

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



La réalité dans sa suprême nudité

Claude Filteau

Number 145, Spring 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66038ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Filteau, C. (2012). La réalité dans sa suprême nudité. *Lettres québécoises*, (145), 10–11.

La réalité dans sa suprême nudité

Renaud Longchamps publie *Paroles d'ici*, son premier recueil de poèmes, en 1972. Sa poésie n'a cessé de s'enrichir depuis. Longchamps a écrit par ailleurs un roman-somme en quatre volets intitulé *Babelle* qui défie les canons de la fiction traditionnelle. L'œuvre de Longchamps progresse au fil des ans en approfondissant ses tensions internes. Elle ne cherche pas à séduire. Pourtant elle séduit parce qu'elle dérange.

Paroles d'ici évoque encore par son titre cette période de notre littérature appelée « l'âge de la parole ». La critique sociale, l'affirmation d'une idéalité vide marquent la plupart des poèmes. Mais c'est d'abord la « physique des corps » qui intéresse Longchamps comme l'atteste le poème liminaire : « le sifflet de l'usine / en chaque maison / où éclate le pain // rien // sous la peau du ciel // rien ». Les mots sont vecteurs d'énergie. Mais leur élan dynamique est contré bien souvent par une force d'inertie encore plus grande. Le rien, par exemple. Si Longchamps, dans ses premiers recueils, espère l'« imminence de l'homme / dans ce rien à prendre glace », cet espoir, quinze ans plus tard, disparaît dans *Légendes*. L'homme au nord de l'Amérique est fait pour rester l'« otage du froid ». Et comme si le corps de cet homme qui se massifie au contact de la mort rappelait un deuil personnel, le poète écrit : « Rien / rien de plus que l'amas / le repos complet dans un mouchoir ».

Les courants formalistes des années 1970 à 1985 ont marqué la poésie de Longchamps. Les poèmes de *Sur l'aire du lire* sont écrits dans une syntaxe désarticulée. Les pronoms ne renvoient à aucun référent précis. Le texte accentue les forces dispersives plutôt que cohésives du sens : « panique ce ciel s'hémoglobine / grèvent les oies et perdue ses graisses / les rues quand on la crie il s'associe / à des paons lavés de sa peau des crocs ». Le thème de l'hémorragie semble s'imposer dans ce poème où il est question d'oiseaux (des oies trop grasses et des paons prêts à mordre) et implicitement de chiens qui montrent leurs crocs bien lavés. À défaut d'une thématique claire, le lecteur se rabat sur les effets de couplage obtenus grâce aux consonnes d'attaque de certaines syllabes : consonnes simples (paons / peau / panique / perdue), consonnes doubles (grèvent / graisses, crie / croc). On retrouve un jeu identique sur les doubles consonnes dans ces vers qui associent violence sexuelle et fidélité conjugale : « ...chien fidèle / s'ajoute aux morsures de l'engrosseur crèvent / les eaux et s'analyse la rouille comme test d'urine ». Ceci encore, lu dans *Anticorps* : « la glace grince dans l'étau de l'eau // fondation tête première / bascule les rives / lasses d'être graissées ». En se répétant, les doubles consonnes font voir la mécanique reproductrice du langage à l'œuvre dans l'écriture tandis que les mots (rouille, grince, étau, graisse) rappellent en arrière-plan la machine productive du travail en usine. Cette machine-là se confond avec le corps-machine : « Enfonce d'un poing la machine et regarde : de ses orifices suintent les désirs minimaux de la matière. » Mais au-delà des métaphores et de leur contenu idéologique,



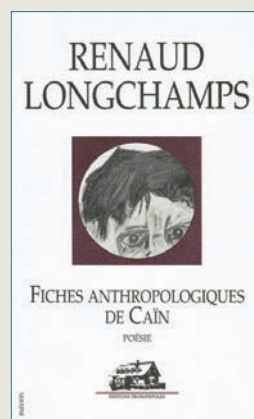
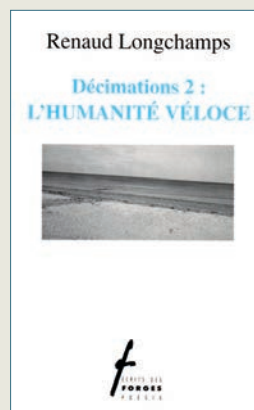
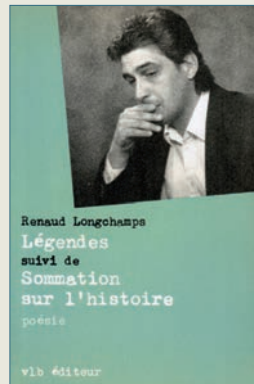
le lecteur est sensible à un montage textuel qui favorise la précipitation de la perception dans la découpe du vers.

Le lecteur est également attiré par ce qui dans cette poésie relève de la vie charnelle. Qu'il s'agisse du registre médical : « pépins pénis secs autrement virus » où s'entend en filigrane le mot « pénicilline ». Qu'il s'agisse du registre érotique : « à conquérir ainsi la femme assise / entrouverte ou son

regard / noyau germé dans l'humidité de l'étreinte // rances les hoquets métronome / le désir dans mon silence tenu en laisse / et mordre en son temps les mamelles du ciel ». Le regard voyeur est présent de manière encore plus marquée dans ce poème-ci : « dans l'aire que la mère s'ouvre / y fondre pour peu des serrures / palpitant au fond l'œil cette / mythologie des fenêtres à se voir verre / ce vagin rose on naît / chaque fois incestueux du regard ». Le désir sexuel est toujours prédateur : « je viens à ton ventre te mordre suffira / à dépecer la nudité constante du corps ». L'amour est un leurre qui sert à la reproduction de l'espèce : « des êtres / un coup de rein de la matière ».

Poète de la matière, Longchamps s'intéresse à l'évolution du vivant. Dans certains poèmes, la raison apparaît comme une « prothèse protéique » : « la raison en raie la possession / ce calibrage des grilles à compléter / au métabolisme mitoyen des certitudes / quant au corps s'intercale prothèse protéique ». Le poète renvoie l'espèce à ses origines marines (la raie) pour mieux enrayer la pensée conçue comme le propre de l'homme (enraie la possession) et ironiser ensuite sur son fonctionnement (le calibrage). La science donne les moyens de repenser l'origine du langage à nouveaux frais. Dans *Légendes* et *Somation sur l'histoire*, la loi de la gravitation explique ces chutes de météorites qui ont frappé le sol du Québec. Elles ont marqué la croûte terrestre de milliers d'astrolabes qui forment comme l'écriture géologique de la violence à l'origine du monde : « Ce débris / alors cet écrit comme cent mille plaies / ou le complément de l'usure : / matière manquante ». La gravité qu'on peut mettre en formules mathématiques échappe cependant à toute spéculation quand elle se confond avec l'ombre portée de la mort sur le vivant. Longchamps établit une distinction entre l'usure du prêteur soucieux du poids de l'or et l'usure du temps qui donne à l'os sa densité. L'attraction terrestre tire le futur du vivant vers son passé fossile. « Le feu, le déchet, par terre et dormir. / Futur en nos gestes, passé entre tout », écrit Longchamps dans *Miguasha*. Le poète oppose le bruit de fond silencieux de la matière à la voix humaine qui garde la trace du désordre originel quand il s'agit de configurer l'ordre social. Dans *Carbonifère*, dans *Burgess*, le poète rappelle que la nature a fait de la sexualité et de la prédation les principes de la survie des espèces et la cause de leur extinction. La reproduction est soumise à un jeu probabiliste dont les Maîtres qui habitent l'espace-temps de l'Apocalypse future tirent parti dans *La fin des mammifères* pour provoquer la détermination des espèces par leur « élimination aléatoire et gratuite ». La terre est un enfer comme le rappellera bientôt *Babelle*. Il n'est donc plus question de l'habiter en poète.

Longchamps publie les quatre volets de *Babelle* en même temps que ses nombreux recueils : *Après le déluge* en 1981, *L'escarfé* en 1984, *Américane* en 1986, *Sous l'éden* en 1996 qu'il destine à l'opéra. Le récit se présente dans les deux premiers livres comme une chronique : « [...] Oui chronique d'un monde / qui se meurt dans la cohue des ruts et des

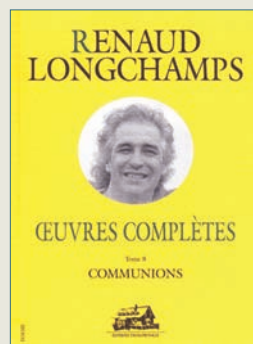
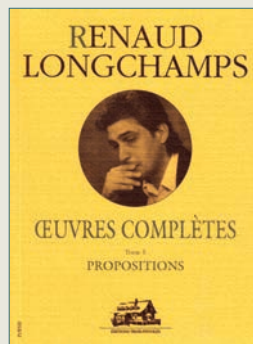


gémissements / gémissements des gueux qui se frottent la graine / d'une main calleuse le front dilué bien brassé / entre les tétons de la ouétrice [...] ». Dans le « Cantique des cantiques » qui ouvre l'œuvre, le discours est assumé par un *je* et un *tu* qui s'investissent dans un langage fortement scatologique : « mange ton char de marde dans ton lit / [...] crosseuse de poules à genoux ». Les fonctions organiques (manger, digérer, déféquer, copuler) affirment la puissance prédatrice du corps aux dépens d'autrui ; de même, l'usage généralisé de la paronomase donne à la matière-langage le pouvoir de s'autoreproduire de façon à la fois arbitraire et aléatoire. Le langage génère ainsi son ordre politique à partir de son propre désordre. *Babelle* devient le simulacre de *Babel* : « c'est dans'poubelle qu'on trouve l'ordre du pouvoir et le pouvoir de l'ordre parce que c'est les ordures qui dirigent le désordre du monde qui digèrent le pauvre monde. »

Les personnages se dégagent des voix multiples qui émergent de la force illocutoire du discours parlé. Un personnage se distingue néanmoins par sa faculté de soliloquer sur ce monde de misère. Il s'agit de l'écrivain. Son image prend corps quand il évoque la mémoire de ses proches, son père ou son jeune frère mort à douze ans : « à sept heures dans le soir de ton dernier soir / la plaie noire sur tes lèvres était celle de la nuit / toutes paroles dorénavant dévorées par l'obscurité ». Cette bouche d'ombre qui est la marque du poète soumet celui-ci aux forces prédatrices du langage.

Babelle, c'est aussi l'enfer. Cet enfer se situe dans *Après le déluge* et *L'escarfé* entre Saint-Éphrem et Saint-Georges de Beauce. La saignée du cochon ou la profanation de l'hostie par des malades mentaux donnent la mesure de la violence qui y règne. Mais la profanation du chroniqueur constitue en réalité l'enjeu des deux livres. Quand le chroniqueur prend la route à la fin d'*Après le déluge*, il rencontre une fille qui fut jadis témoin de son émasculon : « cette femme qui dans une seule nuitte t'a sabré les gosses à ras l'poil ». Victime ensuite d'un accident de voiture, le chroniqueur est sauvé au début de *L'escarfé* par un « smattaritaïn » homosexuel. Pour lui, l'enfer sera lié désormais à la crainte d'être pénétré par tous les orifices du corps. Il devient l'« escarfé », c'est-à-dire l'homme « scarifié » par les femmes qui le transpercent de leurs caresses. Il exorcise sa peur, en menaçant de sodomiser l'un de ses amis, un écrivain comme lui, qui cherche, croit-il, à lui dérober ses chroniques : « j'm'en vais aussi te la fendre ta face à claques, c'est certain, pis tes p'tites fesses, j'vais te les farcir assez que Lucifer va te donner une serviette pour t'essuyer le derrière avant d'entrer en enfer. »

L'escarfé est dans son rôle quand il veut devenir le bouc émissaire de l'histoire coloniale du Canada. Il encourage ainsi à frapper une dizaine de Montagnais qui n'aiment pas sa face de Blanc, bien qu'il ait du sang abenaki : « allez, v'nez, qu'est-ce que vous attendez, venez me dévorer les entrailles profanées, moi enchaîné de toute éternité au tas de roches du Quatrième rang, moi qui ne m'offre qu'à moi-même le triste spectacle de ma déchéance. » Ce nouveau Prométhée enchaîné à son sol représente celui qu'on appelait dans l'Antiquité l'*homo sacer*, l'homme sacré. Il se charge de la pulsion de mort collective quand il veut saigner comme un cochon la ouétrice « sur la scène de tous les crimes commis en commun par le commun des mortels par le commun de l'Immortel qui ne répond jamais au réel ». L'escarfé éprouve dans sa rage ce dédoublement de soi dans l'autre qu'il ne peut dépasser (« je



suis là tous les deux avec moi-même »). L'enfer de Babelle est de l'aveu de son auteur à l'image d'un système thermodynamique. Tout événement s'inscrit « dans l'improbable accouplement de ce qui se construit et se détruit de toute nécessité avec des airs d'éternité ». Toute transformation à l'intérieur d'un tel système s'effectue en fonction de l'augmentation de l'entropie globale incluant l'entropie du système lui-même et de son milieu extérieur.

Dans *Américane*, Longchamps revient au « grand style » poétique avec ses répétitions nombreuses : « Tu te disais que seule la répétition d'un objet permet de le voir ; seule la répétition des gestes et des rêves réduit la plate nature à la fadeur de la matière. Jusqu'aux origines communes. Jusqu'à la faute individuelle. » Dans ce roman, l'écrivain fait la rencontre d'une Américaine qu'il surnomme « Américane ». Le dialogue qui s'engage entre eux les rapproche en dépit des malentendus historiques. Américane déplore que le Beauceron appartienne à un peuple qui se joue des lois. Elle lui explique à quoi tient la survie d'un peuple : à la maîtrise de son extinction. Il retiendra la leçon. Pour sa part, il lui reproche comme à tous les Américains cette volonté de puissance qui sacrifie l'humain aux lois de la production. Néanmoins, pour lui, l'Amérique n'aura pas tenu ses promesses : « J'étais pourtant promis à des espaces entachés de noblesse, de grandeur et d'une certaine idée de la bonté. » Il doit faire de la fossilisation en tant que loi de la matière la fin de sa propre histoire.

C'est pour avoir donné libre cours à sa volonté de puissance que l'humanité dans *Sous l'éden* est condamnée à vivre sous terre. Aussi, la question se pose : si la vie dans ses manifestations biologiques se conçoit comme la « maladie de la matière », comment le choix de vivre dans la lumière pour un individu jusqu'ici prisonnier de l'ombre peut-il devenir l'expression de sa liberté ? Ce choix ne doit pas être la manifestation de l'instinct grégaire, sinon le désir de survivre obéirait à la loi de la reproduction. Choisir la vie consiste plutôt à choisir le temps de l'éphémère en sachant que la matière a l'éternité pour elle : « Ô temps intense qui se divise à l'infini ! / Temps de l'éternité / Militant pour l'éphémère », dit un personnage.

Dans les recueils que Longchamps publie par la suite, bien des contradictions resteront insurmontables. De l'amour, le poète dit dans *Positifs* qu'il est semblable au panier percé : « chaque matin apporté au marché / ramené au crépuscule / vide / et percé ». Quand les corps pourrissent, *Visions* affirme la persistance des rêves d'éternité. Que faut-il en conclure ?

Profondément critique envers les certitudes de la multitude, Longchamps construit sa poétique à partir du tranchant des mots, comme il le dit lui-même : « Parole ne sera pas passerelle / aux vendeurs du temple au malheur / mat // et ne sera surtout pas se dédire le couteau sur la tranche des mots ». Fin connaisseur des avancées scientifiques qui font comprendre l'univers, il met en exergue cette violence prédatrice qui explique l'évolution du vivant et qui condamne l'homme à « cette vie interminable / dont témoignent les fossiles. » Il aura ainsi fait sienne cette physis « sans sujet » qui caractérisait la nature dans l'antiquité grecque, en laissant aux dieux le soin d'ouvrir à l'humanité un paradis illusoire. Deux vers de *Visions* s'imposent comme une évidence : « Le paradis est la réalité rendue à sa suprême nudité / terre profane au plus près de l'enfer ».