

## Gilbert Langevin : une poétique de la pudeur

Jacques Paquin

Volume 22, numéro 3 (66), printemps 1997

Gilbert Langevin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201322ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201322ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquin, J. (1997). Gilbert Langevin : une poétique de la pudeur. *Voix et Images*, 22(3), 483–494. <https://doi.org/10.7202/201322ar>

Résumé de l'article

Le laconisme dont fait preuve la poésie de Gilbert Langevin semble lié de près à une forme de pudeur dont on retrouverait les marques à divers niveaux. La pudeur se manifesterait d'abord dans la représentation du sujet qui, chez Langevin, tend à s'opposer au moi, ce qui a des incidences sur le mode d'énonciation du poème. L'article passe ensuite en revue les principales références corporelles qui viennent compléter la représentation du sujet pour conclure sur les rapports étroits qui peuvent être établis, chez Langevin, entre une écriture « pudique » et une conception du langage.

# Gilbert Langevin : une poétique de la pudeur

Jacques Paquin, Université du Québec à Trois-Rivières

---

*Le laconisme dont fait preuve la poésie de Gilbert Langevin semble lié de près à une forme de pudeur dont on retrouverait les marques à divers niveaux. La pudeur se manifesterait d'abord dans la représentation du sujet qui, chez Langevin, tend à s'opposer au moi, ce qui a des incidences sur le mode d'énonciation du poème. L'article passe ensuite en revue les principales références corporelles qui viennent compléter la représentation du sujet pour conclure sur les rapports étroits qui peuvent être établis, chez Langevin, entre une écriture « pudique » et une conception du langage.*

---

ne serai-je toujours qu'un trait noir sur la  
terre

Gilbert Langevin

l'homme a honte de lui-même et devant le  
dieu qui l'habite

Max Scheler

Dans *Chemin faisant*, parlant de Saint-Denys Garneau comme d'un poète pudique, Jacques Brault évoque rapidement les noms de Gilbert Langevin et de Michel Beaulieu, qui « perpétu[ent] cette pudeur en poésie<sup>1</sup> ». Une question m'est alors venue à l'esprit : bien que le lecteur, à l'instar de Jacques Brault, puisse éprouver, à la lecture de certains poètes, le sentiment qu'il se trouve devant une œuvre qui montre tout en voilant, comment le critique, de son côté, peut-il trouver dans le texte les marques de l'expression de cette pudeur ? La formulation de cette question suppose qu'on ait d'abord répondu à cette autre, à savoir : qu'est-ce que la pudeur vue sous l'angle de l'expression poétique ? En philosophie,

---

1. Jacques Brault, « Saint-Denys Garneau 1968 », *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994 [1975], p. 140.

malgré la profusion des anges gardiens, la pudeur n'est pas un sujet d'élection; en littérature, n'en parlons pas, la pudeur ne semble avoir trouvé son lieu de prédilection que dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sans compter qu'on s'entend généralement pour réserver le terme au sexe féminin. Même Jankélévitch<sup>2</sup>, l'un des rares à s'y être intéressé, y voit à l'occasion une manifestation de la faiblesse. C'est que la pudeur est ambivalente: tantôt elle est la manifestation d'une distance qui favorise le regard ironique, tantôt elle est purement et simplement associée à de la pruderie. Pour Max Scheler<sup>3</sup>, la pudeur tirerait son origine de ce décalage entre un sujet agissant et la prise de conscience de son acte; en d'autres termes, elle équivaudrait à la réaction produite par le sujet qui fait un retour sur lui-même. Ce retour sur soi, et c'est ce qui distingue la pudeur de toute autre réaction, est motivé par une soudaine prise de conscience du corps qui se serait dévoilé publiquement. La pudeur implique donc un repli sur soi afin de se cacher du regard de l'autre. Or, le sujet, rendu vulnérable par le dévoilement d'une partie de lui (psychique ou physique) réagira en sublimant l'objet de sa honte. Il existe donc un conflit à l'intérieur du sujet, qui se déroule entre le dévoilement involontaire et la volonté de se dérober aux yeux indiscrets. De ce conflit va résulter l'esthétisation du geste pudique. Il s'agit alors pour le sujet de faire oublier sa honte en lui substituant de la beauté. C'est alors que la pudeur peut s'approcher d'une forme d'art.

Il reste que nous avons une idée bien vague de la pudeur, qui tient davantage à un sentiment, plus nébuleux encore, quand nous qualifions une œuvre de pudique. En général, sans doute faisons-nous allusion à une forme de retenue malgré l'exaltation qui peut affleurer dans la textualité. Mais nous n'en savons guère plus que ceci: la pudeur fait mine de montrer tout en cachant, différente en cela de la frivolité qui, au contraire, cache tout en montrant. Qu'avons-nous donc pour mesurer la pudeur chez Gilbert Langevin, et en quoi cette notion encore très vague dans le domaine littéraire peut-elle nous aider à lire mieux ou autrement sa poésie?

Jankélévitch, qui ne condamne pas en bloc la pudeur, considère que la retenue dont fait preuve l'écrivain peut s'approcher d'une forme d'ironie, lorsqu'elle est d'ordre rhétorique: «La litote, à cet égard, est le symptôme par excellence du classicisme. Pudeur est sans doute un autre nom pour cette volonté d'exprimer le plus en disant le moins, ou vice versa de laisser paraître moins d'émotion qu'on n'en éprouve<sup>4</sup>». La poésie de Langevin recèle en effet ces deux aspects, à la fois l'ironie mais aussi la

2. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

3. Max Scheler, *La pudeur*, trad. de M. Dupuy, Paris, Aubier/Montaigne, coll. «Philosophie de l'esprit», 1952.

4. Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 93.

manifestation d'une honte qui atteint même sa conception du langage. Pierre Nepveu a analysé la part d'ironie du texte langevinien<sup>5</sup> en montrant que le sentiment de la catastrophe passait par l'humour et le burlesque. Pour ma part, je ferai porter mes analyses sur la part moins spectaculaire, celle qui façonne le laconisme si singulier de la poésie langevinienne. Je me propose donc d'examiner les points d'émergence d'une expression de la pudeur en m'intéressant particulièrement aux recueils écrits entre 1959 et 1967. J'aborderai la question du sujet lyrique, analysé du point de vue de l'énonciation, puis, sur le plan sémantique, à partir de la représentation du corps. Enfin, je montrerai que l'expression pudique, chez Langevin, est révélatrice d'une conception du langage.

### Mise en contexte

Un court extrait me servira pour cerner les divers aspects de l'expression pudique. Dans le premier recueil publié par Gilbert Langevin à sa maison d'édition Atys, il faut attendre quelques poèmes avant de trouver une première manifestation du sujet. Le texte s'intitule «Interlude» :

ô ce languissant  
portement de ma croix<sup>6</sup>

Le mouvement du corps, ni d'ailleurs le corps lui-même ne sont représentés par le discours: ce qui pèse sur le corps retient davantage l'attention, bien que le portement désigne déjà avec assez de précision, par référence à la tradition judéo-chrétienne, la posture du corps sous son fardeau. Le corps s'efface devant la tâche (voulue ou imposée) qui lui est attribuée, soit le portement d'un autre poids que le sien. Comme ce corps effacé, le sujet du poème ne se manifeste, dans le premier vers, que par deux marques, l'exclamatif et le déictique «ce», lequel rend contemporains l'espace du texte et son énonciation. Avant même de nommer le faix sous lequel plie le sujet de l'énoncé, est soulignée la douleur aussi bien morale que physique qui accompagne cet état. L'imagerie religieuse, dont fait grand usage Langevin dans les recueils qui couvrent en particulier cette période, noyauté une représentation du moi typique de sa production poétique. L'emportement qui s'empare du sujet, traduction pathétique du portement de la croix, n'a d'autres fins que d'énoncer la charge qui pèse sur les épaules de celui qui est représenté dans ces vers. Cet autre corps, si riche de connotations, lui appartient en propre, il ne lui est pas étranger et, s'il y a aliénation, elle ne lui vient que d'un double de lui-même, cette forme objectivée du moi.

5. Pierre Nepveu, «Gilchrist Langenoir», *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

6. Gilbert Langevin, *À la gueule du jour, Origines 1959-1967*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 14. *Origines* regroupe des recueils écrits entre 1959 et 1967: *À la gueule du jour*, *Symptômes*, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, *Noctuaire* et *Pour une aube*.

Dans cette interdépendance entre celui qui porte sa croix et la croix elle-même, se jouent les contradictions du moi langevinien. D'un côté, on trouve, avec l'orientation vers le bas, les servitudes de la matière, manifestée par la posture de celui qui porte la croix ; de l'autre, l'aspiration à une élévation selon la même tangente que l'axe vertical de la croix, vers la sphère du spirituel. Le sujet est ainsi représenté figurant entre ciel et terre, entre le haut et le bas, attitude qui n'est pas sans rappeler la morale baudelairienne qui s'exprimait selon le même axe (« Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulats simultanés, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan<sup>7</sup>. ») L'œuvre de Langevin compte de nombreuses représentations qui ne sont rien d'autre que des *cruces dissimulatæ*, comme l'oiseau ou l'arbre, mais en général, sa poésie reproduit un univers qui prend ses assises dans une vision manichéenne ou dualiste. La suite du poème place les enjeux de cette poésie dans une opposition entre la souffrance, la mort et l'immédiateté de la vie :

pour qui  
le blanc            la joie  
le ciel de belle couleur  
la vie teintée de fleurs  
la vie  
rien que la vie<sup>8</sup>?

Dans cette énumération empreinte de (fausse) naïveté se trouvent étalés les principaux jalons de la poésie de Langevin : la mise en scène d'une marginalité vécue sous les auspices de l'ombre et la recherche de l'envol vers un paradis perdu. Le Proscrit, figure qui prend ses modèles dans l'intertexte biblique, est marqué du signe de la honte qu'il présente au regard d'autrui comme des stigmates au visage. Dans le même recueil, *À la gueule du jour*, le poète avoue l'échec de son entreprise initiale :

je n'ai pas plagié  
sa sainte volonté  
le tracé de sa vie  
je ne l'ai pas suivi<sup>9</sup>

Cet extrait, comme ceux qui précèdent, nous permet de passer rapidement en revue les aspects les plus manifestes de l'expression de la pudeur chez Langevin. Certains éléments de ce poème seront par la suite totalement évacués, telle la présence prégnante du *je*, dès le début du poème, procédé devenu presque inexistant dans les recueils des années soixante-dix. Mais bien que les traces les plus manifestes de l'intertexte évangélique aient disparu, l'image du poète les bras en croix subsume la très longue liste des recueils qui ont paru depuis. Le *je* s'évanouit de plus

7. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 409.

8. Gilbert Langevin, *À la gueule du jour, Origines 1959-1967*, op. cit., p. 14.

9. *Ibid.*, p. 26.

en plus, et surtout n'apparaît presque plus à l'ouverture du poème ou du vers.

### Le sujet, non le moi

Le discours tend ainsi à objectiver le *je* lyrique et à le séparer, de telle sorte que le sujet devient lui-même son propre interlocuteur :

ta bouche une détresse de bête prisonnière  
il y a bien dans tes veines ce sang qui revient  
mais à quoi sert la vie dans un flot de poussière<sup>10</sup>

Comme c'est souvent le cas dans le discours lyrique, où le savoir n'est plus dirigé vers une réalité extérieure mais intérieure, le *je* énonciateur prend l'initiative de la désignation et de la qualification des propriétés du moi. En effet, l'objectivation ne peut se faire qu'à ce prix : se prendre soi-même comme objet d'inventaire suppose une séparation du sujet. L'objectivation n'implique pas forcément un discours d'objectivité. Chez Langevin, en particulier, cette séparation entre *je* représentant et *je* représenté va déboucher sur une dialectique de l'auto-accusation :

toujours chanterai-je  
la chanson des mensonges?  
Sans cesse suis las  
et le cœur que voilà  
je l'exècre l'abhorre<sup>11</sup>

Prenant sa source dans une objectivation de soi, cette dialectique déploie un discours de l'aveu qui caractérise les recueils réunis dans *Origines*. Ce discours se distingue de celui de la confession en ce qu'il demande une tierce personne, et en ce que la faute est donnée telle quelle, sans être subvertie par le jeu de séduction inhérent à la confiance. Le style affecté de ces vers, l'auto-accusation, et surtout la mise à distance du moi (par son métonyme, le cœur), est typique du retour sur soi qui caractérise le mouvement pudique. La condamnation du chant, associé au mensonge, se répercute sur le sujet lui-même.

Si on parcourt l'ensemble des recueils, on trouve peu de poèmes dans lesquels la première personne grammaticale tient autant de place. Tout se passe comme si l'expression du sujet par le biais de la première personne faisait obstacle à son aventure poétique ; chez Langevin, comme on l'a vu, la présence du *je* coïncide avec la honte de soi, de sorte que la plus grande crainte est que la surexposition du moi ne le rende vulnérable à autrui. La dernière partie du *Dernier nom de la terre* se présente comme une confession du poète sur son séjour à l'hôpital Notre-Dame. Il écrit :

10. Gilbert Langevin, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, *Origines 1959-1967*, op. cit., p. 105.

11. *Id.*, *À la gueule du jour*, *Origines 1959-1967*, op. cit., p. 16.

«Il est difficile de se prendre pour un autre, beaucoup plus que la plupart des gens ne le croient, handicapé de ne pouvoir s'identifier à ce fantôme qui se profile au centre de soi. Chaque pas provoque l'effroi de se voir à découvert<sup>12</sup>.» Mais dans la très grande majorité des recueils, Langevin se détournera d'une telle avenue en associant son destin à celui de la marginalité. Les rôles sont ainsi renversés et, bien que l'énonciateur soit condamné à être entaché par un mal déjà consommé, son repositionnement permet de soutenir le regard des autres, en leur renvoyant l'image de leur propre culpabilité. C'est ainsi que dans un poème intitulé «Coagulation», tiré d'*Origines*, le sujet risque de connaître la fin du soleil baudelairien, qui «s'est noyé dans son sang qui se fige.....<sup>13</sup>». À la fin de *À la gueule du jour*, la représentation du sujet comme paria conduit à une impasse: le modèle (le Christ) demeure hors de portée et aboutit à l'éventualité d'un suicide poétique («j'allais frapper aux portes du suicide<sup>14</sup>»).

L'abandon de la prépondérance du *je* dans le discours relève donc d'une posture caractéristique du sujet langevinien, qui se place ainsi en retrait de son discours; mais il faut aussi garder à l'esprit que ce phénomène coïncide avec l'évolution de la poésie lyrique, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où les poètes confieront à tous les mots du poème la tâche de définir le sujet lyrique. Dans la suite des recueils de Langevin, le sujet lyrique délaissera le recours à la première personne pour se déployer à travers tout ce qu'il y a de «personnel» dans le poème<sup>15</sup>. Dans *Mon refuge est un volcan*<sup>16</sup>, la première personne est pratiquement absente, sauf dans la section intitulée «Triptyque de la noce». Elle n'apparaît qu'à la moitié du recueil *Le fou solidaire*, mais pour souligner sa propre mort («Ne me pleure / quand gisant je serai / sous tant de sommeil<sup>17</sup>»), et ne resurgit qu'à la toute fin de la section qui donne son nom au recueil, pour ne plus reparaitre par la suite. Dans *Comme un lexique des abîmes*, le sujet de l'énoncé ne se manifesterà, fait rarissime, qu'à la faveur d'une parole heureuse: «L'inquiétude ne m'enchaîne plus / et je parcours avec aisance un domaine<sup>18</sup>». Poussé cette fois par l'inquiétude (dont il semblait délivré plus tôt), il apparaît beaucoup plus loin, dans une autre section du recueil, encore une fois pour se lancer dans l'inconnu: «comblé d'inquié-

12. *Id.*, *Le dernier nom de la terre*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 72.

13. Ce segment de vers est prélevé du poème des *Fleurs du Mal*, «Harmonie du soir».

14. Gilbert Langevin, *À la gueule du jour*, *Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 31. La «Volte-face», intitulé qui en relate brièvement le changement de parcours, va s'orienter vers l'avenir. Ce poème, dans lequel est envisagé le suicide, trouvera des échos dans le dernier poème du recueil, qui envisage cette fois la fin de l'écriture. Nous y reviendrons plus loin.

15. Le recueil *Le dernier nom de la terre*, *op. cit.*, est exceptionnel à cet égard, puisque le sujet sort de sa réserve habituelle.

16. Gilbert Langevin, *Mon refuge est un volcan*, Montréal, l'Hexagone, 1977.

17. *Id.*, *Le fou solidaire*, Montréal, l'Hexagone, 1980, p. 29.

18. *Id.*, *Comme un lexique des abîmes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 27.

tude regard au loin / je quitte ce trouble étang pour me lancer / cœur aux abois farouche / dans la mouvance d'une sagesse étrange<sup>19</sup>». De plus, l'instance dominante du recueil est tantôt la troisième personne, qui semble délivrer un discours sur le sujet comme s'il s'agissait d'un personnage de récit, tantôt la deuxième personne, qui prend le relais et qui marque à nouveau, sur le plan dialogique, la division au sein du sujet. Les pronoms *il*, *tu*, *je* constituent les repères (et parfois même les repaires) d'une conscience « encerclé[e] par soi<sup>20</sup> ». Ce dialogue avec soi par l'intermédiaire du *tu* se poursuivra bien au-delà des années quatre-vingt ; on le retrouve, par exemple, associé à l'image christique dans la section « Le cercle ouvert », où on peut lire, presque au tout début : « ne vois-tu pas là / la vengeance des épines<sup>21</sup>? ».

### Les attributs du corps

La multiplication des personnes participe donc d'une objectivation doublée d'une relativisation du moi, principe qui est à la source même de l'expression pudique. On pourrait y adjoindre les nombreuses formes nominales (présence de substantifs et d'infinitifs) qui concourent à dépersonnaliser le discours. Du point de vue sémantique, on peut aussi aborder la représentation du poète à travers les métonymes corporels. La liste des attributs du corps, fait significatif, est relativement réduite. On peut la diviser selon que la surface du corps est évoquée ou qu'il est question du réseau interne de l'anatomie<sup>22</sup>. Dans cette partie, on trouve le sang, les veines, les nerfs. Quant à la première, beaucoup plus limitée du point de vue des occurrences, elle compte le visage (ou la figure), les bras, l'épaule, les mains, les jambes, les lèvres. Il est remarquable qu'à la présence du *je* dans le texte correspondent de nombreux signes du corps, alors qu'au moment où la première personne grammaticale commence à s'estomper, les images corporelles deviennent aussitôt moins fréquentes. À l'espèce de tribunal où se convoque lui-même le poète, le corps semble laissé pour compte, ce qui montre bien que Langevin, bien qu'issu d'une génération qui, dans certains cas, a chanté la jouissance des corps (songeons au mouvement de la contre-culture), n'en fait pas l'objet d'une recherche du langage. L'aventure du corps chez Langevin réside dans le

19. *Ibid.*, p. 51.

20. *Ibid.*, p. 63.

21. Gilbert Langevin, *Le cercle ouvert* suivi de *Hors les murs*, *Chemin fragile*, *L'eau souterraine*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 11.

22. L'étude des occurrences corporelles n'a rien de scientifique, je me suis contenté de dépouiller les recueils suivants à la recherche de signes corporels : *Origines 1959-1967*, *op. cit.* ; *Mon refuge est un volcan*, Montréal, l'Hexagone, 1978 ; *Le fou solidaire*, *op. cit.* ; *Entre l'inerte et les clameurs*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1985 ; *Comme un lexique des abîmes*, *op. cit.* ; *Au plaisir*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1987 ; *Né en avril*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989 et *Le cercle ouvert*, *op. cit.*



projet de laisser libre cours au sang dans les veines, métaphore relativement transparente de la liberté du langage et de la liberté sociale. Sans être évacuée pour autant, la parole amoureuse demeure relativement près de la manière des poètes de l'Hexagone, si on exclut la rhétorique du pays ou l'intertexte surréaliste<sup>23</sup>.

Cela posé, le réseau le plus riche s'avère celui qui relie le sang, l'encre et la tache. Le corps a beau disparaître, le sujet du poème se dégager des contingences du moi, le vocable sang, de tous les métonymes rattachés au corps, frappe par sa présence tout au cours de l'œuvre poétique : « qu'une rafale de sang surgisse du fond du ciel et saisisse l'espérance par les ailes<sup>24</sup> ». Le sang du poète s'est substitué à l'énonciation d'une douleur qui ne trouverait son expression que dans le sujet et ses évidences. Sa fréquence semble d'ailleurs coïncider avec le déploiement de la parole. À la parole pathétique des premiers poèmes a succédé une parole plus prompte à la révolte, par l'intermédiaire du (coup de) sang :

je renhausse mes cris  
 ma voix fêlée de fumée je l'étoffe de rage  
 mon sang claque et tempête à pleines tempes  
 effilochant les tuiles du temps<sup>25</sup>

Le sang possède en outre l'avantage de recevoir une autonomie à laquelle n'a pas droit la première personne, toujours sujette à soumettre le sujet lyrique à l'autorité du moi<sup>26</sup>. Il se conjugue au feu pour écarter la honte : « finie la charpie de honte / christe nuit de mal-être // c'est dans un saut fervent / que le sang couve ses apogées<sup>27</sup> ».

La tache, elle, est associée indirectement à l'encre. Elle fait partie de l'autoreprésentation du moi langevinien et cumule un jugement moral (comme la tare) et un rapport au langage<sup>28</sup>. C'est d'abord sous une forme

23. Un exemple parmi cent, « Oisive », tiré de *Symptômes, Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 81 :  
 J'aime ton ventre comme une bague

oisive  
 au verger de grâce contre la chute  
 quand tu m'apportes silence à poings de paille  
 je n'ai plus de bouche que la tienne

oisive

24. Gilbert Langevin, *Pour une aube, Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 211.

25. *Ibid.*, p. 224.

26. Or, le moi est haïssable pour Langevin, sans doute parce que l'évoquer, c'est risquer de dévoiler l'intime. Il ne s'agit pas pour autant d'une poésie intimiste, malgré la facture des poèmes, qui pourrait laisser croire à un univers du reclus et du murmure. Les poèmes n'empruntent jamais la voix de l'intime, bien au contraire, ils tendent à neutraliser les vibrations trop personnelles, sans pour autant, cela va de soi, écarter la subjectivité du discours.

27. Gilbert Langevin, *Au plaisir*, *op. cit.*, p. 60.

28. Comme on peut le lire dans *Au plaisir*, l'encre peut être « obnubilante » (*op. cit.*, p. 52).

dubitative que se pose la problématique de l'effacement du sujet sous le noir : « ne serai-je toujours qu'un trait noir sur la terre<sup>29</sup> ». Le sujet n'est même plus réduit à sa plus simple expression, il est biffé, signe noir de la négation de lui-même. Les premiers recueils ont souvent recours à ces raccourcis de la pensée qui se juge et se résume en une formule lapidaire ; ces jugements se feront plus rares dans les recueils de la maturité, mais l'image de la tache subsistera. Elle est à la fois ce qui cache et dévoile le sujet énonciateur : d'un côté, elle connote la figure du Proscrit, dans laquelle se réfugie le sujet de l'énonciation ; de l'autre, elle le distingue d'entre tous, par la marque indélébile de sa marginalité et de son inadéquation au monde. Enfin, elle révèle les liens que le poète entretient avec l'acte d'écrire conçu comme un acte qui vise à maculer le monde : « J'empaille ma misère // la tache d'huile qui enveloppe le ciel » écrit Langevin dans *Origines*<sup>30</sup>. Pour ce qui est de l'encre, tache inhérente à l'écriture, elle « purifie les déboires<sup>31</sup> ». Le poète ne rêve-t-il pas que « sous les larmes rutil / une encre sans tache<sup>32</sup> » ? La tare, le mal peuvent donc s'associer pour changer le monde. Le dualisme de Langevin se mesure à la faculté du texte de renverser les enjeux de la polarité manichéenne : il fait en sorte que le mal soit salvateur, et opère le passage de l'apparence (celle de l'Exclu) vers l'essence (le Bon Larron), à travers une recherche du salut réitérée dans l'ensemble des recueils.

Le visage, sans doute parce qu'il est trop lié aux illusions de la représentation, est peut-être l'une des parties du corps les moins représentées en poésie, les poètes cherchant leur image beaucoup plus dans l'exploration de leur environnement spatial, temporel et langagier que dans le recours au trop classique autoportrait. Langevin échappe moins que tout autre à cette tendance, mais les premiers recueils permettaient tout de même de cerner quelques éléments éloquents pour la représentation du sujet dans le poème. Le poète multiplie les signes réalistes dans ce poème tiré d'*Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, au début duquel l'âme chemine à travers les déchets, et où l'énonciateur caractérise son visage de « figure étroite » :

une cigarette enchaîne tes lèvres arides  
 ta langue est immobile comme un jouet délaissé  
 grondent sous ton mutisme des séismes de larmes  
 ta bouche une détresse de bête prisonnière  
 il y a bien dans tes veines ce sang qui revient  
 mais à quoi sert la vie dans un flot de poussière<sup>33</sup>

29. Gilbert Langevin, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, *Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 109.

30. *Ibid.*, p. 145.

31. *Ibid.*, p. 146.

32. Gilbert Langevin, *Comme un lexique des abîmes*, *op. cit.*, p. 70.

33. *Id.*, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, *op. cit.*, p. 105.

La sécheresse, le caractère calcaire attribué au visage («séismes», «poussière»), en font une figure marmoréenne sous laquelle court le sang et les larmes. Le poète est un faux stoïque: bien qu'il présente un visage impassible, son esprit et son corps sont objets de tourments qui ne demandent qu'à s'extérioriser. Langevin est moins un poète du silence qu'un poète de la parole retenue. Il est tentant d'y lire une analogie des rapports entre le sujet et le monde. Ainsi, dans l'extrait cité, ce ne sont pas les lèvres qui enserrent la cigarette, mais cette dernière qui scelle la parole. Les larmes, qui constituent la part vitale exprimée sous la forme de l'afflux, par analogie avec le sang qui monte à la tête, deviennent aussitôt friables, alors que le calcaire est à son tour liquéfié («flots de poussière»). Le titre du recueil *Mon refuge est un volcan* laisse entendre que le refuge peut également être une prison de pierre, d'où ne sortira jamais le feu tant attendu chez Langevin. Le visage, si impassible soit-il, ne réussit pas à cacher la passion qui le dévore, il est, dans *À la gueule du jour*, «une cicatrice en forme de passion<sup>34</sup>». Contre la pétrification qui le guette, le poète se voit «dans le rôle d'un mâle fluide<sup>35</sup>». La cicatrice, signe par excellence du Proscrit, constitue à la fois la marque de sa honte et la faille grâce à laquelle peut s'extérioriser le pathétique («séismes de larmes»).

### Des rapports difficiles avec l'écriture

L'expression de la pudeur se laisse donc difficilement saisir par la forme ou le propos du poème, parce qu'elle est irréductible au discours. Cette difficulté tient-elle au fait que la pudeur a le non-dit comme corollaire? Il faut sans doute renoncer à identifier un discours homogène de la pudeur chez Langevin, mais sous la trame du texte poétique se dévoile tout de même un choix d'écriture. On découvre alors qu'il existe un rapport pudique au langage. Pour illustrer ce dernier aspect, je ferai une brève incursion dans un poème où le métadiscours s'avère la manifestation la plus tangible d'une poétique de la pudeur.

On peut lire, dans *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, un poème où est représentée la venue à la parole. La deuxième séquence se lit ainsi :

jadis je logeais au motel de l'azur  
j'étais curieux comme une fenêtre  
quand subite la parole éclate dans la vitre  
déchirant la draperie de mes rêveries<sup>36</sup>

Dans un mouvement inverse à celui des surréalistes pour lesquels l'imagination venait frapper à la vitre pour déclencher la rêverie, l'irruption du

34. *Id.*, *À la gueule du jour*, *Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 21.

35. *Id.*, *Noctuaire*, *Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 203.

36. *Id.*, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, *Origines 1959-1967*, *op. cit.*, p. 155.

langage vient bouleverser le repos du poète. Voilà qui est plutôt déconcertant de la part d'un artiste du langage, lequel confesse que la parole (distincte, ici, du rêve) le jette brutalement dans la réalité. C'est donc qu'elle est jugée inapte à l'imaginaire et qu'elle force l'énonciateur à sortir de ce qui ressemble à la caverne de Platon. Le poète vivait alors dans un monde paradisiaque, où était exclue la parole, parce qu'elle était considérée comme futile. Ce poème, qui ironise sur la phrase liminaire d'*À la recherche du temps perdu* (« j'ai croupi longtemps sur la place averbale<sup>37</sup> ») marque une direction tout à fait à l'opposé du texte proustien. Si la parole a pu être une forme de délivrance et d'appropriation du temps chez Proust, elle a mis fin, chez Langevin, aux rares moments où le poète habite le ciel et l'azur. La parole, la poésie, c'est ce qui jette hors du paradis (imagine-t-on un paradis bavard?) et hors du silence. User du langage semble en effet être une tâche qui n'apporte pas de bonheur, le poète étant plus déstabilisé par le langage qu'il ne le maîtrise. D'où le risque d'être à découvert, de voir sa voix mise à nu ; la voix, bien sûr, ce peut être l'incarnation charnelle du langage, le métonyme idéal du poète, mais c'est aussi le métonyme du corps. La voix se situe à la ligature du corps et de l'écrit et, dès lors, il y a un risque pour le poète de se (trop) montrer. C'est ce qui expliquerait en partie le recours aux formes nominales, de même qu'à une rythmique passablement sage.

On chercherait en vain chez Langevin une rythmique brisée, à la mesure de ses velléités de fuite et de mouvance. Il se contente le plus souvent de faire alterner sa gamme syllabique de cinq à huit syllabes avec une nette prédominance pour l'hexamètre. La « poétique de la discordance » dont parle Pierre Nepveu<sup>38</sup> est contredite par la monotonie du rythme, comme si ce dernier constituait le refuge véritable de la parole. Le retraite véritable, plus que le volcan<sup>39</sup>, demeure le vers de six syllabes, qui martèle la parole de manière régulière, à la façon des comptines ou des formules toutes faites. La pudeur de Langevin emprunterait deux directions en apparence contradictoires : d'un côté, elle s'exprime par une méfiance à l'égard du langage ; de l'autre, malgré l'économie de moyens que se donne le texte langevinien, elle semble surenchérir sur la culpabilité du poète qui s'enterre de mots noirs<sup>40</sup>. À défaut du monde et du moi qui sont plongés dans la fange, c'est à la pudeur qu'incombera le soin de révéler la beauté ; mais il faut pour cela que celle-ci soit tenue au secret, soit à peine dévoilée, et ce dans un espace du texte réduit au maximum, de même que par le biais d'une distance maintenue entre le sujet et le moi. Le premier recueil publié par Langevin se termine sur un choix impossible :

37. *Ibid.*

38. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 117.

39. Cette image est développée, en particulier, dans le recueil déjà cité : *Mon refuge est un volcan*.

40. Gilbert Langevin, *Pour une aube, Origines 1959-1967, op. cit.*, p. 219.

quand on se meurt de vivre  
le silence faut-il taire  
ou tuer la parole<sup>41</sup>?

Ces vers extraits du «Mal d'écrire» sont plutôt malhabiles dans leur volonté de coupler le vivre et le mourir avec la parole et le silence. Tout aussi laborieuse est la superposition du silence et de la parole. Le poète a eu recours au chiasme, qui rapproche «silence» de «tuer» et «parole» de «taire». Ce faisant, le second vers apparaît compassé. Mais ces vers laborieux sont tout de même révélateurs pour notre propos. Taire le silence, certes, peut être interprété comme le choix de délivrer la parole (mais on notera au passage la contrainte sur laquelle cette dernière se fonde). Mais ne pourrait-on pas prendre l'expression au pied de la lettre : taire le silence lui-même? Plus haut dans le poème, deux vers semblent autoriser cette interprétation :

je devrais laisser  
la parole au silence<sup>42</sup>

Voilà sans doute la limite jusqu'où peut aller le langage de la pudeur.

---

41. *Id.*, *À la gueule du jour, Origines 1959-1967, op. cit.*, p. 38.

42. *Ibid.*