

La tombée du temps

Pierre Nepveu

Volume 16, numéro 2, avril 1980

Paul-Marie Lapointe

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036710ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036710ar>

[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. (1980). La tombée du temps. *Études françaises*, 16(2), 47–63.
<https://doi.org/10.7202/036710ar>

La tombée du temps

PIERRE NEPVEU

Début 1965 : Paul-Marie Lapointe publie *Pour les âmes*. Dans l'espace d'un an paraissent, entre autres, *l'Afficheur hurle* de Chamberland, *le Soleil sous la mort* de Ouellette, *Mémoire* de Brault. Côté roman : *Prochain épisode* d'Aquin, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, *la Nuit* de Ferron, *le Couteau sur la table* de Godbout. La littérature québécoise se porte bien. Sur le plan politique, la plupart des grands projets de la Révolution tranquille sont déjà réalisés : nationalisation de l'électricité, création d'un ministère de l'Éducation, Assurance-hospitalisation, etc. Projets d'une petite bourgeoisie technocratique, définition d'un vouloir-vivre collectif, d'une conscience nationale. Entre nationalisme et capitalisme, entre le progressisme et des relents de conservatisme, les contradictions ne manquent pas. L'année suivante, marquée sur le plan littéraire par *l'Avalée des avalés* de Ducharme, l'Union nationale reprendra provisoirement le pouvoir. À toutes fins pratiques, la Révolution tranquille est terminée.

Pour les âmes s'écrit dans une histoire, et dans un champ culturel complexe, où cohabitent des pratiques variées : poésie du pays, littérature « joul » (*le Cassé* vient de paraître), nou-

veau roman, événements underground, chansonniers, etc. Un double mouvement s'y dessine : constitution d'une culture proprement québécoise, ouverture sur le monde d'une conscience en train de devenir « planétaire ». L'insertion historique de *Pour les âmes* ne saurait être réduite à quelques considérations banales sur les transformations de la société québécoise et sur la révolte contre l'ordre établi. Fortement valorisé à l'intérieur du corpus de la poésie québécoise moderne, le recueil reste paradoxalement peu lu, peut-être dans la mesure où il résiste aux classifications d'usage.

Le problème tient aussi à la trop commode bouée de sauvetage offerte par Lapointe lui-même, dans ses trois courts textes du début des années 60 où il définit sommairement sa poétique. « Foi en l'homme », « Poésie sociale et morale » et « Notes pour une poétique contemporaine », tout en fournissant des éléments susceptibles d'éclairer l'entreprise globale de Lapointe, ne sauraient tenir lieu d'une théorie de son écriture. L'engagement social et moral de la poésie, visant à une transformation de l'homme et du monde, constitue un « programme-cadre », la base d'une poétique, non l'édifice. Ce n'est pas, comme le fait Philippe Haeck dans *Naissances. De l'écriture québécoise*¹, en paraphrasant Lapointe, en faisant de *Pour les âmes* un éloge de l'amour contre la tristesse, du désir contre la stagnation, que l'on peut aboutir à une nouvelle compréhension du texte de Lapointe. Certes, le problème du contenu, du signifié, trop souvent occulté, est remis sur la table, mais pour le diluer dans un message qui méconnaît dans une large mesure le niveau du discours et de l'énonciation. Vingt ans de recherches théoriques sont balayés (volontairement) dans une non-lecture où le sens n'est pas *produit*, mais tout simplement *re-produit* à travers la pure transparence du signifiant.

Reste l'inévitable théorie de l'improvisation empruntée au jazz. Moins théorie en fait, que référence analogique à une forme de composition dont les implications esthétiques et idéo-

1. Cf. *Naissances. De l'écriture québécoise*, VLB, 1979, p. 103-110.

logiques sont essentielles : fragmentation, parole « vive », écriture du rythme et du corps, « revendication fondamentale »². Pourtant, le problème du rapport entre création musicale et création poétique, puis, à un autre niveau, entre musique et engagement, n'est pas pour autant épuisé. La référence au jazz pose de façon aiguë la question du signifié, en mettant entre parenthèses ce qui est dit au profit d'une matrice susceptible d'engendrer une multiplicité de contenus. Cette structure, pas plus qu'aucune autre, ne rend entièrement compte du parcours sémantique du poème. S'il y a bien dans *Pour les âmes*, selon l'expression de Haeck, « conjonction du risque de la musique et de l'engagement »³, c'est précisément cette conjonction qu'il faudrait élucider. S'il est vrai que, pour Lapointe, cette grammaire musicale de base (le jazz) constitue en soi une forme d'engagement (il évoque la pratique subversive des Noirs américains), l'imaginaire actif du poème reste à lire. Sinon, le risque est grand que la lecture se limite à la reconnaissance de contenus déjà là.

Aussi paraît-il plus rentable d'aborder *Pour les âmes* sous un autre angle. Un poème précis, « le Temps tombe », en fournit l'occasion, parce qu'il attire l'attention sur un aspect trop souvent négligé de la poésie de Lapointe : la temporalité. Dans sa lecture du *Vierge incendié*⁴, Jean-Louis Major suggère, pour la première fois peut-être, cette dimension : les textes y sont lus en tant que vision déterminant le *devenir* d'un sujet. Toutefois, ce « devenir » reste, selon Major, individuel, même si le sujet du *Vierge incendié* est défini ailleurs comme « transnarcissique ». On en arrive ainsi à cette affirmation étonnante : « le *Vierge incendié* ne s'inscrit pas dans l'Histoire ni dans un État »⁵. Cette assertion ne peut avoir de sens que si elle désigne un contenu plus ou moins explicite, et non l'inscription globale de l'œuvre dans le champ socio-historique. De toutes manières,

2. Cf. « Notes pour une poétique contemporaine », dans Guy Robert, *Poésie actuelle*, Déom, 1970, p. 202-204.

3. *Naissances. De l'écriture québécoise*, p. 110.

4. Jean-Louis Major, *la Nuit incendiée*, Presses de l'Université de Montréal, « Lignes québécoises », 1978.

5. *Ibid.*, p. 28.

elle ne saurait évidemment s'appliquer à *Pour les âmes*, dont l'imaginaire définit précisément le devenir d'un *sujet social*, à partir d'un « nous » qui ne cesse de s'énoncer : « que ferons-nous de cette pierre et de ce feu ? »⁶ (p. 207), « nous écoutons passer les ancêtres sous la terre » (p. 214), « planète/ nous adorons parler de toi » (p. 258). Entre l'épigraphe du recueil, qui donne à voir une « planète pantelante grugée par les semaines comme une grêle organisée quotidienne inoffensive » (p. 205) et le dernier poème, « ICBM », où surgit la voix menacée de l'homme nucléaire : « monde mou mille morts/ aurore mauvaise dont je sais à la traverser qu'elle n'est pas définitive » (p. 259), *Pour les âmes* déploie une temporalité complexe, qui est le fait à la fois d'une thématique et d'une énonciation ; une temporalité qui, en première analyse, est la vision d'un devenir à travers (et contre) le temps identitaire et répétitif.

Ce schéma préliminaire est imparfait ; il a surtout le tort de suggérer une opposition radicale entre le temps de l'écriture et le temps social, comme si le premier ne pouvait être que la destruction pure et simple du second. Or, il n'en est rien. D'abord, parce que le temps « socio-historique » n'est aucunement réductible à sa dimension institutionnelle, à ce temps « identitaire » (celui du calendrier, de l'horaire du bureau et de l'usine, de la chronologie historique, etc.) dont parle Castoriadis dans *L'Institution imaginaire de la société*⁷. Celui-ci fait observer à juste titre que la temporalité sociale est double : temps identitaire et temps imaginaire, ce dernier étant tout aussi essentiel que l'autre, dans la mesure où il est producteur de signification, où le social s'y perçoit non seulement dans sa continuité, mais aussi dans ce qu'il a de plus fondamental : sa capacité de création, d'autoaltération incessante, constitutive de cela même que l'on appelle « l'histoire ». Dans la mesure

6. Toutes les citations de *Pour les âmes* sont tirées du *Réal absolu*, l'Hexagone, 1971.

7. *L'Institution imaginaire de la société*, le Seuil, « Esprit », 1975.

aussi où « le temps imaginaire serait indéfinissable, irrepérable, insaisissable — ne serait *rien*, hors le temps identitaire »⁸.

Contre les interprétations trop spatialisantes ou synchroniques de la poésie, il faut affirmer avec force qu'elle est, comme tout discours littéraire, mais à sa manière propre qui n'est pas celle du roman, ce qu'Éric Gans appelle « un discours temporalisant⁹ » ; non le contraire d'un temps qu'on dirait « réel », mais plutôt constitutive du temps socio-historique comme temps imaginaire. Dans la temporalité poétique, qui est d'abord celle d'un discours et d'une syntaxe, le social se reconnaît (s'il le veut bien...) comme champ de création pure et de ruptures innovatrices, il se révèle à lui-même dans un *dire* sa capacité d'autoaltération. Ce *dire* poétique, ne l'oublions pas, s'est toujours défini aussi en termes de *faire* (poiésis) : la poésie est sociale précisément parce qu'elle rend sensible un *dire* agissant, performatif ; son discours est toujours aussi action. Définition virtuelle certes, que de nombreux poèmes (la majorité) ne réussissent pas à réaliser.

L'abstraction est ici inévitable. À vouloir en faire l'économie, on ne peut que retomber dans la pure idéologie, et dans la dichotomie stérile entre poésie et pensée. Mais aucune théorie, aucune rationalité ne peut détruire un poème comme « le Temps tombe », à la fois bien connu et toujours étranger, irréductiblement neuf, unique, « résistant ». Cela n'empêche pas de chercher à penser « le Temps tombe », à l'intérieur d'une temporalité qui est celle d'un milieu, d'une époque, d'une histoire à la fois québécoise et universelle. Retournons au texte :

LE TEMPS TOMBE

[la terre nous menace

*au coin de la rue, chaque midi, le
même visage repu*

8. *L'Institution imaginaire de la société*, le Seuil, « Esprit », 1975, p. 289.

9. Cf. Éric Gans, *Essais d'esthétique paradoxale*, Gallimard, « les Essais », 1977.

*l'assurance des défilés
les fanfares
et le trou au cœur de tous les
morts...]*

le temps tombe

familles giboulées passereaux

le temps tombe

une tribu perdue remonte à la surface
enfants des pyramides du soleil
amphores de poussière maïs et fourrures
falaise des morts
(falaise comme ruche d'où s'envolent les âmes
gorgées des nécrophages les blancs)
famille stupéfaite

le temps tombe

abénaki maya nègre de birmingham
âmes civiles de mes morts sauvages
colère inhumée dans le fumier des chevaux de
proie
dans la connaissance des soldats et des saints
dans les frégates armées
pour la pâmoison d'une infante et le pathos d'un
hommage au soldat inconnu

le temps tombe

dans le mois du saumon s'installent les villages
les mairies
les pêcheurs à la ligne
les capitales polies de main de mort

le temps tombe

galères négriers
atahuallpa
sauvages présents
anéantis
(cendrillon palpite dans la soie ses trois repas
son prince
ô sommeil tranquille

planète ronde où s'étreignent les maisons
conformes
au jour le jour vienne le repos définitif)

le temps tombe

les petits hommes de préhistoire circulent
entre les buildings
dans la pluie chargée de missiles

le temps tombe

espèce satisfaite (p. 219-220).

On se propose moins ici de faire une lecture absolument systématique et complète du poème que de suggérer des éléments d'analyse qui devraient suffire provisoirement pour poser le problème de la temporalité et, par là, de la dimension socio-historique du texte. Le fragment en exergue au poème joue le rôle d'un enclencheur extra-textuel, il branche le texte sur un espace référentiel (« *au coin de la rue...* »). Deux aires sémantiques s'y dessinent : d'une part, celui de l'itératif-identitaire : « *chaque midi, le même...* », d'autre part, le social vu sous le double angle de la richesse et du militaire, le temps de la rue comme manifestation d'une société « satisfaite », fondée sur des guerres dont elle commémore avec « *assurance* » et hypocrisie les victimes. Le poème s'annonce ainsi à la fois comme la dénonciation d'un refoulement, d'un maquillage de la violence et de la mort, et comme révélation du contenu de ce refoulement : « *le trou au cœur de tous les morts...* » ouvre une brèche ambiguë dans la plénitude des apparences et des cérémonies, cette phrase désignant tout aussi bien ceux que commémorent les « *défilés* » que ceux qui y participent ou y assistent. « *La terre nous menace* », proposition aphoristique, dont tout le reste de l'exergue est le commentaire, signifie ainsi un danger (collectif) provenant à la fois de l'acte même du refoulement et de ce qui est refoulé. Surface d'un monde largement civilisé et riche, profondeur d'un sol où reposent les morts, la terre est de toutes façons le lieu même de la mort (refoulée, maquillée), y compris de celle des vivants « repus », dont « *Blues* » dira plus loin qu'ils appartiennent à « une espèce de sous la terre — cimetière de cœurs morts » (p. 257).

C'est dans ce contexte que surgit l'énoncé-thème, répété sept fois, et donnant lieu à sept développements de forme et de longueur inégales. Énoncé encore aphoristique, mais qui désigne aussi un processus contemporain de l'acte d'énonciation : le « toujours » et le « maintenant » se conjuguent. Par là, et par la vertu du verbe « tomber », le refrain inscrit plusieurs contenus. D'abord, le temps comme sujet *actif*, mais d'un verbe qui vient se substituer à « passe », plus attendu, ce qui déplace la temporalité selon un axe vertical : le temps s'abat sur nous, comme la pluie, comme une bombe (appelé par « tombe »), connotations réalisées à la fin du poème dans « la pluie chargée de missiles ». Dans un deuxième sens, le temps se représente comme sujet *passif*, le verbe « tombe » prenant alors le sens de mourir : « tomber » à la guerre, au combat. Enfin, dans un troisième sens, le temps n'est plus sujet d'un verbe mais d'un autre substantif : le temps *est* une tombe, nous sommes tous dans la tombe du temps. Trois significations se superposent dans un énoncé qui phoniquement (tā/tōb) et par sa répétition périodique, *fait* ce que le poème dénonce : répétition, retour du même, mais le fait sur un mode incantatoire. La répétition du même est tout autant le chant du même, rythme et psaume (voir le premier poème de *Pour les âmes*) qui font surgir la différence, l'espace éclaté de l'imaginaire qui se déploie dans les strophes de développement.

Prise isolément, la phrase-thème est déjà en elle-même passage à l'imaginaire : le temps, notion abstraite, y devient sujet autonome, substance, espace (ciel, tombeau). Or, ce passage à l'imaginaire *est* précisément le retour du refoulé ; imaginer le temps, ce ne peut être que faire ressurgir ce que le temps ne cesse d'enfouir, ce que *nous* ne cessons d'enterrer sous notre présent. Ce processus, on le voit, est contradictoire : imaginer le temps, en montrer les figures concrètes, c'est du même coup l'abolir dans une pure simultanéité. Les triades nominales du poème, « familles giboulées passereaux », « abénaki maya nègre de birmingham », « galères négriers atahuallpa », sont ainsi à la fois les figures d'une soumission et d'une

résistance au temps. La première, d'une manière encore générale et sans référence à un passé précis, pose déjà cette ambivalence : la cellule sociale se fond dans le naturel, les « familles » sont « giboulées » (où est repris le sème « tomber » et « passereaux » (où se fait entendre « passer ») mais « familles » et « passereaux », entourant « giboulées », sont aussi les figures de ce qui s'organise dans le temps, de cette permanence batailleuse des espèces (mot fréquent dans *Pour les âmes*), les passereaux, en particulier, étant de très habiles constructeurs de nids. Dans le temps identitaire, singulier, incessant, mais aussi *contre* lui, se déploie ainsi la multiplicité des êtres et des choses, nature et société.

Le moment décisif du poème, suivant cette première variation, est le vers : « une tribu perdue remonte à la surface », qui actualise le mouvement à contre-temps (tombe/remonte) dans l'axe vertical-spatial suggéré par le thème. Cette lutte contre l'enfouissement détermine toute la dimension conflictuelle du poème : conflit historique entre les civilisations amérindiennes et la civilisation des Blancs, qui se traduit entre autres par un conflit entre deux régimes de représentation, le premier fonctionnant par juxtaposition de noms et de fragments culturels en relation d'équivalence les uns avec les autres ; le second énonçant une série d'« événements au présent qui ont tous en commun d'avoir pour sujet la civilisation blanche (= capitaliste, moderne) et qui sont comme une réaction à la remontée de la tribu : « falaise comme ruche d'où *s'envolent* les âmes gorgées des nécrophages les blancs » ; dans le mois du saumon *s'installent* les villages ; cendrillon *palpite* dans la soie ses trois repas ; planète ronde où *s'étreignent* les maisons conformes ; les petits hommes de préhistoire *circulent* ». Série à laquelle il faudrait ajouter le participe « inhumée », forme verbale dont le sujet est la violence destructrice et l'hypocrisie des Blancs face aux aborigènes.

Par la mise en place de ces deux séries, le poème raconte et ne raconte pas une histoire. Il ne la raconte pas dans la mesure où sa structure anarrative constitue une « mise au présent » de l'histoire : le temps tombe, il n'existe plus. Pourtant,

à travers ces moments et ces fragments, tout un devenir historique occidental est retracé, qui va de la profanation des lieux culturels et religieux amérindiens (représentée fantasmatiquement par le viol de la « falaise des morts » par les Blancs « nécrophages ») au maquillage de la violence guerrière dans « la pâmoison d'une infante » (autre référence aux conquêtes espagnoles) et « l'hommage au soldat inconnu » puis à l'installation de notre civilisation (villages, mairies, pêcheurs à la ligne, capitales) dans « le mois du saumon », espace-temps naturel, utopie d'un pur présent « civilisé » mais en réalité mortel ; et de là, passage à un stade de développement où les besoins trouvent une parfaite satisfaction (le confort béat de « cendrillon ») : le discours du conte préparant ici le retour à l'archaïsme, à la « préhistoire », puis enfin, le stade ultime où la violence fondatrice et annihilatrice menace de resurgir contre ceux-là mêmes qui l'ont commise. L'énonciation atemporelle permet ainsi de jouer sur le double registre d'une discontinuité créatrice (le poème crée l'histoire et montre l'histoire comme création, non comme déterminisme) et d'une équivalence entre les différents moments. Ainsi, « abénaki maya nègre de birmingham » dit à la fois l'identité et le devenir, le dernier terme enracine le poème dans le référentiel, l'actualité de la lutte des Noirs pour les droits civils au début des années 60, mais cette actualité est la trace d'une longue histoire, d'un affrontement destructeur entre une civilisation *singulière* (espèce satisfaite) et la multiplicité-diversité des « espèces » non blanches, « sauvages », reparaissant plus loin dans la séquence « galères négriers atahuallpa (dernier roi Inca tué par les Espagnols) sauvages présents anéantis ».

« Le Temps tombe » est ainsi la reconstitution d'un *présent* comme anéantissement (du passé, de l'autre et, finalement, de soi-même) mais aussi bien d'une *présence* que rien ne peut anéantir : portrait d'un inconscient collectif, lieu d'un refoulement et point de départ d'un retour du refoulé. À cet égard, la civilisation à laquelle appartient le sujet (qui s'énonce discrètement dans le possessif « *mes* morts sauvages ») habite bel et bien la « tombe » du temps : au sens où son propre devenir s'est fondé sur la mort des autres cultures, au sens où

le présent dans lequel elle croit s'être installée est envahi par les fantômes du passé, et au sens où cette civilisation apparaît elle-même comme presque morte (« au jour le jour vienne le repos définitif ») et inconsciente de cette mort, ne comprenant pas qu'en dévorant le temps des autres, c'est sa propre historicité créatrice qu'elle a d'emblée condamnée, et qu'elle se retrouve ainsi ironiquement dans une « préhistoire », plus archaïque encore que celle des civilisations détruites. Ainsi, entre la « famille stupéfaite », famille tribale surprise par le conquérant, et l'« espèce satisfaite », il n'y a pas seulement opposition mais aussi secrète connivence, révélation dans l'écriture d'un ironique retour des choses, de la « menace » que l'épigraphe annonçait.

On ne réduit pas ici le poème à un réquisitoire contre la civilisation blanche, ce qu'il est toutefois indiscutablement, comme telle séquence d'un autre poème de *Pour les âmes*, « Blues », qui parle de « ceux qui courent — et font du fric — les Blancs » (p. 256). On est déjà moins près de cette réduction si l'on met « le Temps tombe » en rapport avec la dernière séquence de « Blues », qui « nous » montre livrés « aux autres espèces/ celles qui rampent et celles qui creusent/ celles qui s'élèvent et s'abaissent d'un même mouvement/ les âmes » (p. 258). Le mot « âme », clé du recueil, renvoie à un travail spécifique de l'imaginaire et du fantasme. Les « âmes », ce sont bien sûr celles des morts (« nos morts ne s'envolent pas sinon en nous-mêmes », dit « Hibernations »), mais c'est aussi l'indice d'un mode de représentation propre au recueil. Le poème fait surgir au cœur du présent ce que Freud appelle « l'inquiétante étrangeté »¹⁰, remontée de ce qu'il y a de plus familier mais qui avait été refoulée dans l'inconscient archaïque. On peut lire dans « Épitaphe pour un jeune révolté » :

les âmes miroitent
particulièrement le soir
entre chien et loup (p. 224).

10. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, « Idées », 1971.

« L'inquiétante étrangeté », selon Freud, est reliée à cette croyance selon laquelle « les morts continuent à vivre et [...] réapparaissent aux lieux où ils ont vécu »¹¹. Figures d'un retour du refoulé, de l'éternelle présence du temps (« et l'éternel nous le salut ÂMES », conclut comme par accident Lapointe dans « Gravitations »), les « âmes » sont une création de l'imaginaire, elles en sont la trace « visible » dans le poème : élaboration d'un *autre* espace-temps, autant vertical qu'horizontal, retour du pluriel et du divers dans le singulier, des espèces multiples dans le présent de l'espèce unique, résurgence fantasmatique du sauvage et de l'archaïque dans l'actualité civilisée. En mettant en scène « les âmes », dans « le Temps tombe » comme dans de nombreux poèmes du recueil, le texte manifeste son propre pouvoir de représentation, son dire-agir spécifique, altération du réel et de l'histoire, c'est-à-dire : création.

Il est temps de résumer : *Pour les âmes*, tel qu'on peut le lire en particulier à travers « le Temps tombe », est à la fois la représentation et la création d'un temps social et culturel miné par ses propres contradictions ; avènement d'une temporalité « inquiétante », dont l'identité répétitive se trouve réinvestie par cela même qu'elle détruit. Le temps moderne, sans mémoire, se trouve soudain le lieu d'un retour du refoulé et d'une régression vers l'archaïque. Il n'est pas facile de penser cette temporalité, car elle est irréductible à tout schéma connu, et particulièrement à celui d'une mythologie de l'origine et de la fondation, si répandue dans la poésie québécoise de la Révolution tranquille. *Pour les âmes* — dont « le Temps tombe » reste un moment exemplaire — assume la complexité d'une époque, d'une société aussi bien québécoise que planétaire dans son historicité. Sur ce plan, il ne saurait évidemment être question de proposer ici autre chose qu'une amorce d'analyse, quelques hypothèses à approfondir dans des recherches ultérieures.

11. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, « Idées », 1971.

Compte tenu de cette réserve, on doit partir du fait que *Pour les âmes* s'écrit dans une société donnée, le Québec de la Révolution tranquille : situation spatio-temporelle qui ne se veut aucunement limitative, mais qui constitue un nécessaire point d'ancrage méthodologique. Or, en simplifiant beaucoup, il est possible de repérer dans cette situation socio-historique une double temporalité imaginaire, articulant des significations fondamentales pour la société en question. Ces deux temporalités se rattachent à deux dimensions historiques distinctes : le national d'un côté, le progrès capitaliste et technocratique de l'autre. Ces deux domaines sont indissociables d'une certaine élaboration imaginaire du temps, qui n'est pas forcément formulée dans le discours ou le texte social. C'est cette élaboration imaginaire, partiellement inconsciente, du passé, du présent et de l'avenir, qu'il faut tenter de définir.

Le temps national, dans sa dimension rétrospective, est celui d'une mémoire collective qui conserve les traces d'une histoire pour y saisir une identité, la totalisation d'une culture. Le présent, dans ce contexte, ne saurait se poser en termes de pure innovation : la continuité, et donc une certaine répétition, sont essentiels au temps national. Il s'agit pour la société de penser sa présence à elle-même, son unicité fondamentale. En ce sens, le temps national est fortement axé sur le présent, non celui de l'« actualité », mais celui de la fondation, présent atemporel et mythique dans lequel le social imagine son origine et sa permanence. Une partie importante de la littérature québécoise du début des années 60 construit et explore cette temporalité. Quant à l'avenir, il se conçoit à ce niveau en termes de désir et d'attente de l'événement qui viendra actualiser le national dans l'histoire. Il s'agit naturellement de l'indépendance, ou de la révolution dans les cas (comme à *Parti pris*) où le national se greffe sur une perspective socialiste. Hubert Aquin, dans *Prochain épisode* (1965), a fort bien mis en lumière le caractère mythique et utopique de cette attente de « l'Événement absolu ».

Toutes les analyses de la Révolution tranquille s'accordent à reconnaître que celle-ci n'est pas uniquement le fait d'une conscience nationale, mais qu'elle marque tout autant le passage

d'une société encore relativement archaïque à une société capitaliste moderne. Ici, la perspective temporelle se trouve radicalement changée. La dimension rétrospective est aussi réduite que possible, sinon sous la forme négative d'une critique impitoyable et d'un rejet de la « vieille société » (mouvement amorcé dans *Cité libre*). C'est le présent et l'avenir qui dominent cette perspective, mais d'une tout autre manière que dans le cas du temps national. Le présent est avant tout celui du processus, que désigne fort bien le suffixe des grands mots d'ordre politiques de cette période : *modernisation*, *démocratisation*, *nationalisation*, *création* (d'institutions, de ministères, etc.). En tant que substitution du nouveau à l'ancien, ce présent se conçoit comme progrès. Par là, il débouche naturellement et linéairement sur l'avenir, pensé en termes de planification, de programme, d'objectifs à atteindre. Ainsi le Québec s'imagine-t-il non seulement par rapport à lui-même, à sa durée propre, mais selon un mouvement de « rattrapage » et d'insertion dans la société moderne occidentale.

Il faudrait ajouter de nombreuses remarques à ce trop rapide schéma. Retenons au moins que ces deux temporalités sont en relation profondément conflictuelle, bien qu'elles cherchent à se concilier à l'intérieur de certains groupes, notamment l'aile nationaliste-progressiste qui donnera bientôt naissance au Parti québécois. Par ailleurs, en s'intégrant à la société moderne occidentale, le Québec affronte les problèmes d'une société hautement technologique et, en particulier, sa logique de la destruction, qui apparaîtra quelques années plus tard sous la forme du désastre écologique, mais qui, au début des années 60, se définit surtout en termes de peur nucléaire.

Qu'en est-il de *Pour les âmes* dans ce contexte ? Ou du moins, quelles voies « le Temps tombe » ouvre-t-il pour la compréhension de ce problème ? En premier lieu, on a pu observer une histoire évoquée d'une façon anarrative, en dehors des catégories de la causalité et de la finalité. Cette énonciation n'a pas seulement pour conséquence de projeter l'histoire dans un espace présent. Elle a surtout pour effet, entraînée par la discontinuité temporelle du texte, de montrer l'action d'un présent onirique sur le présent référentiel, de montrer

celui-ci envahi et contaminé par celui-là. La véritable transformation du poème est celle qui va de « une tribu perdue remonte... » à « les petits hommes de préhistoire circulent... » : passage d'un présent imaginaire à un présent référentiel, actuel, mais plus encore, re-crédation de cette actualité à partir de l'imaginaire, à travers une *vision*. Ainsi coïncident dans le texte le surgissement du nouveau et le resurgissement de l'ancien. À cet égard, il ne suffit donc pas d'affirmer que Lapointe fait la critique de l'amnésie et de l'engourdissement de la civilisation présente, ce qu'il fait à n'en pas douter, et avec beaucoup d'ironie. Il faut ajouter que globalement, en tant que poème, écriture, imaginaire, « le Temps tombe » instaure une temporalité créatrice, qui n'est pas la simple répétition de l'histoire, pas plus que sa pure négation, mais une représentation fantasmatique du temps occidental (capitaliste, technologique) dans son avenir, une représentation piégée, qui révèle le travail de la mort, qui attaque l'irréductibilité apparente de l'actuel et du nouveau. Rendre *visible* le temps, le *rêver* : il y a chez Lapointe une sorte de psychanalyse de l'époque contemporaine, la révélation que son passé n'est pas *derrière* elle mais bien *en elle*, et que son présent est ce qui déjà la met au passé :

périssent les hommes et les jours au jour le jour
 la poussière couvre l'été
 saisons champêtres
 repas nécessaires
 inoubliables morts (p. 208).

En montrant l'actualité envahie par l'archaïque, la multiplicité, la nature, en imaginant le présent investi par la mort et par les « âmes », le texte de Lapointe met à jour l'histoire d'un sujet collectif, il déploie dans l'espace son psychisme agité entre l'angoisse et l'euphorie. À cet égard, il est essentiel de constater que le temps archaïque dans *Pour les âmes* n'est jamais le temps mythique du commencement et de l'identité fondatrice, pas plus que la terre n'est une image de l'enracinement ou de l'élémentaire. Dès lors, ce n'est pas par hasard que l'on a tant de mal à situer *Pour les âmes* dans le courant poétique québécois du début des années 60. Si le texte connote à

l'occasion un espace que l'on pourrait dire québécois (dans « le Temps tombe » : « giboulées, abénaki, saumon »), ce n'est de toutes manières que sur un mode épisodique et allusif. Ces éléments sont projetés dans une temporalité qui n'est pas nationale, et se refuse donc à la totalisation d'un passé-présent visant à constituer un espace-temps unitaire. La vraie dialectique temporelle, chez Lapointe (et « le Temps tombe » en est un exemple éloquent), intervient entre le quotidien (répétitif, mortel) et l'imaginaire en tant qu'il est la remontée de l'inconscient archaïque. Dans cette dialectique, la réalité nationale (« nous sommes de petits catholiques tristes ») et celle du progrès capitaliste-technologique (virtuellement mondial) ne constituent qu'une trame, un fond référentiel à partir duquel se construit l'imagination créatrice. Lapointe s'est expliqué à ce sujet :

Il n'y a possibilité de transformer le monde que par une confrontation avec l'imaginaire qui ne soit pas tributaire des lieux communs, signes imposés à tout ce que le quotidien désigne abusivement comme la réalité. Mais ce quotidien *ne saurait être nié* (c'est moi qui souligne), puisqu'il n'est là que pour être transformé, puisqu'il n'est là que pour déterminer l'imaginaire par lequel il est appelé à se transformer¹².

On ne saurait trop insister sur ce fait : l'imaginaire, chez Lapointe, du moins dans *Pour les âmes*, ne se donne jamais comme transcendantal, il travaille sur et dans le concret, sur et dans l'actualité. C'est pourquoi il est la création d'une *autre* temporalité qui n'est pourtant pas absolument autre mais plutôt comme la révélation de ce que notre temporalité refoule et de ce que notre espace-temps contient de virtualité. Ainsi en est-il de vers comme : « dans le mois du saumon s'installent les villages les mairies » qui renvoie, dans une de ses couches, à l'établissement de la société québécoise dans un certain espace-temps, mais dans un contexte qui donne à cet établissement la dimension d'une destruction, d'une mort.

12. « Écriture/poésie/1977/fragments/illustrations », dans *la Nouvelle Barre du Jour*, n° 59, octobre 1977, p. 47.

La force de *Pour les âmes*, comme de la majeure partie de l'œuvre de Lapointe, réside dans son extraordinaire capacité de représentation, qu'il faut entendre au sens où le rêve et le fantasme re-présentent l'inconscient, le *rendent présent*. Dans le Québec de la Révolution tranquille, ce type de discours devait avoir le sens d'une relativisation de la problématique nationale et du progressisme. L'unité du sujet social éclate : son sens ne saurait se concevoir ni dans une présence mythique à soi-même, ni dans des buts qu'il s'agirait d'atteindre. Mais le discours de Lapointe n'est aucunement un pur délire : s'il y a délire, c'est celui du sujet social lui-même, s'il creusait sous sa satisfaction, ses défilés et ses fanfares. Ce délire, retour des âmes, ne dirait pas autre chose alors que l'histoire réelle, l'histoire qui accepte enfin de voir ses fantômes et ses victimes. Situé dans une époque, *Pour les âmes* transcende ainsi en tant qu'écriture toute époque, car il pose sur le plan le plus général le problème de l'histoire, de l'innovation et de la destruction, du présent et de la mémoire, de la civilisation et de la mort. Le « temps » de *Pour les âmes* est *notre* temps, il continue de tomber, de cette tombée même où l'homme doit se concevoir et s'imaginer, contre la routine et l'oubli.