

GILLES MARCOTTE

Université de Montréal

« Ô tourments... »

Quand je lis le premier vers du premier poème des *Îles de la nuit* : « Ô tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence », qu'est-ce que j'entends déjà, avant même de m'arrêter au sens des mots ? Le « Ô » initial (« interjection, dit *Le Petit Robert*, traduisant un vif sentiment [joie, admiration, douleur, crainte, colère] ») pratique une large ouverture, invite à donner de la voix ; il y a de l'éclat, de la solennité dans ce « Ô », l'espace sonore se donne d'emblée comme vaste. Le mot « tourments », qui le suit, est également un mot fort, lourdement sonore – dont la force est soulignée par l'adjectif augmenté « plus forts ». La scansion est brève : « Ô tourments – plus forts », martelée, alors que la suite du vers se donne comme une assez longue coulée de mots : « de n'être qu'une seule apparence ». Un contraste se remarque aussitôt entre la forte présence des deux premiers groupes rythmiques, d'une part, et d'autre part le troisième qui suggère une sorte d'évanescence de la voix – encore que le « que » rocailleux de la restriction y réponde au martèlement de la première partie. Dans certaines versions manuscrites du même vers, le « que », ou plus précisément le « ne... que » n'apparaît pas : « Ô tourments plus forts d'être une seule apparence » (PI, p. 432). Le sens s'y trouvait quand même entier. La version publiée des *Îles* insiste, pour un double effet : celui dont je viens de parler, c'est-à-dire l'effet de dureté ; mais

aussi un allongement, la sensation de quelque difficulté qui diffère à l'infini la fermeture du sens.

On note donc une opposition, un contraste entre les deux premiers groupes de mots, brièvement scandés, et le troisième, beaucoup plus long ; tout se passe comme si une force apparaissait qui se perdait aussitôt, se dilapidait dans une séquence verbale marquée par l'allongement. Le vers, après l'affirmation des premiers groupes, s'étirole dans les neuf pieds qui suivent. Or cette opposition, nous la retrouverons également à d'autres niveaux de lecture, quand nous prendrons en compte le sens des mots. Les tourments appelés par l'invocation initiale, le « Ô », qui sont dits forts et ont en effet de la force, voient cette force convertie en faiblesse par l'irréalité (« seule apparence ») qui leur est attribuée. La force ne disparaît pas cependant ; elle coexiste dans le vers, contradictoirement, nécessairement, avec l'aveu du manque de réalité ; plus même, présence et absence s'appellent mutuellement ; si la force s'avoue comme apparence, l'apparence se donne également comme force. Ainsi se justifie l'addition du « ne... que », de la restriction forte, à la version manuscrite du poème ; il introduit un élément de violence sonore, une note dure qui empêche la troisième séquence, celle de l'apparence, de s'opposer purement et simplement aux deux premières.

Dans les trois vers suivants, la chaîne sémantique de l'apparent, du fuyant, de l'humilié se déplace, comme le montre la répétition de l'expression « en vain » :

Les tempêtes battent en vain vos nuques bleues
 Vous possédez l'éternelle dureté des rocs
 Et les adorables épées du silence ont en vain défié
 vos feux noirs

La vanité, l'impuissance, l'illusion se retrouvent non plus à l'intérieur de la force, ou en corrélation immédiate avec

elle, mais comme l'assaillant de l'extérieur : « tempêtes », « adorables épées du silence ». L'effet, cependant, reste le même. Toutes ces vanités – retenons le sens biblique du mot –, quelles que soient les relations qu'elles entretiennent avec les tourments, intérieures ou extérieures, ne servent qu'à les rendre plus forts : les voici « nuques bleues », d'un bleu d'acier sûrement ; possédant « l'éternelle dureté des rocs » ; transformés, enfin, en « feux noirs », les inextinguibles. Les tourments s'exaltent, se durcissent de tout ce qui les assaille ou les contredit, puisqu'ils ont déjà ingéré, dans leur constitution même, la dénonciation de leur peu de réalité, puisque dans leur définition même ils incluent le négatif, le *noir* qu'on semble leur opposer. Par l'apostrophe d'une voix dont on ne sait trop si elle les célèbre ou les condamne – et peut-être fait-elle les deux actions à la fois –, ils sont érigés en un « Vous », un sujet collectif doué d'une force irrépressible.

Il me semble qu'on assiste dans cette première strophe à quelque chose d'étrange, et qui n'a jamais cessé de m'étonner, de me fasciner depuis que j'ai lu pour la première fois, au début des années cinquante, *Les Îles de la nuit* d'Alain Grandbois. La plus grande force s'y déploie, ou du moins la plus grande apparence de force, en même temps que s'impose le sentiment d'un vide, d'une impuissance, d'une absence. On aura remarqué que je ne me suis pas encore interrogé sur le sens que pourrait recevoir le mot central du poème (et constituant presque à lui seul le titre), ces « tourments » qui s'accroissent d'être illusoire. Je respecte, pour le moment, l'extrême discrétion du poète, l'intention qu'il manifeste, en elle-même chargée de sens, de maintenir ces tourments dans l'ordre le plus général, dans une indétermination qui leur fait rejoindre le ciel des idées. Ces tourments, semble dire le poème, sont ceux de tout

homme venant en ce monde, ils sont le monde même, et n'ont pas à être décrits plus précisément que les thèmes habituels de la lamentation humaine ; ils représentent ce que René Garneau et les critiques de l'époque appelaient l'universel. Or ici se découvre un nouveau contraste, ou plutôt une variante de ceux que nous avons déjà décelés dans la première strophe du poème. Autant la thématique de « Ô tourments... » est générale, vague, abstraite, autant le langage qui la porte se présente comme actif, vigoureux, pressant. Dès le premier vers, par l'apostrophe et par l'opposition paradoxale entre la force et l'apparence, la rhétorique montre ses muscles ; et tout le poème sera emporté par une éloquence manifeste, nourrie par des figures de répétition – qui sont évidemment des figures d'insistance. Répétition de l'apostrophe initiale, qui se retrouve à la deuxième et à la quatrième strophes : « Ô vous soutes gorgées de désirs d'étoiles », « Ô vous pourquoi creuser cette fosse mortelle » ; mais encore et surtout les anaphores en série qui apparaissent à la troisième strophe et vont se faire de plus en plus obsédantes jusqu'à la fin. Le procédé produit un effet d'incantation, surtout quand, à partir de la quatrième strophe, alterneront deux séries antithétiques : celle des « Pourquoi » et celle des « Je sais » : « Pourquoi pleurer », « Pourquoi crier », « Pourquoi vos mains » ; puis « Je sais cet élan », « Je sais ce corps dépouillé », « Je sais l'argile » ; enfin retour à la première série : « Pourquoi le mur », « Pourquoi ce bloc », « Pourquoi ce baiser », « Pourquoi ce fiel ». Contrepoint, confrontation, ici encore, entre l'affirmation et la question, la science et l'ignorance, ou plutôt contamination réciproque, l'affirmation du savoir (« Je sais ») étant en réalité un constat de non-savoir (« Je sais vos sourires de miroirs »), et l'interrogation, le « Pourquoi », s'appuyant sur une affirmation implicite : pourquoi – puisque les choses sont ainsi, irréfutablement.

Le contraste entre la force affichée du langage et les apparences, les illusions qu'il transporte, se lit également dans les deux premiers mots du poème, dans l'apostrophe initiale, qu'il faut maintenant examiner de plus près. L'objet de cette apostrophe est constitué, de manière assez étonnante, par des « tourments » dont nous avons indiqué plus haut qu'ils ne recevaient, dans le poème, aucune définition précise. Le poète s'adresse aux « tourments », leur dit « vous » ; et l'on comprend qu'il parle de ses propres tourments, ou peut-être des tourments de l'homme en général, les érigeant ainsi, pour ainsi dire, en personnes morales. Or si, dans la première strophe, cette fiction est bien maintenue, les « tourments » se voyant attribuer des synonymes, des images qui leur conviennent : « angoisse », « prière », « nuques bleues », « dureté des rocs », « feux noirs », elle va se brouiller considérablement dans la suite du poème. Voici que dans la deuxième strophe, par exemple, les « tourments » ont des « bras », des bras « qui font les gestes nécessaires », comme s'ils étaient de vraies personnes agissantes. On croit saisir qu'il y a glissement, des tourments personnalisés à la personne du narrateur, mais le texte persiste à maintenir entre les deux une distance, la distance même de l'apostrophe, en parlant de « vos doigts tièdes sur nos poitrines aveugles » (nous soulignons), en distinguant le « vous » des tourments du « nous » sujet. Ainsi se produit dans le poème un flou extrême de l'attribution, qui sera progressivement accusé par les images elles-mêmes. À la reprise de l'apostrophe, dans les dernières lignes, les « tourments » seront devenus des « navires » :

Ô navires de haut bord avec ce sillage de craie
 Vos voiles déployées votre haine se gonfle

La transformation, la métaphore ne va pas de soi, et l'on peut penser qu'entre les « tourments » et les images qui les monnayent dans le poème, de même qu'entre le « vous » et le « nous » de l'apostrophe, le brouillard ou le brouillage devient de plus en plus important. Dans la mesure où le signifiant manifeste sa force, donne de la voix, le signifié se dissout dans le vague, l'indéterminé, l'indéterminable.

Ce brouillage constitue pour moi une des opérations les plus singulières de la poésie d'Alain Grandbois, et j'en fais la contre-épreuve en lisant les nombreux inédits des *Œuvres complètes* de la « Bibliothèque du Nouveau Monde » : textes intéressants, instructifs, mais qui atteignent rarement à l'évidence poétique des œuvres publiées en recueils. Là, les choses sont dites clairement, noir sur blanc, sans équivoque. Voici, par exemple, l'équivalent explicite des premiers vers de notre poème :

Je demeure le témoin dérisoire
De ma propre angoisse (PI, p. 275.)

Voici encore, entre des dizaines d'exemples possibles, une série anaphorique de « Pourquoi » semblable à celles de « Ô tourments... », mais où les compléments ont un sens immédiatement recevable :

Pourquoi ce délire ces cauchemars
Pourquoi cette solitude démesurée
Pourquoi cette angoisse du criminel
Pourquoi mes mains étrangères
Pourquoi ce dard qui nous atteindra tous
Pourquoi les hautes ombres
Pourquoi ces grondements du tonnerre
Ces éclairs aveuglants
Pourquoi Pourquoi
Nous n'avions rien demandé (PII, p. 480.)

Le sens général de cette litanie, à savoir que les malheurs du monde, conçus comme une punition, s'abattent sur un homme qui n'a rien demandé, un homme innocent d'ambition, peut également se repérer dans le poème des *Îles de la nuit*, mais simultanément enrichi et brouillé, comme s'il devait être occulté pour atteindre à une autre sorte d'évidence, celle que fournit l'acte même de la poésie. Le poème chez Grandbois, le vrai poème, et j'entends par là, à de rares exceptions près, le poème publié par lui-même, par opposition aux inédits, ce poème, dans la mesure où il se dit poème, par le rythme, l'amplification rhétorique, fuit la confession, et l'on pourrait peut-être dire qu'il est cette fuite même. Plus il invoque, il apostrophe, il multiplie les figures, il a de mots, d'images, plus le poème s'éloigne de toute forme précise de désignation et fait de cet éloignement la marque de la poésie. Les poèmes de Grandbois nous touchent par ce qu'ils ne disent pas, par ce qu'ils s'emploient grandement à ne pas dire, ces « inflexibles secrets » (PI, p. 165) que la poésie dévoile à moitié, rend ambigus, fait plus vastes et plus nobles qu'eux-mêmes.

Cela ne signifie pas cependant qu'il soit impossible, dans cette thématique élargie à l'universel, dans cette méditation sur les trahisons du temps, d'entendre des échos de discours plus familiers. Ici encore les inédits nous avertissent, par l'insistance assez étonnante qu'ils mettent à évoquer le religieux, fût-ce par la négation ou la révolte. Après les avoir lus, on ne peut qu'être sensible à ce qui, dans « Ô tourments... », fait référence à ce champ. La « Prière du désert humilié », prière de l'homme humilié, prière invitant à l'humiliation, naissant de l'humiliation et du désert de toutes choses, nous l'entendons maintenant avec plus de clarté. Et les adjectifs des vers suivants : « éternelle », « adorables », reçoivent des connotations qui ne sont pas toutes contenues

dans la thématique purement humaniste. Plus loin, lisant des expressions comme « le ciel du mât » et le « corps dépouillé », nous ne pourrions pas nous empêcher de voir surgir les images conjointes de la ferveur religieuse et de l'ascèse, que nous retrouverons encore dans le vers où sont évoqués « Ces genoux usés que ronge la ténèbre ». Enfin, le « baiser de lèvres rouges » – associé au thème de la trahison –, le « fiel » de l'avant-dernière strophe nous renverront inéluctablement au récit évangélique de la trahison de Judas et de la crucifixion. Les inédits sont, sur ce sujet, d'une saisissante crudité. Le sentiment de faute, la culpabilité diffuse qui s'exprime souvent dans *Les Îles de la nuit* et qui dans « Ô tourments... » provoque des expressions d'une étrange violence (« vos mains de faible assassin », « votre haine se gonfle »), ce sentiment se donne dans les inédits des expressions typiquement et traditionnellement canadiennes-françaises. Voir le mot « péché », par exemple, dont la fréquence est remarquable :

J'étais plein de péchés et je ne savais pas mes péchés
parce que je regardais dans la nuit les étoiles et que
je pensais qu'elles mes purifiaient (PII, p. 409.)

Et encore, dans un autre texte, plus prosaïquement s'il est possible : « J'ai péché et je suis triste » (PII, p. 466).

D'autre part, le sentiment de faute fera naître des discours de révolte extrêmement virulents contre l'institution qui l'a fait naître et l'entretient :

Oh nous sommes tous accusés d'avoir trop aimé
D'avoir vécu notre vie sans aller tous les Dimanches
nécessairement à l'Église des Phariséens
C'était difficile dans les déserts du Sahara ou dans les
plaines de Mandchourie
On accuse quand même c'est si facile
Nous sommes tous accusés par de bas curés Devant

pourvoir des Évêques
Qui ne savent pas que nous pouvons être en prison
dans les Espagnes
Que nous pouvons avoir des mains (PII, p. 423.)

Il est difficile de ne pas entendre dans ce poème – et beaucoup d'autres pourraient être cités, qui vont dans le même sens – l'expression autobiographique de ce que sont, dans *Les Îles de la nuit*, les « tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence ». Jusque dans les déserts du Sahara, les plaines de Mandchourie, les prisons d'Espagne, c'est-à-dire dans ce monde global animé par une conscience à la Malraux, le poète est poursuivi par l'idéologie clérico-nationale en ce qu'elle a de plus étroit, de plus borné, par le « péché de Québec » et l'obligation dominicale. Le tourment est toujours là, même si le poète sait, même si le poète se convainc chaque jour qu'il appartient au règne dérisoire des apparences, de la fausse culpabilité. Dans tous ses voyages, et les plus lointains – nous n'oublions pas que le poème dont nous parlons a été publié pour la première fois en Chine –, le poète, le narrateur, l'homme du grand large n'a pas cessé de traîner ce boulet, cette blessure.

Il va sans dire que je ne prétends pas avoir trouvé, dans le discours assez platement prosaïque du texte inédit, le sens du poème « Ô tourments... ». Le sens du poème, si l'on peut employer une telle expression, se trouve moins dans la conformité au texte autobiographique et, par-delà, à l'idéologie cléricale qui l'imprègne, que dans sa façon de les traiter, au sens quasi chimique. Nous disposons, ici, d'un point de comparaison précieux : Saint-Denys Garneau, dont l'œuvre a été souvent opposée, sur ce sujet même, à celle de Grandbois, alors qu'elle part de la même matière, c'est-à-dire d'une terre travaillée profondément par le sentiment de la faute. Ce sentiment, le poète de *Regards et Jeux dans l'espace* non

seulement l'éprouve dans toute son extension et toute sa profondeur, mais il va le pousser à bout, en faire l'instrument d'une mise en question fondamentale du langage. Chez Grandbois, la même matière sera livrée au vertige, par le double mouvement contradictoire de l'atténuation thématique et de l'amplification rhétorique. Je reviens au premier vers : « Ô tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence », et j'y lis encore une fois la forte apostrophe qui anoblit les tourments, les généralise et leur donne de l'ampleur en même temps qu'elle en atteste le peu de réalité ; et je suis saisi par ce que j'oserais appeler la volonté d'indécision du poème, volonté qui le voue à la répétition. Reprenons le parallèle. Saint-Denys Garneau est celui qui reste, qui creuse, qui s'acharne. Alain Grandbois est celui qui s'en va – mais sachant bien, comme le Rimbaud d'*Une Saison en enfer*, qu'« On ne part pas ». On l'a beaucoup félicité de son départ, qui lui aurait permis d'accéder au vaste monde, à l'universel ; on a parlé, avec Yves Préfontaine, de la « nécessaire cosmicité du poème »¹, de la « santé de la parole ». Le mot « santé » est un mot de la Révolution tranquille et de la décennie qui l'a préparée ; on voulait beaucoup guérir, en ces années-là. Le mot nous paraît aujourd'hui un peu simple. Il était peut-être trop facile de s'abandonner à la poésie de Grandbois, à sa magie, au pouvoir qu'elle semblait avoir sur les mots. Je la lis aujourd'hui dans ce vertige où, échappant à l'impression première de force, elle se montre avant tout fragile, sans cesse menacée par la « cicatrice ancienne » (PI, p. 113) qu'elle traîne de paysage en paysage, de poème en poème.

Note

1. Y. Préfontaine, « Témoignages », *Liberté*, vol. II, n^{os} 3-4, mai-août 1960, p. 182.