

L'Écriture géogrammatique et un coup de dés québécois

Introduction

Le titre de ma communication donne lieu à penser qu'il s'agit d'une mise en parallèle de deux poètes. Loin de là. Au lieu de livrer des analyses contrastives au sens strict du terme, je préfère élargir mon propos sans la moindre prétention à l'exhaustivité. Voici la façon dont j'organiserai mon propos.

Dans la première partie de mon exposé, j'introduirai d'abord quelques remarques méthodologiques concernant l'*intertextualité* et ensuite un bref aperçu sur la poésie québécoise en rapport avec la notion de *modernité*.

Dans la deuxième partie, j'esquisserai quelques stratégies poétiques que j'appellerai dans l'ordre, *stratégie de l'obscurité*, *stratégie du Livre*, *stratégie de l'aléatoire*, *stratégie de la mort*, chacune en correspondance avec Jacques Brault, Paul Chamberland, et Claude Gauvreau, respectivement. Parmi ces stratégies, j'accorderai une importance capitale à la poétique de Paul Chamberland.

Remarques méthodologiques

Celui qui se voue à l'étude de la poésie québécoise se rend compte immédiatement de la présence de Mallarmé. Seulement, cette présence apparaît sous diverses formes à partir des effets de citation en passant par les effets de calque jusqu'aux renvois indirects, sans parler de champs lexicaux organisés autour de certains noyaux sémantiques comme *écriture*, *parole*, *livre*.

Mais comment mettre de l'ordre dans cet amalgame de données ? Au niveau de l'empirique, nous ne sommes pas en mesure d'extraire des critères pour établir un certain ordre justement à cause de la diversité infinie des données. Le quasi-même de la différence peut faire l'effet d'un phénomène d'interférence culturelle ou il peut être réduit à une position théorique. Nombreux sont les ouvrages qui tentent de montrer comment une influence s'exerce, par la recherche scientifique de la biographie de l'auteur. Ce qui risque de forcer à tout prix une relation de cause à effet même là où il n'y en a pas. Or, ce quasi-même de la différence est nécessairement réduit à une considération théorique. J'opterais pour une position a priori théorique admettant un principe organisateur dans la notion d'intertextualité.

Je trouve qu'elle est doublement une notion opératoire dans la mesure où :

1/ elle permet de voir qu'au niveau du texte, il n'y a ni début, ni fin – d'où l'impossibilité de ramener une œuvre jusqu'à ses sources : identifier une source présuppose un début et une fin, cependant, ils ne sont valables qu'au niveau de la fiction. S'il n'y a ni début, ni fin, seulement des signes intertextuels qui nous mettent assidûment en présence d'autres textes, alors cette forme contribue magistralement à assurer la présence du texte dans la construction du sens et par conséquent, a tendance à affaiblir une illusion référentielle. Au lieu de suggérer des influences et des sources, elle permet d'expliquer le texte par d'autres textes en fonction du mode d'insertion.

2/ Après avoir écarté le danger de parler d'une influence mallarméenne sous couleur de cause à effet, je suis en mesure de formuler, en me fondant sur la notion d'intertextualité, des tendances générales dans la poésie québécoise. Je me propose de les résumer en deux hypothèses de base :

Suivant l'évolution des formes poétiques, de Nelligan à Gauvreau, elle pourrait être ponctuée d'exemples marquants qui entretiennent des rapports particuliers avec l'intertexte mallarméen.

Dans l'*écriture géogrammatique* se reconnaissent et le *Livre total* et le *coup de dés* avec le paradoxe que si elle s'alimente de la Somme en un Livre qui achèverait le monde, cet achèvement même entraîne une telle dispersion qu'il ne pourrait en résulter qu'un Fragment.

Aperçu sur la poésie québécoise

Dans l'optique de la modernité des textes mallarméens, il est d'usage de prendre comme point de départ Nelligan, maître québécois du sonnet.

Rythme et mètre également étant *thekné*, le sonnet répond parfaitement à une structure traditionnelle, ce qui témoigne d'un moment situé avant la crise du vers où l'essence de la poésie reste inséparable du rythme et du mètre. Une analyse minutieuse saurait dégager l'idée que la modernité des sonnets mallarméens – et tout particulièrement *Salut*, plusieurs fois commenté – dans la mesure où la cohérence sémantique n'est pas donnée, mais qu'elle est un effet de sens, que cette modernité donc va s'installer assez curieusement par le biais du verset claudélien.

Le verset claudélien représente une étape intermédiaire entre la rhétorique classique bien propre à la poésie québécoise contre la poésie pure pratiquée par Mallarmé encore dans les années 1930 et le langage subversif jusqu'au paroxysme. Le verset claudélien, libérateur, servira de modèle, à base d'un nouveau rapport ontologique, pour fournir la projection de l'être au monde dans une poésie incantatoire jusqu'à ce que ces ambitions soient contestées par les avant-gardes des années 1960.

Les poètes comme Rina Lasnier, Paul Chamberland, Jacques Brault, Pierre Perrault font sauter les digues de la rhétorique classique, sans subvertir pourtant le langage. Chamberland pense le rapport entre l'oralité et le quotidien dans la mesure où « l'être est la source de l'existence dont la quotidienneté reste la forme manifeste »¹. Ces poètes, afin d'exploiter les possibilités d'oralité du poème, utilisent le verset claudélien qu'on peut définir comme une poésie-chant dans laquelle le verset s'ouvre sur le rythme de l'oralité ou se ferme sur la structure syntaxique de la phrase. Alors que chez Jacques Brault, le verset se combine avec les gestes de l'obscurité, chez Chamberland, il entretient, dans son mouvement organique, de façon plus accentuée que chez d'autres, la nostalgie du Livre total, expliquant le devenir du monde, conservant la trace des écritures fondatrices.

Stratégies

Je passerai maintenant aux stratégies parmi lesquelles je vois l'appareil intertextuel le plus développé chez Chamberland, ce qui explique que je lui accorderai le plus d'attention.

¹ Claude FILTEAU, « L'âge de la métaphysique : les poètes québécois et le verset claudélien », *Littérature*, 66, 1987, p. 7

Avant de m'y attaquer, je ne pourrai pas passer à côté de ce que j'ai appelé stratégie de l'obscurité. Jacques Brault considère dans son ouvrage remarquable, intitulé *La Poésie et le langage*, tout en se refusant à subvertir le langage aussi bien qu'à céder à la banalisation du langage, qu'un bon équilibre est souhaitable. Et il voit une possibilité d'y parvenir en dosant avec précaution l'obscurité. Ce qui nécessite d'ajouter de l'obscurité, c'est le fait que la communication ordinaire est insignifiante. Pour la contrer ou bien la contrebalancer, le poète choisit une démarche qui rend l'expression poétique obscure. Alors qu'une surdose peut nuire à l'intelligibilité d'un poème jusqu'à conduire à un hermétisme condamnable. Chez Mallarmé cet hermétisme témoigne d'une « nostalgie de la communication comme valeur [...] à travers toute communication comme fait »².

Donc chez lui, l'intertexte mallarméen apparaît dans un cadre épistémologique extérieur à l'écriture poétique, en mettant à l'épreuve des théories ayant des relations avec la poésie de leur auteur. Certaines convergences laissent entrevoir que les frontières entre poétique théorique et poétique d'auteur peuvent être floues.

Paul Chamberland

Si j'ai suggéré que l'appareil intertextuel serait le plus développé chez Chamberland, c'est en raison des références de nature différente, et l'analyse de leur occurrence et leur association vont révéler une conception de la poésie marquée par le *coup de dés* affectant la structuration des recueils mêmes.

Pour illustrer donc l'*intertextualité* de façon plus ou moins systématique, je fais appel en premier lieu aux *géogrammes* qui composent le laboratoire des recueils comme *Aléatoire instantané*, *Le multiple événement terrestre* et un article comme « Après la littérature ».

Si la réalité du discours est qu'il assimile la langue et le monde, la réalité du Livre destiné à renfermer le monde ne peut pas se présenter sous la forme d'un dictionnaire contenant tous les mots de la langue, mais comme mise en œuvre de tous les types de discours possibles, sociaux, littéraires, politiques, etc. C'est pourquoi la presse comme foisonnement de discours simultanés n'a cessé de fasciner Mallarmé.

Les deux aspects, discursif et poétique se révèlent ensemble dans le Livre, dans lequel des modes de connaissance spécifiques sont élucidées, parce qu'il y a savoir sur le poème, mais savoir du poème également ; des modes de mouvement, citations, paroles rapportées sont multipliées au point que les fragments sont séparés par des blancs.

Ce qui en résulte ne peut plus prétendre se nommer poésie, mais géogrammes. Dans les géogrammes – le départ en était pris avec *Aléatoire instantané*, *Midsummer 82* (1983) – se rencontrent, malgré le fait de laisser au côté poétique d'aller au jeu pur, le fragment et la totalité dans le multiple événement terrestre. Ni le micro-détail, ni l'hypercomplexe sommation, mais l'anecdote qui produit une simultanisation. Le détail s'insère dans une série et ainsi vaut comme fragment, mais chaque fragment bouge vers l'ensemble, l'équivalent textuel de la terre, le Livre totalisant tout ce qui a lieu sur terre – d'où le singulier pluriel du multiple événement.

L'écriture géogrammatique va nécessairement réintroduire la narrativité comme ressource de figurabilité. Mais selon un mode déceptif. Elle incorpore, récrit et enchaîne de multiples récits,

² Jacques BRAULT, « La poésie et le langage », dans *La Poésie et nous*, 1958, Montréal, Hexagone, p. 54

mais toujours pour les interrompre, les fragmenter, les faire altérer les uns par les autres, suivant le cours ou décours d'un aléatoire qui disperse, égare, annule toute destination, tout dénouement³.

Si une écriture/recherche est possible, c'est parce que la trame géogrammatique travaille cette écriture ; ce ne peut être qu'en dérivant par l'aléatoire. Le géogramme procède d'une intention de mise en équivalence entre des prélèvements aléatoires, chaque géogramme étant un fragment de la Terre.

Un poème de Mallarmé fixe le lieu d'un événement aléatoire, qu'on interprète à partir de ses traces. Nulle poésie n'est plus soumise à l'action, car le sens du texte dépend de ce qu'on déclare s'y être produit. Un coup de dés qui jamais n'abolira le hasard entraîne un espacement de la lecture, une vision simultanée de la page, pour éviter toute perspective chronologique du livre idéal destiné à présenter l'explication orphique de la Terre. L'auteur du livre idéal soustrait son œuvre au temps et à l'espace, recherche l'anonymat, il lui faut mourir pour renaître en tant que Notion pure dans l'éternité de laquelle l'événement étant aboli fixe son décor. Faire un de multiples inexistant dans la situation entraîne que le multiple est singulier, le multiple indécidable de l'événement. Pourquoi l'événement est-il un coup de dés ? Ce geste symbolise l'événement général, l'enjeu de lancer des dés est de faire événement de la pensée de l'événement. Si l'on décide de jouer la partie, on manque l'essence de l'événement, puisqu'on décide de façon anticipante qu'il va se produire. L'événement est annulé par son appartenance visible à la situation. En revanche, si l'on décide de ne pas jouer la partie, cela revient au même. L'événement est annulé par son invisibilité puisque rien n'aura lieu que le lieu. L'événement est ce multiple dont on ne peut savoir s'il appartient à la situation. Il a donc pour forme l'indécision.

Le problème à résoudre chez Chamberland est celui du raccordement du multiple et de l'aléatoire. Le multiple n'est pas un simple débord, mais une représentation du débord. Le multiple dédaléen relie le réel à la fiction tout en indiquant qu'il y a de l'incontrôlable, du discontinu et une fallacieuse continuité dans ce qui semble discontinu. En d'autres termes, ce qui est indiqué, c'est que la fiction est autre chose que la réalité, mais en même temps que la réalité est la matière de la fiction. Et c'est dans la mesure où la réalité est la matière de la fiction que la fiction est d'une autre nature que la réalité. Dans cette relation spécifique, l'opposition de deux mondes d'ordre différent sera atténuée par l'intermédiaire du multiple qui participe et du réel et de la fiction. Cette opposition à la base de toute considération sur la littérature représentant une attitude dichotomisante et discrétisante recevra un statut particulier qui privilégie le multiple au détriment de l'opposition réel *versus* fiction.

tout est en suspension vivant dans le multiple, dé-
liaison/rejonction sans arrêt rendre compte
du lieu, de l'occasion⁴

chaque passant est un comparse,
involontaire ou non, dans le multiple éphémère
événement.⁵

³ Paul CHAMBERLAND, « Après la littérature », in *La littérature et après, La nouvelle barre du jour*, oct. 1986, pp. 75-80.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

La catégorie de l'aléatoire sert à spécifier le rapport entre écriture et sens en vue de dépasser la description événementielle. Ce qui est rendu possible par les dimensions significatives de l'aléatoire à partir de la *mobilité* pour aboutir au *figement*. Par le biais de figement, l'aléatoire sera qualifié comme instantané. Le mot « aléatoire » vient du latin *aléa*, dé, jeu de dés, jeu de hasard. Aléatoire ne s'applique pas à un événement actuel, mais au-delà de l'instant actuel. Le caractère aléatoire serait supprimé par une décision, par un choix de sens. Une des questions que la poétique de Chamberland met en œuvre est la redescription de la réalité à travers la fiction pour montrer comment s'atténue l'opposition entre réel et fiction par l'intermédiaire du multiple. Tout poème recèle une fiction, ce sont des événements multiples qui lui confèrent ce statut.

Une autre question interroge les rapports de l'écriture et du sens. Les fragments qui ne portent pas leurs propres fins, immédiates, mais qui déplacent les limites, multiplient et enchevêtrent les fins. Si le réel se transmue en fiction, si ce monde est un poème, ce n'est pas qu'on en voie d'abord un sens, c'est grâce aux hasards, à l'aléatoire.

De la mort à la glossolalie

Ce qui les relie c'est l'isolement du poète. L'isolement constitue les conditions et le lieu de l'acte poétique à l'époque moderne. La disparition élocutoire correspond à l'idée du sujet aboli pour faire naître la pure notion. Si le poète est mort, c'est parce que *je* est mort.

Par conséquent, il n'y a pas de poésie sans rapport à la mort⁶. Le créateur vit la mort, la mort parle une langue qui participe du langage exploréen, invention gauvrienne. Quant à sa forme, il s'agit d'explosions néologiques jusqu'à ne faire entrer aucun mot connu dans la composition du poème⁷. Le créateur vit la mort parlant cette langue qui a cessé de chanter, ayant choisi de désintégrer l'appareil de la mort.

En résumé, ce que je veux souligner c'est le modèle qu'offre à la poésie québécoise le *coup de dés* portant sur la création : – un modèle de *déroulement* clairement identifié, un modèle de lecture. Mallarmé fournit un schéma aux principales dispositions, et sans que le tracé soit suivi dans le développement, apporte aussi une forme d'éclairage. *Le coup de dés* servant de préfiguration aux écrits de Chamberland mais n'exerçant pas de contrainte excessive fait advenir une prédominance de l'aléatoire. La poésie se voit assigner une valeur cognitive, il y a un savoir poétique au même titre que savoirs scientifique, philosophique. Cependant, le savoir auquel donne accès la poésie n'est réductible à nul autre, poésie basée sur l'aléatoire, élément déclencheur.

En guise de conclusion

Je terminerai sur une coda dans le sens *musical* du terme, sur *Un coup de dés* mis en musique par Claude Ballif (1924-), inventeur de la métatonalité.

Si j'ai essayé de voir un Mallarmé élargi dans l'espace et dans le temps, c'est ce qui me permet, avant de conclure, d'évoquer le fait que le compositeur a séjourné à Montréal en 1979

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ Maria L. ASSAD, *La fiction et la mort dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, New York, Peter Lang, 1987.

⁷ Je pense ici tout particulièrement aux « Jappements à la lune », 1970.

où un ruban sonore a été élaboré. La musique fait bruire, en un lent mouvement, le ressassement glossolalique des timbres euphoniques complexes.

Si le *coup de dés* a frayé la voie à la glossolalie, il l'a frayée aussi à la musique. Orchestrer la page blanche est facile pour le poète, parce qu'elle s'articule à la façon d'une partition. La partition de Ballif répète l'enseignement du hasard en attribuant une propriété sonore particulière à chacune des onze doubles pages conformément aux configurations graphiques. Il y a cinq chœurs selon les types graphiques :

1. caractères romains en petit – chœur rhétorique à voix basse chuchotée
2. très grands caractères romains – chœur poétique à voix basse mais chantant
3. italiques – chœur tragique
4. caractères petits romains – chœur d'ode chantonnant
5. chœur symphonique pianissimo bouche fermée.

Ce sont les instruments dont deux contrebasses qui ponctuent les changements de pages⁸.

L'enseignement à tirer c'est qu'il est possible de donner une lecture thématique du poème *Coup de dés*.

Après la mise en musique, déjà indépendamment de tout contexte québécois, mais toujours en rapport étroit avec le *coup de dés*, en hommage à Mallarmé, je présenterai une remise en jeu produite par Raphaël Brossart, éditée en 1992.

Chacune des cartes porte d'abord un numéro, de 1 à 36, ensuite éventuellement un ou deux index qui servent à faire coïncider une carte avec la suivante et, pour finir, une face du dé, de 1 à 6 qui servent à représenter le nombre des points que les joueurs peuvent cumuler.

Le jeu consiste à disposer les cartes en rapprochant la pointe des index. C'est ainsi qu'on respecte l'alignement du texte, indépendamment de la position des cartes qui sont séparées par des blancs dans le sens vertical, sans être toutes juxtaposées de façon régulière.

L'ensemble des cartes reproduit en deux colonnes le texte du poème. Une colonne à gauche avec des cartes foliotées impaires, une autre à droite avec des cartes paires. L'enseignement à tirer c'est que l'intertexte mallarméen serait inséré dans notre espace quotidien, prenant ainsi une dimension ludique.

ZSUZSA SIMONFFY

Pécs

⁸ Daniel CHARLES, sur la couverture du disque, la lettre de BALLIF in *Diagraphe*, 28, 1982.