d'un *je* lyrique qui ne peut s'écrire autrement que dans le mouvement binaire des deux situations qu'il dépasse par la voie du monologue enfantin. Le cadre (lyrique) du poème est ainsi plus vaste que les *bios* qui s'y trouvent pourtant paradoxalement contenus. La vérité du texte n'est ainsi jamais tout à fait propre puisque toujours déjà autre, toujours déjà transposition de la peine initiale de l'écrivain dont elle fut le premier témoin. Cette altérité confère à juste titre la dimension universelle cherchée par tout sujet lyrique. On ira même jusqu'à dire que

la situation discursive de l'orpheline transforme le poème en une sorte de « miroir d'encre » alors qu'il s'agit pour Lévesque de dire qui il est dans la résonance procurée de l'expérience de l'orpheline. Grâce à cette prosopopée, témoignage par excellence d'une vérité partagée, le veuf éploré peut désormais recouvrir (par voie de figuration) tous les endeuillés, mais aussi – et là se trouve son originalité – toutes les endeuillées.

La nature, la mélancolie, l'enfance, la tristesse, l'individualisme ou même le deuil : voilà parmi d'autres des thèmes qui font certes du lyrisme de Lévesque un lyrisme d'époque. Mais le lyrisme de Lévesque est justement intéressant dans sa façon de repenser la construction de son énonciation discursive montrant bien que le sujet lyrique romantique est un sujet moderne, « horizon désirés d'énoncés » (Rabaté 67) qu'il combine dans l'énonciation individuelle du pronom (*je*) le désignant comme interprète privilégié. Son devenir est ainsi toujours celui d'un(e) autre que le texte poétique lui permet de porter en soi. Et chez Lévesque, cet autre est *enfantin* tout autant qu'il est *féminin*.

Sans doute se trouve-t-il là quelque chose d'une trace qui mènerait vers Marceline Desbordes-Valmore, elle dont on sait, comme l'a montré Laurence M. Porter, qu'elle a traité les sujets traditionnellement féminins, notamment le thème de l'enfance, avec une autorité qui pouvait à l'époque paraître masculine⁵. Ainsi, et par-delà l'exemple de Lamartine, Lévesque aura pu trouver dans l'œuvre de l'écrivaine française une affinité d'esprit qui se traduira en ressort inspiratoire lui permettant d'exploiter le thème de l'enfance d'une manière finalement tout à fait unique. Et si l'on ne prouvera bien sûr jamais cette influence (qui n'est de toute façon pas du tout « inquiète », pour reprendre l'expression de Harold Bloom), il importe surtout de constater que c'est dans sa capacité à parler *comme une petite fille* que Lévesque se démarque lyriquement des autres. Franchissant la barrière du genre autant que de l'âge, il témoigne d'une capacité à se transposer qui est alors inédite dans la littérature québécoise.

Œuvre d'art, sa poésie le devient donc par le concours d'un horizon énonciatif qui oblige de la saisir autrement que comme un document autobiographique. Ce faisant, Lévesque détourne les attentes. Si ses poèmes (en versets ou en vers) prennent la forme de récits lyriques, ils deviennent, grâce à la voix de l'autre féminin, discours subjectifs de la singularité du miroir d'encre poétique que sont ses poèmes. Et les mots de Christine Planté sur Desbordes-Valmore semblent ainsi pouvoir s'appliquer à la poésie de Lévesque : « le rejeu du souvenir dans le poème aboli[t] la distance et le transport[e] dans le présent du sujet » (54).

La *manière* de Lévesque s'inscrit dans une tonalité lyrique alors associée à une certaine féminité (celle des « femmes fortes » comme Desbordes-Valmore), tonalité qu'il reprendrait à son compte, tout se passant comme

⁵ Christine Planté a quant à elle montré de manière magistrale que le thème de l'enfance privilégié par la poète lui permet de retrouver les autres femmes de son siècle, pour qui l'enfance prépare l'apprentissage à venir du destin social.

si sa poésie opérait une performativité qui contribuait à ce que l'homme (au sens du genre masculin) puisse devenir Homme (au sens qu'en donne le *Grand Robert* : « être appartenant à l'espèce animale la plus évoluée de la Terre »), en s'arrogeant des sentiments qu'on réservait traditionnellement aux femmes. Le sentiment humain ne connaîtrait donc pas les frontières genrées pour ce romantique finalement peu banal qu'est Lévesque.

*

Lisant ses contemporains français, Charles Lévesque se découvre des affinités qui fondent pour lui un rapport de proximité artistique malgré l'éloignement géographique. À la distance physique, Lévesque semble préférer les rapprochements intellectuels, marquant là sa condition essentielle de poète liminaire. Il connaissait Gilbert, dont il reprend des vers en épigraphe de son poème « Le poète malheureux ». Longfellow, à qui il consacre une chronique, fait partie de ses lectures, avec les Chénier, Lamartine ou Burns... Jamais toutefois n'a-t-il cédé à la tentation de l'imitation. En témoigne éloquemment son rapport à Marceline Desbordes-Valmore, jamais complaisant bien que nourri par elle. Ses affinités avec le romantisme français n'auront pas empêché l'originalité de sa voix.

Lévesque aura agi en *petit romantique*, cela malgré la distance avec la France, cela malgré le fait qu'il n'a évidemment pas fréquenté personnellement ces bousingos et autres frénétiques. Il est marginal face à ces derniers, géographiquement bien sûr, mais aussi esthétiquement puisque plus élégiaque que macabre ou révolté. Mais Lévesque est aussi marginal parmi les écrivains du Québec, lui qui aura su surplomber les modes qu'il a parfois pourtant pratiquées pour mieux affirmer l'originalité de son écriture.

La sublimation lyrique qu'il opère et les jeux de dérouté du vers qu'il met en place témoignent de ce que l'expérience esthétique devient chez lui une expérience ontologique, raison essentielle de le considérer comme un petit romantique. La littérature semble ainsi pour Lévesque le lieu ultime de la vie, refuge ultime pour celui qui, selon Guy Champagne, devint presque fou du fait de la peine infligée par son état de veuvage. Attitude prométhéenne de celui qui s'affirme par la littérature : se servant de sa souffrance pour esthétiser pleinement ses peines (c'est-à-dire qu'il ne s'est pas contenté de les traduire en vers réguliers, et que son vers – prosaïque – semble bien traduire formellement cette dérouté existentielle qui est la sienne), Lévesque se sera volontairement placé dans cette position liminaire qui fait aujourd'hui son intérêt alors que c'est dans la proximité de ses accointances qu'on prendra enfin la pleine mesure de son œuvre, aujourd'hui oubliée.

Bibliographie

- Beudet, Marie-Andrée et al. *Les oubliés du romantisme*. Montréal : Nota bene, 2004.
- Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris : Gallimard, 1980.
- Bertrand, Jean-Pierre et Pascal Durand. *La modernité romantique*. Impressions nouvelles, 2006.
- Biron, Michel. *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. Presses de l'Université de Montréal, 2000.
- Blais, Jacques. « Poètes québécoise d'avant 1940 en quête de modernité. » *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*. Montréal : Nota bene, 2001, pp. 13-57.
- Boucher, Michel. *Les œuvres de Charles Lévesque, écrivain oublié du dix-neuvième siècle (1817-1859)*. Université Laval, 1972.
- Bourassa, Lucie. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Rhuthmos, 2015.
- Champagne, Guy. « Charles-François Lévesque. » *Dictionnaire biographique du Canada. Vol. VIII*. Presses de l'université Laval/Presses de l'Université de Toronto, 1985, pp. 556-557.
- . *L'œuvre poétique d'Eudore Évanturel. Édition critique*. Presses de l'université Laval, 1988.
- Desbiens, Marie-Frédérique. *La plume pour épée, 1830-1860*. Université Laval, 2005.
- Dumont, Francis. « Introduction. » *Les petits romantiques français. Cahiers du Sud*, numéro spécial, 1949, pp. 7-10.
- Groupe µ. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Éditions Complexe, 1977.
- Jenny, Laurent. « La vulgarisation du sujet lyrique. » *Lyrisme et énonciation lyrique*, dirigé par Nathalie Watteyne. Montréal : Nota bene, 2006, pp. 53-71.
- Labouret, Guilhem. « Aux sources du verset moderne : le verset chez Lamennais, entre exégèse et invention. », *Études littéraires*, vol. 39, no. 1, 2007, pp. 13-24.
- Lamennais, Félicité de. *Paroles d'un croyant*. Librairie de la Bibliothèque

nationale, 1987.

Lareau, Edmond. *Histoire de la littérature canadienne*. Imprimé par John Lovell, 1874.

Lemire, Maurice et al. *La vie littéraire au Québec. Tome III. 1840-1869*. Les Presses de l'Université Laval, 1996.

Mallarmé, Stéphane. « Crise de vers. » *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris : Gallimard, 2003, pp. 247-260.

Maulpoix, Jean-Michel. « Le lyrisme. » www.maulpoix.net/lelyrisme.htm. Consulté le 16 février 2023.

Meschonnic, Henri. *La rime et la vie*. Paris : Folio, 1989.

Milner, Max. « Préface. », *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris : Gallimard, 1980, pp. 7-57.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Presses Universitaires de France, 1998.

Planté, Christine. « Marceline Desbordes-Valmore : l'autobiographie indéfinie. », *Romantisme*, no. 56, 1987, pp. 47-58.

Porter, Laurence M. « Poetess or Strong Poet? Gender Stereotypes and the Elegies of Marceline Desbordes-Valmore. » *French Forum*, vol. 18, no. 2, 1993, pp. 185-194.

Rabaté, Dominique. « Énonciation poétique, énonciation lyrique. » *Figures du sujet lyrique*, dirigé par Dominique Rabaté. Presses Universitaires de France, 1996, pp. 65-79.

Rey, Alain. *Le Grand Robert de la langue française*. Éditions Le Robert/Bureau van Dijk Electronic Publishing, 2009.

Sermet, Joëlle de. « L'adresse lyrique. » *Figures du sujet lyrique*, dirigé par Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 81-97.

Stendhal. *Racine et Shakespeare*. Paris : Garnier-Flammarion, 1970.