

Article

« Surréalisme et modernité »

Jacques Michon

Études françaises, vol. 11, n° 2, 1975, p. 121-129.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036603ar>

DOI: 10.7202/036603ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Surréalisme et modernité

Il est devenu courant de définir la poésie comme subversion ou destruction du langage. Si l'on précise à quel aspect du signe (signifiant ou signifié) le poète s'attaque en priorité on obtiendra deux types de poésie : l'une qui vise à transformer d'abord le sens des mots, l'autre au contraire qui le neutralise en mettant l'accent sur le jeu des signifiants. Parmi les recueils publiés cette année un certain nombre semble souscrire au premier principe de la déconstruction sémantique. André Breton énonça la loi de cette subversion en montrant comment du rapprochement fortuit de deux termes pouvait jaillir un sens neuf, inédit, « une lumière particulière, lumière de l'image », disait-il. Dans ce choc de mots c'est le sens (ou l'image) qui est d'abord visé et qui doit transformer le langage, le poète cherchant avant tout à créer un univers nouveau qui met en question le monde connu et conventionnel. Cette poésie qui est fondée sur une pratique de la substitution, c'est-à-dire sur la métaphore, menace le code sémantique de la langue : le poète détourne les mots de leur sens usuel pour les inscrire dans une nouvelle structure sémantique qui détruit

la première. Ce nouveau code, ce code dans le code, est constitutif d'un univers imaginaire qui se donne comme antérieur aux mots eux-mêmes; c'est du moins l'illusion que cherche à créer cette poésie de l'image.

Parmi les univers imaginaires que nous proposent les recueils de l'année on retiendra celui de Jean Provencher, *les Sangles*¹; si sa poésie est d'une facture qui rappelle parfois celle de Roland Giguère ou de Paul-Marie Lapointe, il y a chez ce poète un travail et un corps à corps avec le langage qui renouvellent et transforment l'image reçue. Dans *les Sangles* on lit une poésie de l'homme juvénile qui s'affronte à tous les obstacles, l'espace, le corps, le langage, et rêve de leur destruction, qui ne serait pas annulation, mais pénétration, morsure, mutilation :

lécher l'espace
d'entre eux et les murs ronds
que j'enfoncerai
chair neuve et rose (p. 45)

C'est une poésie hantée par l'image de la morsure, où le corps devient sa propre proie :

chasse/ homme contre mes doubles peints
chasse/ bête contre mes doubles nus
ces voix à l'écho réfléchi
le long des sangles qui m'encerclent
des voix superbes d'étreinte
en signe de morsure dans mes côtes (p. 65)

Cette écriture du corps mutilé se rapproche de celle d'André Roy qui, dans *L'espace de voir*², va encore plus loin dans le morcellement du corps et du texte :

d'invisibles disparitions et suintant
une jambe liquide puis un autre ventre
à tout le moins dévalement
accroche quelque part ses poils
entre équilibre et aqueux
il peut des hanches considérablement (p. 46)

1. Trois-Rivières, *Ecrits des forges*, 1974, 88 p.

2. Montréal, *L'Aurore*, 1974, 54 p.

La poésie de Provencher dépasse la simple reproduction et réussit en la traversant à créer son propre code ; la subversion qui s'y engage, semble-t-il, annonce déjà le texte de la modernité dans lequel André Roy, par contre, nous fait entrer. Une parenthèse ici pour dire que nous entendons par modernité l'ensemble des pratiques dites textuelles par opposition aux discours qui sont mimétiques. Nous y reviendrons.

Une autre poésie, celle de la contre-culture ou de notre « underground » littéraire, représentée dans certaines revues, comme *Hobo-Québec* et *les Herbes rouges*, souscrit également à la subversion surréaliste mais pour en retenir surtout l'engagement social. Chez les poètes de ce groupe, qui se nomment Claude Beausoleil, François Charron, Philippe Haeck et Denis Vanier, la révolution poétique est une arme anti-sociale et anti-culturelle ; sur le plan du langage cependant rien de très neuf, cette subversion s'effectue toujours par le biais de l'image, obscène souvent, abstraite quelquefois ou parodique. L'écriture relève parfois du manifeste en empruntant une certaine rhétorique de l'invective qui a pour but de choquer et de provoquer. Un exemple de cette poésie obscène et provocatrice, nous est fourni par D. Vanier qui investit dans l'image scatologique et pornographique « pour rappeler, dit-il, les exigences d'une conscience libérée et subversive ».³ Mais chez lui cette libération ne dépasse pas le simple défoulement fantasmatique ou imaginaire ; et les textes restent fort conventionnels dans leur structure, la syntaxe et la grammaire sont maintenues dans les cadres de la logique discursive qui est, somme toute, celle de la société que cette poésie prétend contester. Claude Beausoleil, dans son *Journal mobile*,⁴ fait un pas de plus dans le sens de cette subversion culturelle-sexuelle en la faisant passer par une déconstruction calculée des titres de la presse à sensation ; il s'amuse par exemple à insérer le mot « texte » (par adjonction ou substitution) dans le titre, ce qui donne les résultats suivants : « l'acte textuel accompli par un couple sur la scène d'un théâtre », (p. 18) « elle lui

3. *Le clitoris de la fée des étoiles, Les Herbes rouges*, 17 (février 1974), 64 p.

4. Montréal, Editions du Jour, 1974, 88 p.

enfonce un texte dans le vagin », (p. 63), « un texte s'écrase : 38 morts » (p. 71), etc. C'est un jeu de société que le surréalisme a mis à la mode depuis longtemps et qui est placé ici au service d'une révolution qui se veut à la fois textuelle et sexuelle.

Avec M. Charron on devient sérieux, on doit parler d'un discours militant, qui, au nom de la lutte des classes, s'en prend non plus au langage mais à la poésie elle-même. *Il n'y a pas d'art au dessus des classes; en voici un exemple pratique*, c'est le titre pour le moins dogmatique d'un recueil à paraître et dont on peut lire des extraits dans diverses revues.⁵ Si ce langage ne réussit pas à décoller et à s'élever au dessus d'un prosaïsme et d'une platitude des thèmes et des images, c'est parce que l'auteur veut qu'il en soit ainsi; il y a chez lui un refus de la littérature et de ses conditions qui reste malgré tout littéraire; cependant ce qu'il appelle de la « poésie » ressemble plutôt à de la prose verticale. Philippe Haeck, dans *Nattes*⁶, nous donne à lire, lui, une prose poético-théorique qui pourrait servir de manifeste à toute cette poésie de la subversion; l'auteur exprime par des mots d'ordre et des formules la poétique de ce groupe : « Il y a place pour tous les détours-détournements, dit-il, (...) Je détourne ce que vous croyez bien tourné ». L'auteur reconnaît également sa filiation avec le surréalisme : « la piqûre de la toile surréaliste peut encore servir. On ne la lit pas inutilement aujourd'hui ». Ou encore :

La pratique de l'écriture nous sauvera-t-elle des discours des exploiters. Ce texte, une parenthèse, inquiète (elle, lui). Pour raturer un autre texte où le mot tranquillité était devenu insupportable.

Le lien profond, la complicité qui unit cette poésie de la contestation au surréalisme (entendu ici au sens large) comme nous l'avons défini, réside bien dans cette volonté de détour-

5. *Les Herbes rouges*, 19 (avril 1974); *Champs d'application*, 3 (été/automne 1974), p. 18-25.

6. *Les Herbes rouges*, 18 (mars 1974), 34 p.

nement ou de substitution sémantique. Mais si cette poésie (celle de Vanier, Beausoleil, Charron, Haeck) postule le retournement ou le renversement du sens (ou de la valeur) elle formule toujours sa présence, comme une thèse ou un thème, et elle ne remet pas en question les autres aspects du code qu'elle utilise ; ce faisant elle n'échappe pas totalement à la clôture du langage. En substituant un code à un autre, un texte à un autre, elle ne montre pas non plus ce qui se produit dans l'intervalle, occultant son propre travail. Elle perpétue et préserve enfin certaines structures discursives (grammaire, syntaxe) qui sont aussi liées à l'idéologie et au discours. Devant cette subversion que l'on pourrait qualifier d'« incomplète » et pour échapper aux déterminismes des structures du code, certains poètes vont accentuer la rupture. Au lieu de dire la subversion, de la « thématiser », de la traduire en images, ils vont l'inscrire dans le signifiant du texte. Cette opération va consacrer le clivage définitif entre le discours et le texte, entre surréalisme et modernité.

Le poète qui représente le mieux actuellement cette nouvelle textualité dans nos lettres, est sans doute Nicole Brossard. Auteur de trois romans, animatrice de *La Barre du jour*, depuis son premier recueil, publié en 1965, Nicole Brossard poursuit une œuvre poétique exigeante et opère sur le langage une transformation encore plus radicale que toute celle que nous avons placée jusqu'ici sous le signe de la subversion sémantique. Au lieu d'attaquer le sens pour le renverser ou le détourner, elle le neutralise ; au lieu de cultiver l'image inédite, elle l'efface et la décompose. Elle veut, comme elle le dit elle-même, « couper court à toute image sue comme à tout discours déçu »⁷ ; ne retenant des signes que leur signifiant, c'est sur lui qu'elle fait porter son action, sa pratique. Elle met à nu dans son texte les mécanismes ou la « Mécanique jongleuse » — pour reprendre le titre de son dernier recueil — qui l'ordonne, l'organise et le met en branle. Cette prati-

7. « Le cortex exubérant », *La Barre du jour*, 44 (printemps 1974), p. 4.

que, comme celle de Mallarmé, passe par la destruction du sens et de la phrase. Alors que le surréaliste cherche par le choc des mots seuls (tout en préservant la syntaxe du discours) l'enrichissement et le renouvellement sémantique du langage, la poésie de Nicole Brossard au contraire vide le langage de son « sens » et brise la syntaxe. Comme elle l'affirme dans *Le centre blanc* (1970) : « l'exploration ou le sondage minutieux des structures dénuder le sens sa non-évidence ». Si dans *Mécanique jongleuse*⁸ elle parle de « ravir le sens » (p. 33) c'est pour le fondre au blanc de la page, le neutraliser, mais non pas l'annuler.

Ce qui nous retient dans cette poésie c'est la manifestation d'un langage et ses effets sur le nôtre. Il n'y a pas ici d'univers imaginaire préalable au jeu du langage, l'image ne précède pas le mot, elle est un effet du jeu verbal, de la « mécanique jongleuse » : « le nombre infini de coïncidences substituées à l'imagination », (p. 85) dit-elle. La neutralisation du sens par la multiplication des coïncidences (jeu de mots) a pour fonction première de libérer le désir dans le langage. Pour Nicole Brossard les mots ne signifient pas d'abord, mais « les mots désirent » (p. 27). Le sens, qui est une fiction, est sans cesse repoussé hors-texte et se laisse désirer dans les mots sans jamais se donner :

l'unité est hors la ligne continue dans le point final qui s'éloigne toujours se soustrait au geste ultime qui déposerait tout en même temps lieu sous forme d'un point blanc en l'espace blanc (*Le centre blanc*)

Ainsi se trouve confirmée la complicité du désir et de l'écriture. S'il y a promesse de sens celle-ci n'est jamais comblée, le sens est toujours rejeté hors-texte, dans « le blanc environnement » (p. 15), le lieu du désir et de la jouissance. L'entreprise d'évidement, de blanchiment, de neutralisation vise à détruire la clôture des signes et des discours qui maintiennent contre le désir la fiction d'un sens immuable des mots et des choses. Le langage dans notre culture est achevé, clos,

8. Suivi de *Masculin grammaticale*, Montréal, L'Hexagone, 1974, 94 p.

fermé, il est discours, c'est-à-dire qu'il a un sens reconnu, une valeur d'échange, qui nie en lui le désir qui s'y investit ; car celui-ci est d'abord une perte, une dérive continue du sens, « fleuve sans retenu virage », « versant sans fin » (p. 50) :

découpe le sens dévore

si gravite insiste comme pour séduire
et se fondre ensuite
sans usage parmi les autres mots (p. 29)

Cette dérive incessante brise, fragmente continuellement le langage et se manifeste dans des figures par suppression comme l'ellipse, l'apocope, le blanchiment, la parataxe, l'asyndète etc... ou dans d'autres types de figures qui ont la même fonction morcelante, comme le jeu de mots. L'ellipse structure le blanc de la page — « significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers », disait Mallarmé — pour le communiquer :

QU'ELLE IMAGINE pouvoir retransmettre d'un bout
à l'autre de la ligne à la rigueur tranchant sur le noir
lettrage BLANC À COMMUNIQUER (p. 85)

L'ellipse instaure une parole fragmentée qui échappe à toute récupération discursive et/ou idéologique ; si l'on croit comme Barthes que « tout énoncé achevé court le risque d'être idéologique » (*Le Plaisir du texte*), on peut se flatter d'échapper à ce danger en brisant l'énoncé, en prenant parti pour la parole du fragment. Mais ce n'est pas le seul moyen, le jeu de mots dans la poétique de Nicole Brossard aura la même fonction libérante et subversive que l'ellipse, c'est-à-dire lever la censure sur le signifiant et neutraliser le sens :

cette séquence est celle qui / ou / comme un cercle
dérisoire / qui à peine resserré autour de la fiction se
divise s'évade dans le double sens des mots (p. 21)

Le jeu de mots opère la « fragmentation du sens » (p. 89), l'« ouverture du sens » (p. 90), qui laisse filtrer le désir ; dans le jeu de mots il n'y a pas substitution de sens comme dans la métaphore, mais neutralisation d'un sens par un autre ;

ainsi le désir qui est fuite en avant, « fleuve sans retenu virage », instaure un nouvel espace (blanc, neutre) dans les mots eux-mêmes, créant ainsi la possibilité de nouvelles coïncidences, d'un nouveau langage, d'un « champ d'action pour figures inédites » (p. 73) :

symbole signes mémorisés depuis des siècles à EXORCISER mémoire neuve car neuve perception à communiquer (p. 75)

Par la déviation qu'elle fait subir au discours, l'écriture de Nicole Brossard devient le lieu d'une nouvelle perception et d'une nouvelle science :

(...) PAR CE JEU D'ÉCRITURE PRÉCISER LES RAISONS DE LA DÉVIANCE ET L'ACCENTUER PUISQUE SOURCE DE CONNAISSANCE (p. 78)

L'écriture n'est donc pas un simple travestissement ou un instrument de provocation, mais la pratique d'une connaissance nouvelle fondée sur la logique du désir.

Dans la production actuelle au Québec la recherche de Nicole Brossard, qui s'inscrit dans le mouvement de la modernité (Blanchot, Duras, Kristeva, Sollers, ...) nous semble l'une des plus efficaces et des plus authentiques. Alors que la poésie dont nous avons parlé plus haut fait un usage du discours poétique auquel le surréalisme nous a habitué, Nicole Brossard et quelques autres, dont André Roy, nous font entrer dans une nouvelle pratique du langage. Nous employons ici le terme de pratique à dessein, parce que cette poésie qui échappe à tout discours (entendu comme monnaie d'échange) s'offre à nous comme une productivité ou comme un texte. La notion de texte (par opposition à discours) définit l'inscription du travail de l'écriture et du désir dans le langage. Chassant les formes sues de l'expression poétique, l'écriture efface tout discours transitif et se produit comme texte. La révolution ici n'est pas proclamée ou extrovertie dans le thème mais elle fait partie du travail sur le langage, elle se donne à lire dans les signifiants du texte.

La destruction du langage discursif implique aussi la disparition des genres en littérature, si l'on divise encore les

textes de Nicole Brossard en essais, poèmes et romans, c'est par habitude; l'étanchéité des discours chez elle est abolie. Ses textes sont, par rapport aux discours qu'ils semblent mimer, totalement subversifs. Elle les neutralise; le texte s'inscrit dans le jeu paradoxal d'une écriture qui pose et nie à la fois tout discours; le poète produit par ce jeu ce qu'on pourrait appeler une parole neutre. Cette pratique bouscule également toutes les habitudes du lecteur et exige de lui plus qu'une participation, une « étreinte », une véritable érotique de la lecture. Le lecteur doit re-créeer le poème à partir des données de sa production, le texte est re-pris par lui qui est pris à son tour dans le réseau des signifiants. En fait on devrait parler ici d'un lecteur-scripteur, puisque celui qui écrit est aussi son propre lecteur et que celui qui lit ré-écrit le texte. La lecture est elle aussi produit d'un travail et d'une étreinte avec le signifiant.

Si l'on remarque dans les textes de Nicole Brossard une volonté évidente de fasciner le lecteur, de « lui ravir son sens », de capter son désir dans le réseau des signes; si son écriture serrée, dense (dansée) et extrêmement elliptique fait parfois obstacle et déroute, il est indéniable que son texte agit, produit... Une fois que l'on a engagé le dialogue avec lui il ne nous lâche plus, il nous enlève et nous étreint littéralement, comme seuls peuvent le faire par exemple les textes de Marguerite Duras, chez qui l'on sent la même volonté de fasciner, de ravir, d'envoûter; mais peut-être est-ce là un trait de l'écriture féminine? ou tout simplement de l'écriture littéraire en général, si comme le suggère M. Duras, tous les écrivains sont des femmes.

JACQUES MICHON