

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR ISABELLE VIVIERS

« COLLAGES ET JEUX POÉTIQUES DANS
TOMBEAU DE RENÉ CREVEL DE PAUL-MARIE LAPOINTE »

DÉCEMBRE 2002

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

À Kathryne et Camille
Puissiez-vous, à votre tour, réaliser
vos plus grandes aspirations...

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis d'associer au présent mémoire tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à sa réalisation. Ma gratitude va plus particulièrement à Monsieur Paul-Marie Lapointe ainsi qu'à sa femme, Madame Gisèle Verreault, pour cette rencontre stimulante, par un après-midi de février, entre les montagnes de Saint-Sauveur. Sincères remerciements pour l'intérêt porté à mon travail ainsi que pour le temps consacré à la relecture de l'entrevue.

À Madame Hélène Marcotte, ma directrice et amie, pour la qualité de ses commentaires ainsi que la confiance accordée. Merci.

À un couple exceptionnel, Céline Viviers et Gérard Grimard qui, par ses encouragements constants et son soutien accordé, a contribué à la concrétisation de ce grand projet, merci infiniment.

Enfin, à mon conjoint, Éric Lemay, qui m'a, le premier, poussée dans cette grande aventure. Merci Éric de ta présence et surtout de ton appui indéfectible.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I :	
Traversée de l'univers lapointien :	
du <i>Vierge incendié</i> à <i>tombeau de René Crevel</i>	
1. Enfance et adolescence du poète.....	19
2. Influences du poète	21
3. Une poésie empreinte d'absolu.....	27
CHAPITRE II :	
René Crevel : l'homme qui fut l'âme de son époque	
1. Mort et vie de René Crevel.....	44
2. Sa jeunesse (1900-1917).....	45
3. De l'indifférence à l'effervescence (1918-1923).....	47
4. L'aventure surréaliste (1924-1929)	52
5. Révolution et surréalisme : déception (1930-1935)	64
CHAPITRE III :	
Lecture d'une création ou création d'une lecture	
1. Épigraphe du tombeau	77
2. Poèmes de la quête	81
3. Poèmes de la mémoire morcelée.....	98
4. Poèmes de la solitude	106
5. Poèmes de la mort	120
CONCLUSION	133
ANNEXE : « Là où est le plaisir de rêver, d'exister... », entrevue accordée par Paul-Marie Lapointe	138
BIBLIOGRAPHIE	150

INTRODUCTION

**La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas.**

Paul Éluard

La période du surréalisme français a considérablement modifié le paysage littéraire des années vingt. Ses influences se sont fait sentir un peu partout à travers le monde et bon nombre de poètes québécois furent intimement marqués par ce mouvement. C'est ce qui se produisit avec Paul-Marie Lapointe, qui fut envoûté autant par les aspirations des hommes de ce temps que par leurs œuvres. Ce qui fascinait le poète, c'est le vent de révolution qui soufflait à l'époque, façonnant les uns, érodant les autres, mais ne laissant personne indifférent.

Dans la mouvance surréaliste, un écrivain a influencé la fin de

l'adolescence de Paul-Marie Lapointe : c'est René Crevel. Il fut pour le jeune poète un modèle d'authenticité. L'implication de Crevel dans la vie sociale de son temps le fascinait par-dessus tout car « le poète doit être l'âme de son époque, ce qui implique qu'il doit *vivre* son époque, participer au monde¹ ». C'est ainsi que l'écrivain se doit d'agir en appliquant à sa vie les préceptes qu'il traduit dans ses écrits :

Je me suis toujours intéressé au surréalisme français parce que ce mouvement remettait tout en question, sur le plan social et à propos de l'écriture. À un moment donné, j'ai eu un livre de Crevel contenant deux de ses romans, *La Mort difficile* et *Mon Corps et moi*. C'est surtout par ces romans que je l'ai connu mais il a fait beaucoup d'autres choses. Toute sa vie m'intéressait. Le côté révolutionnaire est presque indissociable de la part d'autobiographie chez René Crevel. C'est quelqu'un qui cherchait une transformation de la condition humaine tant sur le plan personnel que sur le plan collectif².

Les efforts de Crevel pour réunir les communistes et les surréalistes ont conforté l'estime que Lapointe lui portait déjà. Est ainsi né chez le poète québécois le désir de rendre hommage à l'homme, en lui consacrant un peu de sa poésie. Les œuvres de René Crevel étaient relativement difficiles à obtenir après sa mort car aucune réédition n'avait été produite. Il fallut attendre les années 1970 pour que la maison Pauvert réédite la plupart de ses textes. Ainsi, la publication du recueil, en 1979, coïncide avec un intérêt marqué pour l'œuvre du surréaliste. *[T]ombeau*

¹ Paul-Marie Lapointe, « Paul-Marie Lapointe, ressusciter la revendication fondamentale », dans Guy Robert, *Littérature du Québec, poésie actuelle*, Montréal, Déom, 1970, p. 201.

de René Crevel, ouvrage de Paul-Marie Lapointe peut-être le moins parcouru, est donc publié en décembre 1979, à l'Obsidienne, à tirage limité³.

En examinant la réception critique de cet ouvrage de Paul-Marie Lapointe, un des poètes les plus importants de la modernité québécoise, quel ne fut pas notre étonnement de constater que très peu de critiques s'y étaient intéressés et qu'aucune recherche d'envergure n'avait, jusqu'à ce jour, été consacrée au recueil. La publication du *tombeau [...]* est passée pour ainsi dire inaperçue, sa réception se limitant à quelques entrefilets dans les journaux de l'époque. Le recueil fut éclipsé par la parution d'*écRiturEs*⁴, en 1980, poésies où Lapointe prolonge la réflexion sur le langage amorcée dans *tombeau [...]*.

En consultant le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, on constate que *tombeau de René Crevel* n'apparaît sous aucune entrée. Il faut que le lecteur se penche sur un article intitulé « *Arbres et autres*

² Paul-Marie Lapointe, « Là où est le plaisir de rêver, d'exister... ». Cette entrevue que nous a accordée Paul-Marie Lapointe en février 2002 se trouve en annexe du mémoire.

³ On n'en dénombre que 300 exemplaires, tous numérotés et signés par l'auteur.

⁴ Alors que *tombeau de René Crevel* paraît en décembre 1979, les deux tomes d'*écRiturEs* sont publiés au printemps de 1980, ce qui expliquerait, dans une certaine mesure, le manque d'intérêt envers *tombeau [...]*.

recueils de poésies de Paul-Marie Lapointe⁵ », pour y découvrir une colonne consacrée au *tombeau [...]*. Il en va de même en regard des différents articles le concernant. Dans « Le Printemps de Paul-Marie Lapointe⁶ », paru dans *Le Devoir* du 24 mai 1980, Robert Mélançon commente brièvement le *tombeau [...]* mais nous entretient surtout d'*écRiturEs*, qui vient à peine de paraître. En outre, dans le numéro de l'automne 1987 de la revue *Voix et Images*⁷, Jean Fisette consacre quelques lignes au *tombeau [...]* mais s'intéresse principalement à *écRiturEs*. Comment expliquer ce manque d'intérêt envers un recueil qui nous paraît si riche ? Poser la question, c'est y répondre. Pour considérer ce recueil intéressant du point de vue sémantique, il faut connaître les liens étroits qu'il entretient avec l'œuvre de René Crevel. Or, ces liens ne sont jamais dévoilés de manière explicite. Seul Pierre Ouellet, dans son article du DOLQ, souligne qu'avec la technique de l'acrostiche, le poète crée des mots nouveaux qui : « [...] renvoient, d'abord, dans le premier poème, au titre même de l'ouvrage de Lapointe, puis, dans chaque poème qui suit, à l'un des intertitres des deux romans de Crevel, *Mon Corps et moi* et *La Mort difficile*⁸ ». Si ce commentaire sur *tombeau de René Crevel*

⁵ Pierre Ouellet, « Arbres et autres recueils de poésies de Paul-Marie Lapointe », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI, Montréal, Fides, 1994, p. 45.

⁶ Robert Mélançon, « Le Printemps de Paul-Marie Lapointe », *Le Devoir*, 24 mai 1980, p. 20.

⁷ Jean Fisette, « La Poésie de Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images*, vol. XIII, no 1 (37), automne 1987, p. 174-178.

⁸ Pierre Ouellet, *loc. cit.*

nous est apparu pertinent, il s'avère toutefois insuffisant. Aussi avons-nous choisi d'examiner le recueil de Lapointe *in extenso*. Par cette contribution, nous espérons combler un vide dans les recherches sur la poésie contemporaine et ouvrir une nouvelle voie d'exploration à la critique lapointienne.

Le recueil choisi ici comme objet d'analyse marque paradoxalement, aux dires de Pierre Ouellet, « un point de rupture par rapport au surréalisme des premières œuvres⁹ » de Lapointe. Ainsi, *tombeau de René Crevel* impose d'emblée au lecteur un ajustement face à l'écriture lapointienne. Si le lyrisme propre à ses œuvres antérieures est évacué, c'est au profit d'un travail sur le langage à l'aide de concepts chers aux surréalistes, soit le hasard, le jeu et la liberté. Lapointe affirme lui-même avoir voulu « écrire en Crevel au lieu d'écrire en français, en anglais, en italien ou en chinois!¹⁰ » Faire renaître Crevel par et dans ses propres mots, voilà le but du poète québécois.

[T]ombeau de René Crevel est donc un hommage, mais particulièrement un travail sur le langage, empreint à la fois de la pensée crevelienne et des préoccupations lapointiennes. Il s'agit d'un recueil

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Paul-Marie Lapointe, dans Jean Royer, *Poètes québécois, entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 158.

composé de poésies reposant sur des jeux formels. Lapointe a puisé à même deux romans de René Crevel, *Mon Corps et moi* et *La Mort difficile*, tous les mots et toutes les expressions figurant dans son ouvrage. Il les a ensuite « collés », chacun dans un agencement particulier, puisque les poèmes répondent à des contraintes précises que nous avons tenté, dans un premier temps, de mettre à jour dans notre mémoire. Dans un second temps, après avoir découvert les liens intertextuels avec l'œuvre de René Crevel, nous avons essayé de faire ressortir la signification des poèmes, en posant comme hypothèse qu'en dépit des règles présidant à l'agencement des termes, se dégage une image de Crevel, à travers *tombeau [...]*, qui renforce le mythe crevelien.

La forme littéraire du tombeau

Avant d'aborder les notions d'intertextualité et de collage, il serait d'abord souhaitable de saisir ce qu'est un tombeau littéraire. Il s'agit d'une pièce, le plus souvent en vers, où l'on célèbre la mémoire ou l'œuvre d'un écrivain disparu¹¹. En France, on dénombre quelques exemples assez éloquents. Il y a, notamment, le *Tombeau de Théophile Gautier* (1873), écrit entre autres par Victor Hugo, plus récemment, le *Tombeau de Du Bellay* (1973) par Michel Deguy, celui de *Monsieur Aragon* (1983) par Jean Ristat ou celui de Romain Gary (1995), par

Nancy Huston. Au Québec, le tombeau sous forme de recueil reste peu exploité. Outre l'ouvrage de Lapointe, on recense le *Tombeau de Nelligan* par André Marquis, mais ce recueil, au titre trompeur, compile en fait les écrits de l'écrivain. Le tombeau dans sa facture québécoise semble davantage prendre la forme du poème hommage. Ainsi, Émile Nelligan a composé quelques tombeaux sous forme de poème pour témoigner de son attachement envers certains hommes, dont Chopin et Baudelaire, tandis que Jean Royer a écrit le « Tombeau de Gaston Miron », poème composé « pour défier [s]a mort¹² ». L'entreprise de Lapointe en est d'autant plus intéressante qu'il consacre un recueil entier à René Crevel, désirant rendre hommage à celui qui a été pour lui à la fois source d'inspiration et objet de son admiration. Ce tombeau n'est pas seulement remarquable par son ampleur, mais aussi parce que Lapointe a fait de l'œuvre de Crevel l'unique matériau de son recueil, y puisant tous les termes, sans exception aucune. Dans une telle perspective, l'intertextualité devient un concept pivot dans l'étude du *tombeau de René Crevel*.

¹¹ Il existe également des œuvres musicales composées dans cette perspective comme *Le Tombeau de Couperin* par Ravel.

Intertextualité

La notion d'intertextualité vise à expliciter les corrélations entre un écrit désigné comme « intertexte » et un autre texte, fragment de texte, ou discours oral qui en serait le générateur. Dans *La Révolution du langage poétique*, Julia Kristeva, à qui l'on doit la dénomination de ce concept, soutient que « l'intertextualité est la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre¹³ ». Tel que défini, ce concept ne renvoie ni à un objet clairement spécifié, ni à un corpus homogène. Toutefois, « le regard intertextuel est un regard critique et c'est ce qui le définit¹⁴ ». Il s'agit donc d'une perspective particulière face à une œuvre, une façon singulière de lire le texte. Pour cette raison, d'autres approches de ce concept ont été développées afin d'en accentuer les caractères spécifiques.

Depuis peu, on ne lit plus l'intertexte comme une simple « redite », mais bien comme un texte pouvant délivrer une parole autre, comme l'explique Laurent Jenny :

L'intertextualité n'est plus emprunt poli, ni citation de la Grande Bibliothèque, elle devient stratégie du brouillage, et au-delà du livre s'étend à tout le discours social. Il s'agit de bricoler en hâte des « techniques » de mise en pièce pour répondre à l'omniprésence des émetteurs qui nous nourrissent de leur discours mort (mass media, publicité, etc.). Il faut faire délirer les

¹² Jean Royer, « Tombeau de Gaston Miron », *Études françaises*, vol. 35, no 3, 1999, p. 152.

¹³ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 59.

¹⁴ Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, no 27, 1976, p. 260.

codes — non plus les sujets — et quelque chose se déchirera, se libérera : mots sous les mots, obsession personnelle¹⁵.

En plus de servir la critique, l'intertextualité reste une notion importante pour qui souhaite dévoiler l'envers des mots déjà utilisés. Même si on en a longtemps nié l'intérêt, on peut avancer que, depuis les dernières décennies, ce concept s'est taillé une place fort estimable dans l'analyse du texte.

La plupart des études traitent de l'intertexte comme d'une « partie d'un discours ». Or, la particularité du *tombeau* [...] réside dans le fait que tous les mots, les syntagmes, les titres des poèmes et même l'exergue sont tirés des romans de René Crevel. Il ne s'agit donc plus de citations, d'allusions, de parodie ou de pastiche, mais bien de poésies basées intégralement sur le concept d'intertextualité. Pour Lapointe, le texte est une instance ouverte où maints possibles se recourent. Il souligne lui-même qu'« il y a plusieurs façons d'écrire et [qu']il faut être très ouvert aux diverses possibilités d'écriture¹⁶ ». Son but est donc de créer une poésie qui n'appréhende plus le réel de façon traditionnelle et ainsi faire naître une parole « autre » grâce au collage. Le collage, entendu comme forme spécifique de l'intertextualité, dispose de matériaux usés, les mots, qui ont déjà été utilisés en plusieurs occasions, et les récupère pour

¹⁵ *Ibid.*, p. 281.

générer un manuscrit inédit. En plus de préciser notre approche, ce concept enrichit de façon significative la réflexion théorique. Voyons comment la notion de collage participe, depuis l'héritage cubiste à nos jours, à la réflexion entourant à la fois la littérature et les arts plastiques.

Le collage

La notion de collage est avant tout un héritage de la période cubiste. Dès 1912, le peintre espagnol Pablo Picasso ainsi que le peintre français George Braque intègrent dans leurs toiles des matériaux autres que la peinture. Ces exercices avaient pour but de rompre avec la tradition et surtout avec la vraisemblance de la représentation. Les peintres ont ensuite utilisé des morceaux de papier journal, des cartes à jouer ou encore du papier peint. Pour les cubistes, le collage, souvent appelé « papiers collés », reste avant tout un procédé de création. En adoptant le nom de collage en littérature, on est passé de l'utilisation d'une technique plastique à la conceptualisation d'un procédé critique de création. C'est ainsi que Guillaume Apollinaire, un grand ami de Picasso, a pratiqué, le premier, l'art du collage en littérature. Son poème « Les fenêtres » serait considéré comme le premier collage littéraire¹⁷. Apollinaire reste en ce sens un héritier des « collages verbaux » de

¹⁶ Paul-Marie Lapointe, dans Jean Royer, « Le Jeu de la liberté », *Poètes québécois, entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 159.

Lautréamont, ces définitions encyclopédiques introduites dans le corps du récit. Cette pratique modifie les perceptions de l'acte créateur. Ce dernier ne doit plus dorénavant reproduire le réel mais bien l'utiliser à des fins créatrices.

D'abord repris par Max Ernst à partir de 1919, le collage dit dada est une technique qui, dans la lignée des explorations d'Apollinaire, est employée pour créer des effets poétiques originaux; avec Ernst, le collage est au service de la subversion. C'est qu'il utilise cette pratique en y ajoutant une dimension onirique. Son but est de susciter le rêve par la combinaison d'éléments hétéroclites. Pour Tristan Tzara, principal animateur du mouvement dada, le collage reste une technique d'exploration fort intéressante :

Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous voulez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera¹⁸.

¹⁸ Guillaume Apollinaire, « Les Fenêtres », *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 168.

Dans ce célèbre poème dada, le lecteur constate que le collage sous-tend préalablement une autre pratique : celle du découpage. Après Tzara, Breton et son groupe s'intéressent au collage.

Ce qui fascine les surréalistes, c'est que le découpage et le collage perturbent la relation établie entre un élément pris dans un premier contexte et son arrangement dans un nouvel ordre. C'est Louis Aragon qui s'est le plus intéressé à cette pratique. Dans l'introduction de son étude, *Les Collages* (1965), on retrouve l'état d'esprit de l'époque surréaliste. Il s'agissait en fait de remettre en question les fondements mêmes de la *mimésis*, de la représentation du monde en posant un regard plus critique sur ce dernier. Ce changement doit s'opérer par la déconstruction et la reconstruction du monde. Ainsi, l'avènement de la notion de collage participe à la conception de l'univers surréaliste tel qu'entendue au début des années vingt.

Si la pratique du collage tire ses origines du début du siècle, nombre de chercheurs contemporains s'y sont toutefois intéressés. Selon Noëlle Batt, la pratique du collage suppose trois étapes dont la première est :

¹⁸ Tristan Tzara, *Œuvres complètes. Tome I (1912-1924)*, Paris, Flammarion, 1975, p. 382.

1) arrachage à une totalité appartenant à un milieu, un contexte donné, de ce qui deviendra un fragment décontextualisé, déterritorialisé. L'opération de prélèvement est en général répétée plusieurs fois dans le même milieu ou dans des milieux différents¹⁹ [...].

C'est d'un déracinement dont parle Batt. Ainsi, le collage suppose comme artisanat préalable un démembrement du texte premier. Cette pratique, qui nous rappelle les ciseaux de Tzara, commande avec une certaine violence une *coupure* avec la tradition. On ne parle plus dès lors de représentation, mais bien d'une nouvelle forme de création. Vient ensuite l'étape de l'assemblage des matériaux obtenus par :

2) juxtaposition aléatoire ou – le plus souvent – composition concertée de ces fragments en un ensemble qui tout en se présentant comme totalité autonome et nouvelle, s'affiche comme hétérogène et revendique son origine [...] ²⁰.

L'origine intertextuelle des fragments est souvent revendiquée par la trace. Dans chaque texte relevant du collage se trouve un résidu du texte premier, comme une empreinte laissée sur un palimpseste. À première vue, les matériaux semblent épars et hétérogènes. L'œuvre nécessite donc un décodage, une :

3) proposition de cet ensemble au spectateur ou au lecteur dans un lieu culturel – musée ou livre – qui suggère qu'à cet ensemble a présidé un geste créateur artistique sémantiquement orienté qui

¹⁹ Noëlle Batt, « Du collage cubiste au cut-up burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire », *Tangence*, no 55, septembre 1997, p. 112.

²⁰ *Ibid.*

appelle son symétrique inverse : un geste décrypteur qui doit comprendre autant que ressentir la charge sémantique impliquée par ces éléments juxtaposés qui dans le même temps affichent leur disparité, leur hétérogénéité et leur aptitude à être corrélés²¹.

Le lecteur doit devenir ce déchiffreur s'il souhaite accéder au sens. Le travail de création n'est plus l'apanage de l'auteur seul, mais relève également du lecteur. Sans participation de ce dernier pour déchiffrer le collage, la trace intertextuelle s'avère vaine. Ainsi, le collage sous-tend deux fonctions principales : critique, par la mise à distance et la supputation du « discours-moteur », et créative, stimulant l'esprit inventif par les nombreux jeux qui y sont associés. Différentes approches théoriques sont proposées, mais celle de Laurent Jenny nous semble la plus pertinente en regard de notre étude.

Ce qui est intéressant chez Jenny, c'est la réflexion en ce qui concerne l'impact de l'intertextualité sur l'écriture : « [d]ans les systèmes connotatifs, aucun rapport régulier, aucune commune mesure ne lie plus signifiant et signifié : le sens, diffus et dénué de localisation précise, flotte parmi une multitude de points d'ancrage signifiants²² ». En découvrant le genre de collage effectué par Lapointe, on peut tenter de passer d'un sens diffus à un sens plus précis. La signification n'apparaît plus dès lors uniquement dans l'articulation entre un signifiant et un signifié, mais

²¹ *Ibid.*

bien entre plusieurs éléments distinctifs tels la disposition typographique, les jeux de mots, les effets visuels, le choix du lexique, la mise en page, les blancs. C'est par ces multiples « points d'ancrage signifiants » que le lecteur peut parvenir à reconstruire le sens.

Dans son article intitulé « Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux », publié dans un numéro spécial sur les collages de la *Revue d'esthétique*²³, Laurent Jenny prolonge sa réflexion initiale. Selon lui, la reconstruction du sens est maintenant possible dans le « remembrement » de la représentation. Les connotations propres au texte servent de « liant » car elles donnent au message son « homogénéité de substance », ce qui favorise sa saisie comme un tout. Dès lors qu'il y a découpage et collage, la représentation se trouve rompue. Le lecteur doit découvrir la syntaxe propre au texte et de là, interpréter ce dernier. Le *tombeau [...]*, en tant que texte intertextuel relevant du collage, porte donc en lui-même sa propre logique interne.

*

* *

²² Laurent Jenny, *loc. cit.*

²³ *Revue d'esthétique*, « *Les Collages* », nos 3/4, 1978, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 437 p.

Notre mémoire s'articule autour de trois chapitres intimement liés. Dans le premier, nous présenterons le cheminement ainsi que la poétique de Paul-Marie Lapointe, du *Vierge incendié* à *tombeau de René Crevel*. Nous tenterons ainsi de saisir les influences de Lapointe et ce qui l'a motivé à écrire un tombeau à René Crevel. Nous mettrons en relief l'état des recherches lapointiennes sur le langage ainsi que l'évolution de ses techniques d'écriture. Notre second chapitre est consacré à René Crevel, cet écrivain dont l'œuvre s'avère hautement autobiographique. Nous tenterons de montrer en quoi les thématiques de la solitude et de la mort occupent une place privilégiée dans ses œuvres, mais également dans sa propre vie. Dans ces deux premiers chapitres, nous nous attarderons aux éléments pertinents en regard de notre analyse du *tombeau [...]*. Ces chapitres ne se veulent pas une étude exhaustive de la vie des deux écrivains mais plutôt une exploration de leurs univers respectifs en regard de l'œuvre à l'étude.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons *tombeau de René Crevel*. Nous tenterons, d'une part, de déterminer les différents jeux utilisés par Lapointe pour puiser dans les deux romans de Crevel, *Mon Corps et moi* et *La Mort difficile*, les mots et les syntagmes qui constituent sa poésie. Nous verrons comment la constitution des collages provoque du sens, tant au niveau de la forme des poèmes que de leur contenu.

D'autre part, en cernant l'image de Crevel que le poète a bien voulu esquisser dans sa poésie, nous accéderons à la dimension autobiographique de l'œuvre du surréaliste enfouie dans les poèmes de Lapointe, tel un palimpseste qui révélerait la destinée de Crevel.

CHAPITRE I

Traversée de l'univers lapointien :

du *Vierge incendié* à *tombeau de René Crevel*

[...] le poète doit être l'âme de son époque, ce qui implique qu'il doit vivre son époque, participer au monde.

Paul-Marie Lapointe

Pierre Nepveu soutient qu'il ne connaît « guère d'œuvre poétique, au Québec ou ailleurs, qui procure, autant que celle de Paul-Marie Lapointe, un pur plaisir de lecture²⁴ ». L'éclatement du texte, que manifestent tant les libertés formelles que le chevauchement des multiples thématiques, de même que le caractère ludique de certains poèmes sollicitent indubitablement le lecteur. En outre, les

préoccupations humaines et morales qui traversent la poésie lapointienne tantôt touchent le lecteur, tantôt le saisissent, mais toujours l'interpellent. Penchons-nous donc sur la petite histoire de ce poète qui participe, depuis les Automatistes jusqu'à nos jours, à l'affirmation de la poésie moderne.

Enfance et adolescence du poète

Paul-Marie Lapointe naît le 22 septembre 1929, à Saint-Félicien, au Lac Saint-Jean. Son enfance est marquée par la valorisation de plusieurs pratiques littéraires et artistiques. Ainsi, l'imaginaire du jeune Lapointe est très tôt stimulé par les contes et légendes racontés par son grand-père maternel de même que par les vieux du village. En outre, Lapointe est initié rapidement au piano, instrument pratiqué par plusieurs membres de cette famille de musiciens qui s'accompagnent, entre autres, du violon, de la mandoline et de l'accordéon. Le père de Lapointe était clarinettiste et, tous les matins, il chantait la messe à laquelle assistait son fils comme servant de messe. Il occupait les fonctions de gérant de banque et avait développé une grande complicité avec les gens de la paroisse. C'est lui qui leur servait d'écrivain public. La mère de Lapointe, quant à elle, avait toujours désiré devenir peintre. Elle peignait un peu et achetait plusieurs toiles des peintres ambulants. Ce

²⁴ Pierre Nepveu, « L'Évidence de la poésie de Paul-Marie Lapointe », *Les Mots à l'écoute*,

goût pour l'art pictural que le jeune Lapointe a développé dès son enfance et qui sera présent toute sa vie est donc un héritage maternel.

Lapointe fait ses études classiques au séminaire de Chicoutimi où il découvre la littérature par le biais d'auteurs tels Ronsard, Lamartine, Hugo. Il accède également à l'univers poétique de Saint-Denys Garneau, qui lui cause une forte impression. C'est à cette époque que Lapointe découvre un ouvrage de René Crevel renfermant les deux romans qui serviront, une trentaine d'années plus tard, à la composition du *tombeau [...]*, soit *La Mort difficile* et *Mon Corps et moi*²⁵. Sitôt son cours classique terminé, le jeune homme souhaite quitter la région qui l'a vu naître parce qu'il se sent oppressé par l'atmosphère étouffante du village. Il s'aperçoit que son monde est limité et désire en repousser les frontières. C'est ainsi qu'il entre, en 1947, au collège Saint-Laurent de Montréal, en classe de philosophie. Son intérêt grandissant pour la peinture le conduit à l'École des Beaux-Arts de Montréal, mais des impératifs économiques le poussent vers l'architecture. La fin des années quarante correspond pour Paul-Marie Lapointe à une période d'affranchissement. Le contact avec la ville produit chez lui un trouble profond, comme il l'explique, en 1992, dans une entrevue accordée à Jean Fisette et Michel van Schendel :

Québec, PUL , coll. « Vie des lettres québécoises », no 17, 1979, p. 201.

²⁵ René Crevel, *Mon Corps et moi; La Mort difficile*, Lausanne, Édition du Sagittaire, collection « Rencontres », 1926, 360 p.

(...) Montréal, la grande ville, ce fut un choc terrible, pour moi – mais, ce fut, en même temps, la remise en question de toute une orientation, de toute une civilisation... Tu sais, quand on parlait de la « grande noirceur », c'était vrai. Pour sortir de là, il fallait quelque chose d'énorme.

Michel van Schendel : Et la chose énorme, c'était l'arrivée déchirante à Montréal?

Paul-Marie Lapointe : Oui et la découverte de la possibilité de tout remettre en question, par l'écriture ou par quelque autre activité créatrice de même nature. En fait, le sens de « poésie », je pense que c'est là que je l'ai trouvé. Il faut que la poésie soit subversive, qu'elle se pose contre l'ordre établi, qu'elle remette en question le monde dans lequel tu vis, son langage...²⁶

Le désir d'émancipation vécu par Lapointe ainsi que le contact avec un autre monde se traduiront par l'écriture de son premier recueil de poésie. C'est donc à cette époque qu'il ébauche ce qui sera appelé à devenir *Le Vierge incendié*.

Influences du poète

Depuis le début du XXe siècle, il y avait bien eu, dans le monde littéraire québécois, quelques tentatives isolées d'innovation, voire de subversion avec, entre autres, les Cavaliers de l'Apocalypse que sont Guy Delahaye, Paul Morin, Marcel Dugas et René Chopin, ou encore avec André Béland²⁷. La critique bien pensante jugeait dérangeants ces efforts pour contrer l'ordre établi et tentait d'étouffer ces voix nouvelles. Peu à

²⁶ Paul-Marie Lapointe, « En liberté comme un papillon, un arbre ! », *Voix et images*, vol. 17, no 3 (51), printemps 1992, p. 396.

peu, toutefois, la volonté de changement devient collective et le désir de libération ressenti par Lapointe n'est plus un phénomène isolé dans la société québécoise. Cette dernière passe ainsi progressivement d'une « idéologie de conservation » à une « idéologie de rattrapage », telles qu'entendues chez Marcel Rioux :

Une [...] idéologie marquera la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle : l'idéologie de conservation, celle de la masse rurale dominée par le clergé. [...] [E]lle voit dans le groupe québécois non une nation, mais un groupe ethnique dont il importe de préserver la culture particulière.

La fin de la seconde guerre mondiale voit naître une [autre] idéologie, œuvre de syndicalistes, d'intellectuels, de journalistes, d'artistes, d'étudiants : l'idéologie de rattrapage, qui est surtout une contestation de la précédente²⁸.

Les milieux artistiques et littéraires participent de façon significative à ce mouvement de protestation. Des groupes se forment, répondant au besoin de secouer les idées reçues, d'alimenter les débats. Les Automatistes²⁹, qui prônent une libération totale de l'expression, préparent déjà l'avènement de ce qui est appelé à devenir une véritable révolution artistique et poétique. Ainsi, les signataires du *Refus global* entrevoient une modernité en marge de toutes les anciennes valeurs. Le

²⁷ André Béland, écrivain de Louiseville, a publié le roman *Orage sur mon corps* en 1944. Cet ouvrage est considéré comme le premier roman érotique paru au Québec.

²⁸ Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, vol. 41 (1968), p. 95.

²⁹ Groupe de peintres s'étant développé à Montréal, entre 1941 et 1954, autour de Paul-Émile Borduas, en réaction contre la conception intransigeante de l'art de l'École du meuble. On connaît la suite, Borduas perdit son emploi pour avoir été à l'origine du manifeste *Refus global*.

message lancé par les Borduas, Gauvreau, Riopelle et autres revêt une importance capitale :

[...] notre devoir est simple.
 Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. [...] Refus de se taire, – faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre³⁰ .

On sent bien dans le ton du manifeste tout le poids des années de soumission et le désir d'en émerger. On sait que Lapointe ne fut pas mêlé à la réflexion et à l'écriture du *Refus global*, mais il est toutefois possible d'envisager la révolte ouverte du *Vierge incendié* comme un héritage de cette période d'effervescence qui l'a précédée et accompagnée.

Un poète a, plus que les autres, influencé une grande partie de l'écriture de Lapointe : c'est Arthur Rimbaud. Lapointe entre en contact avec l'œuvre du jeune bohème quelques années avant la rédaction du *Vierge incendié*. Cette rencontre fut, pour lui, « l'*illumination* de l'âme, la révélation de l'écriture salvatrice³¹ ». Le jeune homme se reconnaît dans la volonté de subversion du « poète maudit », qu'elle se situe au plan social, individuel ou poétique. Dans ses lettres du voyant, Rimbaud

³⁰ Paul-Émile Borduas *et al.*, « Refus global », dans André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs*, Montréal, l'Hexagone, 1988, p. 58.

³¹ Paul-Marie Lapointe, *op. cit.*

affirme « qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*³² ». Il faut ici envisager le « sens » dont nous parle Rimbaud, non pas uniquement en l'associant aux perceptions physiques, mais bien comme signification. Ainsi, on peut admettre avec Daniel Leuwers que :

[l]'expression « *tous les sens* » a une signification encore plus large dès lors qu'on n'assimile plus seulement « sens » à « sensation », mais qu'on l'envisage comme « signification » même. Il y a dans le travail du poète une propension à jouer sur les mots, à jongler avec leur sonorité – ce que Francis Ponge appellera un travail de « fabrique ». Dans ce cas, c'est le son qui l'emporte presque sur le sens, le signifiant sur le signifié³³.

La poésie se doit d'explorer l'inconnu, et c'est en libérant les mots et en multipliant leur niveau de signification que le poète « se fait voyant ». Il ne doit laisser ni les règles externes ni sa raison contraindre sa poésie. Ce qui fascine Lapointe, c'est cette dissidence dans la poésie rimbaldienne, se traduisant par la transgression des règles, par la révolte tant au plan formel qu'à celui des idées. C'est en ce sens que l'« homme aux semelles de vent » fut un des auteurs influents pour Paul-Marie Lapointe, et qu'il fut un des grands précurseurs du surréalisme.

³² Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », dans Daniel Leuwers, *Lettres du voyant. Rimbaud*, Paris, Ellipses, coll. « Textes fondateurs », 1988, p. 92.

³³ *Ibid.*, p. 17-18.

Si Lapointe trouve chez Rimbaud cette idée de jouer sur le sens, c'est au contact de Pierre Reverdy que sa façon de percevoir l'image poétique prend toute sa force car pour ce poète français:

[l]'image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique³⁴.

L'idée que l'émotion naît ici non pas du lyrisme mais bien de la force et de la concentration de l'image produite, trouve un écho chez Paul-Marie Lapointe. En effet, dès que l'on pense à l'intitulé de son premier recueil, *Le Vierge incendié*, on reconnaît aisément l'influence qu'a exercée Reverdy sur l'image lapointienne. Les deux réalités rapprochées dans le titre du recueil, soit la « vierge » et « l'incendie », relèvent de ce principe qui veut que les rapports soient « lointains et justes » pour assurer la puissance de l'image. Les diverses connotations de la « vierge » tels le sacré (Dieu) ou le sexuel (Éros) éveillent des résonances particulières surtout que le mot est joint à « incendié », qui rappelle également le sacré (Satan) mais introduit la mort (Thanatos). Ces deux versants d'une même image réunis dans un seul titre, avec en plus le renversement du genre (il s'agit « du » vierge), contribuent au plaisir qu'éprouve le lecteur à reconstituer l'image poétique. Les surréalistes avaient d'ailleurs puisé

cette conception chez Reverdy qui demeure, dans leur esprit, un des théoriciens les plus novateurs en ce qui concerne les associations d'idées. André Breton continue la réflexion sur ce sujet en reconnaissant dans son premier *Manifeste du surréalisme* que : « [l]a valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue³⁵ ». On peut considérer que Lapointe a su allier les réflexions passées et ses préoccupations présentes pour créer une poésie faite d'images singulières.

C'est après son arrivée à Montréal que le jeune homme s'adonne à la lecture des surréalistes. Alors qu'il étudie aux Beaux-Arts, son professeur de dessin, Jean Benoît, lui prête *Capitale de la douleur* de Paul Éluard. Cette lecture amène Lapointe à reconsidérer sa conception de l'existence. Pour Éluard, les compromis n'existent pas. C'est un homme pour qui la liberté est fondamentale, tant dans sa vie que dans ses écrits, comme l'explique son ami René Crevel :

La mémoire des mots et des idées ne le gêne guère. Son présent est d'autant plus libre qu'il oublie spontanément son passé le plus voisin. Chaque fois qu'il change d'idée, il lui semble partir. Il est le type même de l'inadapté, tel que l'entendent les êtres sociaux et conventionnels, mais cet inadapté est en ordre avec lui-même, parce que justement il ne s'est imposé aucun ordre arbitraire. On pourrait le définir : un inadapté adapté à son état d'inadapté³⁶.

³⁴ Pierre Reverdy, cité par André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « idées », no 23 (1963), p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁶ René Crevel, *Les Nouvelles littéraires*, 27 décembre 1924, p. 4.

Même si le surréaliste semble parfois fuir, aux dires de René Crevel, la société dans laquelle il évolue, c'est toujours pour mieux y revenir. Lapointe trouve dans la poésie de cet être sensible des éléments qu'il exploitera lui-même comme les thèmes de la femme, de l'amour et surtout de la liberté.

Tel qu'entrevu dans notre introduction, René Crevel, quant à lui, a fasciné Paul-Marie Lapointe de manière certaine. Nous y reviendrons plus longuement dans notre troisième chapitre.

Une poésie empreinte d'absolu

Paul-Marie Lapointe écrit son premier recueil de poésie en moins de trois mois, à l'été et l'automne de 1947. À l'École des Beaux-Arts, il rencontre Robert Blair, qui a étudié au collège Sainte-Marie avec Claude Gauvreau. Blair, après avoir lu les poèmes de Lapointe, le présente au groupe des Automatistes. Claude Gauvreau accueille avec transports le jeune poète et le presse de publier son recueil. Il sent bien son désir de s'affranchir de l'autorité et, du même coup, de libérer l'expression par l'éclatement des vers. Axel Maugey soutient à ce propos que « [l]a lecture des poèmes de Paul-Marie Lapointe est extrêmement significative de ce besoin de secouer une emprise qui s'est avérée déplorable même au plan

religieux³⁷ ». Le sentiment de révolte présent dans *Le Vierge incendié* n'est donc pas étranger, comme on vient de le voir, au climat de transformation que connaît la société québécoise.

C'est à Pierre Gauvreau, frère de Claude, ainsi qu'à Maurice Perron, que Lapointe doit la réalisation de ce projet que d'autres membres du groupe Automatiste soutiennent :

C'est Pierre Gauvreau qui, avec moi, a travaillé là-dessus et surtout Maurice Perron. Maurice Perron qui était avec le mouvement automatiste : un photographe exceptionnel. Maurice a même avancé l'argent ; il était le seul à gagner des sous parmi nous. Pour ma part, je vivais avec les deux ou trois dollars par semaine que mes parents m'envoyaient. Alors Maurice avait fourni 100\$ pour acheter le papier et louer la « Gestetner ». À l'époque, je vivais dans une chambre, rue Amherst, près du parc Lafontaine. J'y avais installé la « Gestetner » et on imprimait le soir, après les cours, Pierre Gauvreau, Maurice Perron et moi. Évidemment, au cours de cette période, j'ai été amené à rencontrer un peu plus souvent les autres automatistes. [...] Mousseau est même venu habiter rue Amherst. Il vivait à l'époque avec Dyne. Tout le monde mettait la main à la pâte. Oui, c'était formidable !³⁸

Le premier recueil de Paul-Marie Lapointe est publié chez Mithra-Myrthe, maison d'édition des frères Gauvreau qui a lancé, quelques mois auparavant, le manifeste *Refus Global* de Borduas.

Avec *Le Vierge incendié*, on découvre un jeune homme qui se saisit du langage comme d'un instrument de révolte et de libération

³⁷ Axel Maugey, *La Poésie moderne québécoise (1937-1970)*, Montréal, Humanitas, 1989,

individuelle. La parole est intempestive et ardente, au carrefour de l'enfance et de la vie adulte. La critique de la collectivité y tient une place prépondérante car le poète s'éveille à celle-ci. Cet éveil au monde correspond pour l'adolescent qu'est alors Lapointe à une seconde naissance : celle de l'écriture. *Le Vierge incendié*, ce « recueil de la parole libérée³⁹ » pour emprunter l'expression de Pierre Nepveu, repousse les cadres poétiques conventionnels jusqu'à l'éclatement par l'utilisation de l'improvisation et les références au jazz. Les frontières étant souvent mouvantes d'un art à l'autre, on trouve dans la poésie de Lapointe d'intimes relations avec ces pratiques musicales.

Comme toute forme d'art, le jazz connaît des techniques qui lui sont propres. On sait que l'histoire de ce courant musical commence vers le début du XXe siècle, en Nouvelle-Orléans. L'abolition de l'esclavage, en 1865, redonne aux nouveaux affranchis une autonomie perdue depuis près de trois siècles. C'est ainsi que le jazz, cette musique propre au peuple noir d'Amérique, symbolise la délivrance par la fusion du rythme improvisé et de la parole libérée. C'est justement en ce sens qu'il faut comprendre la transposition littéraire du jazz dans l'œuvre de Lapointe.

p. 26-27.

³⁸ Paul-Marie Lapointe, « En liberté comme un papillon, un arbre ! », *op. cit.*, p. 393-394.

³⁹ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 203.

Le *jazz idiom* incarne cette transformation de la musique au texte, qui confère à la poésie un rythme particulier d'allure syncopée.

Lapointe intègre le *jazz idiom* dans sa poésie, utilisant ainsi un des postulats de base de ce style musical, soit l'improvisation. À la manière du jazzman, le poète conçoit un thème principal, où « rythme, sonorité et liberté⁴⁰ », les trois éléments fondamentaux du jazz, occupent une place prépondérante. L'improvisation peut donc débiter autour de ce thème principal. Des variations sur ce même thème, autant sémantiques que rythmiques, vont se greffer à la matrice de base. Dans le troisième poème de la partie intitulée « on dévaste mon cœur », Lapointe improvise en procédant initialement par la reprise incessante du thème de la difficulté, voire même de l'impossibilité d'être. Le vers « je ne sais pas vivre », véritable moteur du poème, est récupéré à six reprises. Vient ensuite se greffer l'éclatement sémantique généralisé autour des thèmes du corps et du bestiaire, assurant la spontanéité de la variation :

je ne sais pas vivre	champignons dans les hut-
tes cloisons du crâne	je ne sais pas vivre
les moutons de salpêtre	broutent ma barbe lèchent
mes lèvres	je ne sais pas vivre les cordes
d'oiseaux dans mon cou	deux épingles droites au
sein de fille à chapeau	champ de romantiques
fleurs le paquet de fumeur	contre la chemise
plein la bouche les jujubes	sucrés les livres sont
les étagères de mon histoire	je ne sais pas vivre
on ne les ouvre pas	gueule de vitre où

⁴⁰ Jean-Stéphane Brosse, *Le Jazz*, Toulouse, Édition Milan, coll. « Les Essentiels Milan », 1996, p. 11.

poussent des feuilles de pies maudites je ne sais
 pas vivre j'ai un habit de plumes fontaines
 les canards me font des grimaces le tube
 blanc de céruse gargouille de tablettes sans pinceau
 toile de rinceaux d'orteils doigts de becs des
 poules je ne sais pas vivre verrues des lombrics
 terres des femmes aucun rivage mer des
 lianes aux poux rongeurs de singes je n'aurai ja-
 mais su vivre ma vie⁴¹

Le thème principal, « je ne sais pas vivre », créer le rythme des vers. La variation, au terme du poème avec la formule « je n'aurai jamais su vivre », confirme l'évolution de l'improvisation vers l'impossibilité d'être. On remarque que Lapointe n'utilise aucune ponctuation. Il a recours aux blancs pour donner le rythme. Du *Vierge incendié* jusqu'à *tombeau [...]*, les espaces et les blancs ont enrichi la poésie de Lapointe. Le poète explique, dans une lettre à Philippe Hæck que :

[l]es blancs d'une certaine façon remplaçaient les signes de ponctuation. Mais des signes qui ne seraient ni les virgules, ni les points, ni rien de semblable. Mais qui figureraient les pauses, les soupirs, comme dans la musique. Des façons de créer le rythme. Tout ceci dans une technique qui ne serait point une copie de la musique, mais une invention elle-même, pour elle-même – sans concertation préalable. Images faisant le rythme, rythme faisant image⁴².

L'utilisation des blancs scande les poésies lapointiennes, amenant ainsi l'écriture en contrepoint, le rythme syncopé et la psalmodie. C'est par

⁴¹ Paul-Marie Lapointe, *Le Vierge incendié*, dans *Le Réel absolu, poèmes 1948-1965*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1974, p. 63.

⁴² Cité par Pierre Nepveu, *Les Mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe, op. cit.*, p. 203.

cette pratique de la parole libérée que le poète s'est réapproprié le verbe dont il avait été dépossédé par un monde trop contraignant.

Tout semblait dit après la *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, ce recueil écrit en 1948 mais qui ne sera publié qu'en 1971 dans la compilation offerte par Lapointe, *Le Réel Absolu*. De fait, la reprise de la parole, et surtout la possession de celle-ci, paraît ardue pour le poète :

Parce que c'est très long, quand tu es un adolescent, sauvage, qui ne veut pas être dompté par la vie, d'accepter de faire un travail quotidien. Parce qu'à partir du moment où tu ne te suicides pas, il faut que tu apprennes à vivre. Il faut essayer de trouver des choses qui valent la peine d'être vécues⁴³.

Pendant les années cinquante, le poète est absorbé par son travail quotidien qui ne s'éloigne jamais vraiment de l'écriture. C'est ainsi qu'il se lance dans le journalisme en collaborant à *L'Événement-Journal* de Québec de 1950 à 1954 puis, lorsqu'il s'installe définitivement à Montréal en 1954, à *La Presse* jusqu'en 1960.

À l'aube des années cinquante, la poésie est en ébullition et, avec elle, le monde de l'édition. Les Éditions de Malte, Erta et Orphée, entre autres, ont tenté l'aventure poétique sans toutefois obtenir de succès durable. Des poètes se réunissent parfois eux-mêmes afin de publier

⁴³ Paul-Marie Lapointe, « Le jeu de la liberté », *op. cit.*, p. 161.

leurs œuvres. C'est dans ce contexte que l'Hexagone voit le jour en août 1953, avec la parution de *Deux sangs* de Gaston Miron et Olivier Marchand. Il s'agit toutefois bien plus qu'une simple maison d'édition : c'est un lieu de contact et d'échange pour plusieurs poètes. Des soirées sont tenues au 3074 de la rue Lacombe à Montréal, première adresse officielle de l'Hexagone. Paul-Marie Lapointe est très tôt admis à ces rencontres avec d'autres jeunes poètes comme Fernand Ouellette, Jean-Guy Pilon, Yves Préfontaine, Michèle Lalonde et Michel Van Schendel. On peut désormais parler de l'Hexagone comme étant un *carrefour de la poésie vivante*⁴⁴, mais aussi un lieu d'effervescence intellectuelle. Si le *Refus global* fut surtout l'apanage des peintres, l'Hexagone est plutôt un milieu hétérogène, où se côtoient à la fois poètes, peintres, cinéastes et musiciens. On sent déjà s'organiser ce qui deviendra, six ans plus tard, le groupe fondateur de la revue *Liberté*.

En effet, en janvier 1959, un groupe de jeunes littérateurs participent à la publication du premier numéro de *Liberté* qui, à l'origine, portait le nom de *Liberté 59*. Cette revue paraît à ses débuts aux éditions de l'Hexagone et est animée par Jean-Guy Pilon. Pilon se voit soutenu par un comité de rédaction comptant notamment Paul-Marie Lapointe, André Belleau, Gilles Carle, Jacques Godbout et Fernand Ouellette. C'est

⁴⁴ Jean-Louis Major, « L'Hexagone, une aventure en poésie québécoise », *Archives des*

dans le numéro initial de *Liberté* que Lapointe publie pour la première fois son fameux poème « Arbres ». Le dessein du groupe est exposé dès la présentation du premier numéro. Créer « une revue littéraire et de culture qui tienne compte d'étape en étape de l'évolution de la pensée, de la création sous toutes ses formes, de la vie artistique à travers toutes ses manifestations⁴⁵ ». Plusieurs revues intellectuelles à l'époque, outre les publications universitaires, étaient dirigées par des ordres religieux. Cette publication se veut donc un lieu de discussion ouvert où les écrivains autant que les universitaires pourront partager leurs pensées sur des questions concernant le milieu culturel. Comme l'indique son titre, la politique de la revue *Liberté* prévoit laisser une grande place à la subjectivité de chacun. Même si Lapointe quitte le comité de rédaction dès le second numéro, on sent la cohérence de cette démarche qui, par ses idéaux d'affranchissement et de liberté, semble s'inscrire naturellement dans le cheminement du poète.

À l'aube de la trentaine, Lapointe sent qu'il a à nouveau quelque chose à dire, prémisses essentielles à l'écriture. C'est donc en 1960 avec *Choix de poèmes/Arbres*, publié aux éditions de l'Hexagone, que nous revient le poète. Cet ouvrage comprend le fameux poème « Arbres », variation intertextuelle de deux traités de botanique, *Arbres indigènes du*

Lettres canadiennes, tome IV, Montréal, Fides, 1969, p. 184.

*Canada*⁴⁶ par R. C. Hosie ainsi que *Flore laurentienne*⁴⁷, par le Frère Marie-Victorin. Aux dires de Robert Major : « [t]rès souvent, Lapointe recopie directement le texte de Hosie, en suivant assez fidèlement la série des genres que l'on trouve dans le traité de ce dernier⁴⁸ ». Ces poèmes mettent en place une écriture en contrepoint, prolongement de la technique du jazz. Le contrepoint est une approche musicale qui pratique la superposition de lignes mélodiques. Dans le poème, ce procédé consiste à manier les mots en les associant de manière à créer un effet sensible. Un mot en appelle un autre, on passe d'une idée à une autre par la magie de l'improvisation, mais on revient toujours à l'idée maîtresse du poème, l'arbre dans le cas de ce poème, qui tient lieu de leitmotiv :

conifères d'abondance espèces hérissées crêtes
 vertes des matinaux scaphandriers du vent co-
 nifères dons quichottes sans monture sinon la
 montagne clairs droits foudroyant le ciel
 conifères flammes pétrifiées vertes brûlantes
 gelées de feu conifères
 arêtes de poissons verticaux dévorés par l'oiseau

j'écris arbre
 arbre pour l'arbre⁴⁹

⁴⁵ Liberté 59, « Présentation », *Liberté 59*, vol. 1, no 1 (janvier-février 1959), p. 1.

⁴⁶ R. C. Hosie, *Arbres indigènes du Canada*, Ottawa, Ministère de l'environnement, 1972, 383 p.

⁴⁷ Frère Marie-Victorin, *Flore laurentienne*, Montréal, Imprimerie de La Salle, 1935, 917 p.

⁴⁸ Robert Major, « En marge d'Arbres de Paul-Marie Lapointe », *Incidences*, vol. 11, nos 1-3 (janvier-décembre 1977), p. 125.

⁴⁹ Paul-Marie Lapointe, « Arbres », *Le Réel absolu. Poèmes 1948-1965*, op. cit., p. 172.

Le terme « arbre » ainsi que ses variations « j'écris arbre » et « arbre pour l'arbre⁵⁰ », qui reviennent à près de vingt reprises dans le poème, obnubilent le lecteur. Cette façon d'insister sur un mot, présente de manière plus éloquente dans ce recueil, s'avère une technique sœur du jazz déjà évoqué à propos du *Vierge incendié*. Nous verrons ultérieurement comment l'aspect ludique, déjà présent dans les deux premiers recueils de Lapointe, servira de fondement dans *tombeau de René Crevel*.

Même s'il renoue avec l'écriture poétique, Lapointe se consacre toujours au journalisme et participe, l'année suivante, à la création du *Nouveau Journal* comme directeur de l'information, avec Jean-Louis Gagnon. Dans sa vie professionnelle, le poète baignera toujours dans le domaine des arts et des médias. En 1964, il sera rédacteur en chef du *Magazine Maclean*, puis entrera au service de la Société Radio-Canada, en 1968, où il deviendra chef de l'information radiophonique jusqu'à sa retraite, en 1992.

En 1964, Lapointe publie un autre recueil, *Pour les Âmes* où « [N]ul amour a la terre qu'il embrasse/ et ses fleuves le fuient⁵¹ ». Le poète est toujours révolté, mais sa réflexion est davantage orientée vers les

⁵⁰ *Ibid.*

égarements qui font que l'homme se détourne de la vraie vie. Une dimension morale parcourt le recueil; le poème a un sens ici davantage ontologique que social comme l'explique Lapointe dans un numéro de la revue *Liberté* :

Il s'agit de recréer le monde, au jour le jour, sans quoi il sombrerait dans le chaos, de recréer le monde, homme par homme, de vaincre la mort par la continuité des vies et chacune est importante et d'autant plus qu'elle diffère et prend à la précédente une part de ce qu'elle donne à la suivante.

Ainsi le poème doit-il être⁵².

Ce renversement des « différentes aliénations — sociales, religieuses, épistémologiques⁵³ », pour citer les propos de Jean-Noël Pontbriand, doit indubitablement passer par le langage. Encore une fois, c'est par l'improvisation et le contrepoint que le poète privilégie une écriture de la liberté. Dans sa forme même, le poème est appelé à dénoncer l'usure de la quotidienneté, qui ne doit en aucune façon freiner la quête d'une liberté qui, elle, est universelle.

Enfin, c'est en 1979 que Paul-Marie Lapointe publie le recueil qui nous préoccupe, *tombeau de rené crevel*. Subséquemment, il publiera *écRiturEs* en 1980, *Le Sacre* en 1998 et *Espèces fragiles* en 2002. Son

⁵¹ Paul-Marie Lapointe, *Pour les âmes. Poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1964, p. 7.

⁵² Paul-Marie Lapointe, « Notes pour une poétique contemporaine », *Liberté*, vol. 4, no 3 (mars 1962), p. 185.

⁵³ Jean-Noël Pontbriand, « Pour les âmes », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV (1960-1969), Montréal, Fides, 1984, p. 717.

œuvre poétique ne passe pas inaperçue : il reçoit, en 1972, le prix Athanase-David de même que le prix du Gouverneur général, qui sont parmi les plus importantes distinctions littéraires au pays. En 1976, Lapointe est récipiendaire du prix de l'International Poetry Forum, une récompense littéraire américaine notoire. Il obtient également le Grand Prix littéraire de *La Presse* en 1980, le prix de la francophonie Léopold-Sedar-Senghor en 1998 ainsi que le prestigieux prix Gilles-Corbeil de la fondation Émile-Nelligan en 1999⁵⁴ ; il détient enfin un Doctorat *Honoris Causa* de l'Université de Montréal (2001) .

Paul-Marie Lapointe publie peu de textes réflexifs à propos de son processus d'écriture. Toutefois, ces rares écrits sont d'une importance capitale pour qui tente de saisir les fondements de la poétique lapointienne. En 1969, le poète signe deux courts textes dans *Archives des Lettres canadiennes* dont les titres, par un remarquable effet de condensation, résument d'emblée leur contenu : « Poésie sociale et morale » et « Foi en l'homme ». Dans ces deux textes, écrits respectivement en 1960 et en 1963, Lapointe réunit autour de deux thèmes ce qu'il qualifie de « bonne poésie ». Cette dernière doit être à la fois « morale », puisqu'elle nécessite une forme de conscience du monde,

⁵⁴ Cette récompense triennale, décernée pour l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain de langue française, est assortie d'une bourse de 100 000\$. Outre Lapointe, Jacques

et « sociale » dans le sens où elle permet la transformation du monde. Par ses poèmes, Lapointe espère offrir un espace de réconfort, une terre hors d'atteinte. S'ils réussissent à toucher l'homme, s'ils lui permettent d'évoluer, ils ne sont pas vains. C'est de cette façon que Lapointe a reçu la poésie rimbaldienne et c'est également dans cette perspective qu'il souhaite être lu :

[J]'aurais raté une partie de ma vie si je n'avais pas lu Rimbaud. Si je n'avais pas aimé Rimbaud. Il suffirait que, pour un seul lecteur, cette relation existe avec un seul de mes poèmes pour que ma poésie, mon « inutile poésie », me paraisse à jamais justifiable⁵⁵.

Si un poème peut faire réfléchir un lecteur et améliorer sa conscience ou encore sa vision du monde, ce n'est pas une « inutile poésie ». Lapointe vise la transformation de l'homme, certes, mais de cette transformation individuelle doit nécessairement surgir une évolution sur le plan social.

Dans « Foi en l'homme », Lapointe présente sa vision du poète, vision qui fait appel à la conscience des hommes :

Le devoir de la poésie, sa raison est la Révolte, qui est au-delà de l'acte positif... Elle cherche à récupérer l'âme de l'homme, l'âme du réel [...] :
Rendre la terre aux hommes, qu'ils ont abandonnée aux maîtres, que les maîtres se sont appropriée pour la rendre inhabitable...
Récupérer cette part du monde qui est dans la façon de l'habiter, de le vivre en totalité. Cela fait partie du salut du monde, du bonheur

Brault (1996), Anne Hébert (1993) et Réjean Ducharme (1990) sont les autres récipiendaires de ce prix.

⁵⁵ Paul-Marie Lapointe, « L'injustifiable poésie », Entretien avec Robert Mélançon, *Études françaises*, vol. XVI, no 2 (avril 1980), p. 102.

des hommes à conquérir, de la révolution à accomplir... Cela reste essentiel à la Révolution⁵⁶.

Le poète exhorte à une révolution faite d'armes comme les mots et le langage. La poésie, la « bonne poésie », devrait être celle qui engendre la Révolution, qui remet en question le monde, contribuant ainsi à son évolution. Il ne s'agit pas d'offrir un autre système de valeurs après avoir révoqué l'ancien, mais plutôt de tenter de transformer la société :

Je dirai, dans cet esprit, qu'est sociale toute poésie *assumée charnellement* et qui, par construction ou destruction, vise à la transformation du monde (et de l'homme), ce qui caractérise, à la fin, la motivation de toute véritable poésie et la distingue de l'amuse-gueule, de la rimaille et de la rêvasserie pamoisante⁵⁷.

La poésie devrait, selon Lapointe, pousser l'homme à réfléchir et lui permettre de considérer son époque avec un regard critique. Si le lecteur trouve, dans les vers lus, matière à l'évolution de ses idées, la poésie n'est pas vaine. C'est en ce sens qu'est sociale toute poésie permettant à l'homme d'« être l'âme de son époque⁵⁸ ». Toutefois, pour accéder à cette autonomie, l'homme doit être dégagé de toute barrière idéologique qui contraint sa liberté de penser. La notion de liberté a toujours été primordiale dans la poétique lapointienne. Dans les premiers recueils du poète, la liberté passe souvent par la référence à l'improvisation et au

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Paul-Marie Lapointe, « Poésie sociale et morale », *loc. cit.*, p. 443.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 443.

jazz, comme on l'a vu précédemment. Selon Lapointe, la création et la poésie nous permettent d'aspirer à une liberté absolue :

Il n'y a pas de poème qui ne soit recréé par celui qui le lit. Il y a une volonté de communiquer à travers ce texte, la liberté d'aller le plus loin possible dans ce que vous faites, que ce soit pour n'importe quelle tâche donc, c'est donc valable aussi pour la création. Ce qui fait les grands peintres, c'est la liberté qu'ils ont prise par rapport à ceux qui les ont précédés. Je ne pense pas qu'il existe d'œuvre de création qui ne soit entièrement libre⁵⁹.

Il faut attendre la fin des années soixante-dix pour découvrir une nouvelle forme de liberté exploitée chez Lapointe. Dès lors, cette façon de concevoir l'art, qui se perçoit davantage à partir du *tombeau de René Crevel* et d'*écRiturEs*, passe par l'aspect ludique. Dans notre analyse du *tombeau [...]*, nous verrons comment Paul-Marie Lapointe emploie le jeu pour libérer les mots et ainsi faire découvrir au lecteur les diverses potentialités des textes de René Crevel.

Contrairement à ce que certains ont reproché au poète, nous croyons qu'il y a toujours eu continuité dans l'écriture de Paul-Marie Lapointe ce qui n'exclut pas l'évolution et la progression continue. La révolte ouverte du *Vierge incendié* s'est assagie, les réflexions ont évolué, mais comme nous le verrons ultérieurement dans *tombeau de René Crevel*, c'est toujours par le langage que passent la révolution et

⁵⁹ Paul-Marie Lapointe, « Là où est le plaisir de rêver, d'exister... ». (Voir annexe).

l'évolution de l'homme. La poésie de Paul-Marie Lapointe est une poésie humaine, où l'homme tient la première place et où le désir de vivre est continuellement réaffirmé.

CHAPITRE II

René Crevel : l'homme qui fut l'âme de son époque

comme si le courage de l'homme pouvait avoir d'autre but que l'amélioration matérielle et morale de son sort, comme si les mouvements, qui expriment ce courage devaient être contre le corps, contre l'esprit.

René Crevel

L'époque surréaliste, dont la plus riche période épouse approximativement l'entre-deux-guerres, voit naître bon nombre d'écrivains qui aspirent à un monde absolu. Cette quête de sens ne s'est pas faite sans heurts. Certains ont choisi pour cheval de bataille la révolte, d'autres l'engagement. Ce fut le cas de René Crevel, incarnation

de l'engagement mais aussi de la fougue sans qui, aux dires d'André Breton, « il eut manqué une des plus belles volutes au surréalisme⁶⁰ ».

Mort et vie de René Crevel

Dix-huit juin 1935. René Crevel rentre chez lui, à Paris, après une réunion du comité organisateur du *Congrès des Écrivains pour la défense de la culture*. Une fois de plus, il constate son impuissance à réunir les surréalistes et les communistes. La veille, il apprend que la tuberculose qui l'afflige depuis dix ans attaque maintenant ses reins et que son état est très grave. Il est à la fois malade, déçu et moralement inquiet de la situation politique. C'est que les tensions montent depuis le début des années trente et la guerre semble de plus en plus imminente. L'auteur, très engagé sur le plan social, craint de mauvaises nouvelles en provenance de l'Allemagne. Ainsi, c'est un René Crevel effondré et sans espoir pour l'avenir qui rentre ce soir-là, rue Nicolo. Le lendemain matin, une odeur de gaz alerte les locataires de son immeuble. Crevel est retrouvé gisant par terre, un papier épinglé à sa veste : « Prière de m'incinérer. Dégoût⁶¹ ». Il meurt dans l'après-midi du 19 juin 1935 des suites de cette intoxication.

⁶⁰Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, « René Crevel », Paris, Seuil, 1996, p. 174.

⁶¹François Buot, *Crevel*, Paris, Grasset, 1991, p. 420.

Nous avons choisi de débiter par la fin de la vie de René Crevel afin de mettre en perspective toute sa destinée. Il ne s'agit pas ici de proposer une image mythifiée de cet écrivain en le rapprochant de suicidés comme Jacques Vaché, retrouvé mort dans un hôtel de Nantes en 1919, Arthur Cravan, disparu de façon mystérieuse la même année ou encore Jacques Rigaut, qui s'est suicidé dans une clinique de Paris en 1929. Son drame est unique et n'appartient qu'à lui. La réalité est beaucoup plus complexe qu'elle n'y paraît au premier regard et ce n'est que sous un éclairage biographique que son œuvre prend tout son sens.

Sa jeunesse (1900-1917)

René Crevel est né à Paris, avec le siècle, le 10 août 1900. Sa famille habite alors rue de l'Échiquier près de la porte Saint-Denis, un quartier qui sera chéri par les surréalistes. Sa mère, Louise-Marguerite Plet, vient d'une famille bourgeoise. C'est une femme acariâtre et hystérique qui, aux dires de son fils, crie sans arrêt au foyer mais ne laisse rien transparaître de ses comportements devant les autres. L'enfant a vite compris et exécré cette hypocrisie propre à sa classe sociale et dont sa mère faisait grand usage. À l'aube de sa vie, René Crevel est un enfant enjoué et épanoui. Néanmoins, ses rapports avec ses parents définirent en grande partie la suite de son existence. À l'âge de trois ans, sa mère le laisse subir une circoncision devant elle, sans

aucune anesthésie, vraisemblablement à cause d'une infection. On retrouve plusieurs évocations de cet événement dans l'œuvre de Crevel, comme autant de traces indélébiles de cette mutilation.

Son père, pour sa part, est « imprimeur de musique spécialisé dans la chansonnette⁶² ». C'est un homme discret qui, tout en étant très effacé, marque de façon déterminante la vie de son fils. Alors que l'enfant n'a que quatorze ans, Eugène Paul Crevel se suicide par pendaison dans la demeure familiale. Sa mère oblige le jeune adolescent à contempler le spectacle de la dépouille toujours suspendue dans le salon familial, alors qu'elle insulte le défunt en hurlant, soi-disant pour donner une bonne leçon à son fils. Subséquemment, la figure paternelle prendra une importance spectaculaire au détriment de la mère.

René Crevel est dès lors, et pour plusieurs années, méconnaissable, se refermant de plus en plus sur lui-même. C'est donc un adolescent tourmenté et solitaire qui entre au lycée Janson de Sailly, en 1914. Michel Leiris, qui fut son camarade de classe, décrit un Crevel « dormeur, étranger absolu, muet, enfoui dans une chrysalide protectrice⁶³ ». Il se souvient d'un adolescent distant : « Il semblait

⁶² Claude Courtot, *René Crevel*, Paris, Seghers, coll. « poètes d'aujourd'hui », 1968, p. 181.

⁶³ François Buot, *op. cit.*, p. 26.

indifférent à tout ce qui pouvait se faire ou se dire dans la classe, tant du côté des maîtres que de celui des élèves⁶⁴ ». Il complétera tout de même son cours classique afin de s'inscrire à l'Université.

De l'indifférence à l'effervescence (1918-1923)

Crevel commence son cours en droit et lettres à la Sorbonne, en 1918, et souhaite préparer une thèse sur Diderot romancier. Il est toutefois bien plus préoccupé par les rencontres qui s'offrent à lui que par ses études. Il s'engage volontairement dans le 104^e régiment d'infanterie à la caserne de Latour-Maubourg en octobre 1920, afin de bénéficier d'un règlement qui permet aux élèves officiers de poursuivre leurs études pendant leur service militaire. Les matinées sont réservées à l'armée et les après-midi, aux cours à l'Université. Mais rapidement, Crevel développe un certain dégoût pour l'institution. Il n'y découvre pas l'effervescence intellectuelle qu'il était venu y chercher. S'il n'affectionne pas la vie universitaire, il apprécie encore moins son état de recrue du 104^e régiment d'infanterie. Ses évasions dans les bibliothèques parisiennes servent d'échappatoire à ses cours qu'il trouve insipides. Ses lectures amènent le jeune Crevel à réfléchir aux choses qui le préoccupent vraiment. Il s'intéresse aux auteurs du XVIII^e siècle, et plus

⁶⁴ *Ibid.*

particulièrement au matérialisme chez Diderot. Le soir reste un moment fort dans la vie estudiantine de René Crevel :

Il retrouve ses compagnons de chambrée, ces étudiants en lettres qu'il croise parfois dans les rues du Quartier latin ou dans les couloirs de la faculté. Ils ont tous le même âge et s'appellent Marcel Arland, George Limbour, Roger Vitrac, Henry Cliquennois, Max Morise, François Baron⁶⁵.

Ensemble, ces hommes souhaitent refaire le monde. Quoi de plus normal pour de jeunes étudiants au sortir d'une grande guerre ? Ils discutent, entre autres, de littérature, de politique et de sujets d'actualité comme le regain de vie du mouvement dada.

En effet, tout Paris est en effervescence au printemps de 1921. Dada moribond semble vouloir sortir de sa torpeur. Le 14 avril 1921, Crevel et ses amis rencontrent les dadaïstes, avec Tristan Tzara à leur tête. Le groupe d'étudiants est séduit par tant de grands hommes, d'autant plus que Louis Aragon accepte de les soutenir dans leur projet de fonder une revue. C'est ainsi qu'en novembre 1921, Crevel devient rédacteur de la revue mensuelle *Aventure* à laquelle participeront ses amis Arland, Baron, Vitrac et Morise. Cette revue ne comptera que trois numéros. C'est également en novembre qu'il fait la connaissance, au Café Certà, d'André Breton et du groupe qui anime la revue *Littérature*.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

À l'hiver 1922, un différent d'ordre esthétique divise Tristan Tzara et André Breton. Tzara, le chef incontesté et fondateur du mouvement Dada, prône toujours une approche radicale de l'art. Breton, quant à lui, privilégie la révolution sérieuse et l'abandon d'un humour subversif trop simple et inefficace. L'affaire du *Congrès de Paris* signale leur rupture. Breton, qui souhaitait organiser cette réunion dans le but avoué d'exposer ses vues esthétiques, a froissé de manière peu orthodoxe Tzara, en publiant un communiqué visant à « mettre l'opinion en garde contre les agissements d'un personnage connu pour le promoteur d'un mouvement venu de Zurich qu'il n'est pas utile de désigner autrement *et qui ne répond plus aujourd'hui à aucune réalité*⁶⁶ ». Crevel, qui conservera toute sa vie des relations privilégiées avec les deux hommes, se trouve pour l'instant entre deux feux.

Durant l'été 1921, Crevel rencontre une femme qui voit en lui des dons de médium :

Pour moi, très important fut le temps des sommeils. Durant les vacances 1921, une dame m'avait initié à des éléments spirites. Mais cette manière de faire la chaîne autour d'une lourde table (et non pour que les esprits fassent tourner la table, mais pour que la table fit tourner les esprits, ce qui somme toute est une manière de matérialisme) pour moi n'était que le magnifique prétexte à perdre le contrôle, à me trahir. Et ici, je dis que, selon moi, il

⁶⁶Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, « Congrès de Paris », p. 164.

importe de se trahir. La peur de se trahir, la prudence rationaliste, rationalisée, voilà l'ennemie⁶⁷.

C'est donc en septembre 1922 que Crevel initie Breton et ses amis aux sommeils hypnotiques. Le soir de la première expérience, Crevel s'endort en seulement trois minutes. Il débute alors un discours incohérent où se côtoient des soupirs, des propos sur les grenouilles, des gémissements aberrants, et même le récit du meurtre d'un homme par sa femme. Il se réveille n'ayant conservé aucun souvenir de son délire. À partir de ce moment, plusieurs soirées auront lieu et davantage d'adeptes y prendront part. Robert Desnos, Benjamin Péret et Crevel s'avèrent toutefois les meilleurs sujets. Mais l'expérience est douloureuse pour ce dernier qui s'enfonce de plus en plus dans ses tourments, dévoilant durant les sommeils ses angoisses profondes et se réveillant ensuite encore plus anxieux qu'avant. Crevel, qui était enchanté au début par cette voie d'exploration de l'inconscient, en est vite lassé. Il doute même de l'authenticité des sommeils des autres puisqu'il a, lui aussi, simulé s'être assoupi à quelques reprises. Dès lors, il cherche d'autres façons d'appréhender l'inconscient.

Depuis la brouille entre Tzara et Breton, Crevel a adopté une position équivoque. Il côtoie aussi bien Tzara et son groupe que Breton et

⁶⁷ François Buot, *op. cit.*, p. 53.

le sien. Toutefois, l'effritement des relations entre les deux hommes le force à prendre parti pour l'un au détriment de l'autre. Entre Breton et Tzara, il opte d'abord pour le second. C'est ainsi qu'il tient le rôle de « l'œil » dans la pièce en trois actes *Le Cœur à gaz* de Tristan Tzara, présentée pour la première fois le 6 juillet 1923 au théâtre Michel. La représentation provoque un scandale. Alors que Pierre de Massot entame une tirade contre Picasso, Breton monte sur la scène et le frappe avec sa canne africaine. Tzara fait appel au service policier qui est bien vite débordé. Les agents expulsent Breton, Péret et Desnos. Alors que Tzara tente de présenter la pièce dans la confusion la plus totale, Paul Éluard monte sur la scène et se jette sur lui. Crevel, qui était toujours dans les coulisses, en sort et tente de s'interposer entre les deux hommes, mais il reçoit une gifle de la part d'Éluard. La querelle se poursuit dans la rue, tel un véritable événement d'inspiration dada. Desnos, dans une lettre à Francis Picabia, traitera Crevel de « petit con salonnard⁶⁸ ». À la suite de cet épisode houleux, Crevel se concentre sur ses études. En septembre 1923, après avoir complété son service militaire, il obtient une licence en lettres. C'est à cette époque qu'il s'adonne de manière plus assidue au journalisme et à l'écriture.

⁶⁸ Claude Courtot, *op. cit.*, p. 185.

L'aventure surréaliste (1924-1929)

C'est en 1924 que Crevel s'engage pleinement dans le mouvement surréaliste. André Breton, dans son premier manifeste, publié en octobre de cette même année, le compte parmi ceux « qui ont fait acte de surréalisme absolu⁶⁹ ». À partir de ce moment, René Crevel collabore à toutes les revues du mouvement et signe toutes les déclarations collectives jusqu'à sa mort, en 1935. Malgré son attachement quasi inconditionnel au surréalisme, Crevel agit à l'encontre de certaines règles, notamment par son ambivalence sexuelle⁷⁰, son penchant pour les soirées mondaines ainsi que par sa propension à écrire des romans, un genre ouvertement condamné par Breton dans son premier manifeste. En dépit de l'interdit qui pèse sur le genre romanesque au sein du mouvement surréaliste, Breton n'a jamais répudié ouvertement Crevel, que ce soit pour cette pratique ou pour son homosexualité. Il l'a pourtant fait pour Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon et plusieurs autres. Crevel pousse même l'audace jusqu'à réprover publiquement l'écriture automatique :

[I]l est impossible de parler d'automatisme lorsqu'il y a écriture, et si le mouvement accompli pour dessiner révèle les mouvements les plus secrets de l'âme, ces lettres, nous les assemblons et nous nous efforçons de les dessiner suivant un ordre, un modèle

⁶⁹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « idées », no 23, 1963, p. 38.

⁷⁰ Crevel entretiendra tout au long de sa vie des relations tant avec des hommes qu'avec des femmes. À son grand désarroi, il ne parviendra jamais à être fixé quant à son identité sexuelle.

appris. M'apparaissent donc à la fois trop vagues et trop précis ceux qui prétendent séparer l'inconscient du conscient⁷¹.

Crevel croit en ses propres conceptions de l'écriture et ne se soumet pas au joug de Breton. C'est d'ailleurs en cette même année de 1924 qu'il publie son premier roman, *Détours*, décrivant le mal de vivre qui l'habite.

Dans son roman *Détours*, Crevel nous fait le récit de l'éducation sentimentale de Daniel, qui souffre de la solitude, se cherche, croit se trouver, doute et est désillusionné. Il retrace les étapes de son existence passée : son enfance monotone, son éducation fastidieuse, le suicide de son père, son angoisse de vivre. Pourtant, un passage reste, même après plusieurs années, troublant. Il s'agit de l'épisode où le père de Daniel, le protagoniste, demande à son fils quelle est, selon lui, la meilleure façon de se donner la mort :

- Mais toi, si tu voulais te tuer ?
Ce que j'allais dire en manière de réponse était grave, très grave, mais un démon déjà me forçait. « Mon père, je choisirais un moyen discret pour ne pas faire tort à ceux qui portent mon nom. Une tisane sur le fourneau à gaz ; la fenêtre bien close ; j'ouvre le robinet d'arrivée ; j'oublie de mettre l'allumette. [...] Le lendemain, la bonne de mon père venait m'apprendre que Monsieur avait été victime d'un accident⁷² ».

Cette scène, décrite dans *Détours*, coïncide de façon troublante avec la manière dont Crevel s'est suicidé, plus de dix ans après l'écriture de son

⁷¹ René Crevel, « De la candeur », *Mon Corps et moi*, Paris, Pauvert, coll. « Le livre de poche », 1974, p. 189.

roman. Malgré toutes les ressemblances qu'on y trouve avec sa propre vie (passée et future), l'auteur ne considère pas ce livre comme un roman autobiographique, ainsi qu'il le précise dans une lettre à son ami et critique René Lalou :

J'ai déposé mon bilan, oui, *Détours* n'est pas une autobiographie, et pourtant, tous ceux qui me hantèrent comme des idées, tous les êtres que je trouvai dans mes premières années la vie adhérente à la mienne, s'y sont, sans que j'aie rien pu contre, donné rendez-vous⁷³.

Si Crevel soutient que son œuvre ne relève pas du genre autobiographique, il avoue clairement que la subjectivité ne peut être évitée et que les manuscrits d'un écrivain restent donc hantés par sa propre existence, quoi qu'il y fasse.

La fréquence des allusions à sa vie dans son œuvre est troublante chez René Crevel. Ainsi, il nous renseigne, sous le couvert de la fiction, sur de nombreux événements qui se sont réellement produits. La circoncision qu'il a subie à l'âge de trois ans est rapportée dans *Les Pieds dans le plat*. Le suicide de M. Blok, dans *La Mort difficile*, rappelle étrangement et même dans le détail, la mort de son père. Le personnage du roman de Crevel se suicide un soir de l'été 1914, par pendaison, dans le salon familial. De plus, Mme Blok prétend qu'« on se suicide beaucoup

⁷² René Crevel, *Détours*, Paris, Pauvert, 1985, p. 39.

⁷³ François Buot, *op. cit.*, p. 98.

dans la famille⁷⁴ ». D'autres évocations de sa vie sont aussi présentes dans son œuvre comme la maladie et le thème du double, abordés longuement dans *Mon Corps et moi*, le désir du père et la haine de la mère dans *Le Clavecin de Diderot*, ou encore les nombreux rappels, dans ce même livre, de ses implications au plan social.

Déjà, cette époque de la vie de Crevel est marquée par la dualité. Quoi qu'il fasse pour l'unifier, sa vie personnelle est à l'image de son œuvre, frappée du sceau de l'ambivalence. Il hésite entre hétérosexualité et homosexualité, la santé et la maladie se relaient, le faisant passer de l'euphorie la plus complète à la détresse la plus profonde. C'est en 1925 qu'il apprend qu'il est atteint de la tuberculose. Dès lors, Crevel fait usage d'alcaloïdes, ce qui contribuera à la détérioration de sa santé. Il passe chaque année quelques mois en sanatorium, en Suisse ou en Italie. Il doit délaissé le monde pour se reposer. Lors de ses retours dans la Ville lumière, Crevel revient à la vie et fréquente avec assiduité les soirées mondaines. C'est lors d'un de ses séjours en Suisse qu'il écrit *Mon Corps et moi* (1925), récit qui servira, avec *La Mort difficile* (1926), à l'élaboration du *tombeau de René Crevel*. Dans ces récits, Crevel explore de plus en plus profondément des thèmes qui le hantent : la mort, le suicide, l'homosexualité, la dualité de l'être. *Mon Corps et moi* est prétexte

⁷⁴ René Crevel, *La Mort difficile*, Paris, Pauvert, 1974, p. 56.

à un voyage intérieur dans un monde bipolaire. D'un côté, le surréaliste sillonne les profondeurs de l'esprit : la mémoire, les idées, le sentiment du temps qui passe. De l'autre, il arpente le récif de la chair : les sensations physiques, la sensualité, les plaisirs charnels. Crevel constate avec amertume l'impossibilité de concilier ces deux espaces. Dans *La Mort difficile*, un roman publié en 1926, Pierre est à la recherche de sa propre voie. Il hésite entre bisexualité et homosexualité et, comme René Crevel dix ans plus tard, il finit par se suicider. Le caractère hautement autobiographique de ces romans se fait sentir près de cinquante ans plus tard, dans la variation intertextuelle que constitue le recueil de Paul-Marie Lapointe.

En 1926, la solitude pèse à Crevel. Il vient de rompre avec le peintre américain Eugène McCown, avec qui il a entretenu une relation houleuse depuis 1923. Quand sa mère décède en cette même année, il se sent de plus en plus tourmenté. Cette mort ne l'apaise pas comme il l'avait espéré. On sait que la mort est un des sujets de prédilection chez les surréalistes, surtout dans les premières années du mouvement. Pour Crevel, une réflexion singulière sur ce thème, tel un leitmotiv, parsème sa vie mais aussi son œuvre romanesque. Dans sa vie personnelle, Crevel fut en contact très tôt avec la mort. Outre son père, son frère Georges, son aîné d'un an, meurt en 1919 d'une pneumonie. Il reprochera toute

sa vie à sa mère son manque de soins pour son frère, la rendant responsable de son décès.

On ne peut parler de mort dans le cas de Crevel sans aborder de front le thème du suicide. En 1925, dans le deuxième numéro de *La Révolution surréaliste*, la question est posée d'emblée : « Le suicide est-il une solution?⁷⁵ ». Plusieurs émettent leur opinion sur le sujet, mais presque tous les répondants sont prudents dans leur propos et adoptent une position modérée. Une réponse ressort toutefois de celle des autres par son authenticité et son audace. C'est celle de René Crevel :

Une solution ? ... oui. [...] D'un suicide auquel il me fut donné d'assister et dont l'auteur-acteur était l'être, alors, le plus cher à mon cœur, de ce suicide, qui – pour ma formation et ma déformation – fit plus que tout essai postérieur d'amour ou de haine, dès la fin de mon enfance j'ai senti que l'homme qui facilite sa mort est l'instrument docile et raisonnable d'une force majuscule (appelez-la Dieu ou Nature) qui, nous ayant mis au sein des médiocrités terrestres, emporte dans sa trajectoire, plus loin que le globe d'attente, les seuls courageux⁷⁶.

En faisant ainsi référence au suicide de son père, Crevel confirme l'impact que cette mort eut sur sa vie. Même si elle sera abordée dans des romans comme *Détours* et *La Mort difficile*, cette question prend déjà tout son sens dans cet article de *La Révolution surréaliste*. Crevel continue sa réflexion en se projetant dans l'avenir :

⁷⁵ René Crevel, « Le suicide est-il une solution? », *La Révolution surréaliste*, vol. 1, no 2 (15 janvier 1925), p. 8.

J'ai voulu ouvrir la porte et je n'ai pas osé. J'ai eu tort, je le sens, je le crois, je veux le sentir, le croire, car ne trouvant point de solution dans la vie, en dépit de mon acharnement à chercher, aurais-je la force de tenter encore quelques essais si je n'entrevois dans le geste définitif, ultime, la solution ?⁷⁷

C'est ainsi que le suicide représente un acte de courage pour René Crevel. Dans son esprit, est lâche celui qui reste dans une vie futile et sans espoir et qui pense se réaliser par ses labeurs quotidiens. Celui qui ne peut affronter les affres de la vie et qui devient *l'instrument docile* de la mort, celui-là seulement trouve crédit aux yeux du jeune homme. Pour lui, les occupations qui nous laissent croire que nous sommes vivants ne sont qu'un leurre. Lorsque survient l'impossibilité de se mesurer à nos angoisses, le suicide apparaît comme une solution hautement souhaitable.

Lors de la mort de sa mère, la tentation du suicide est certaine. Des angoisses profondes remontent en lui et provoquent une remise en question. La psychanalyse semble une voie possible d'accès à l'inconscient. Dans un article publié en 1924 et intitulé « Freud, de l'alchimiste à l'hygiéniste », Crevel adoptait une position plutôt favorable face à cette nouvelle approche de l'inconscient. Dans cet article, en évoquant la Grèce antique, il rappelle cette époque où « s'alliait (...) la

⁷⁶ René Crevel, *La Révolution surréaliste*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷ *Ibid.*

science subtile à l'intelligence prompt⁷⁸ ». Il fait ensuite le lien avec la période contemporaine en montrant que la psychanalyse peut être cette voie d'exploration qui nous donnerait un espoir de réalisation personnelle :

Freud est notre Socrate et il était temps qu'il vînt. Pour trouver en soi l'individu précis et suffisant, beaucoup demandent aux drogues l'illusion, d'autres s'exaspèrent dans la tristesse, envient les matelots rajeunis par les longues traversées [...], les femmes de quarante ans, et ceux ou celles qui aiment les corps de leurs maîtresses, de leurs amants, comme des fruits, des étoffes. Or, si la psychanalyse peut tuer toute spontanéité (Psyché perdit l'Amour pour l'avoir voulu connaître), elle peut, au contraire, en nous montrant notre voie, nous permettre de retrouver le simple, le sûr instinct⁷⁹.

C'est ainsi que Crevel envisage la psychanalyse comme un outil permettant à l'homme de découvrir sa propre identité, sa morale individuelle, son « hygiène de l'âme⁸⁰ ». Elle ne lui fut pourtant d'aucun secours lorsqu'il se retrouve sur le divan du docteur René Allendy, à l'automne de 1926, alors qu'il débute une psychanalyse qui s'avère être un véritable fiasco.

Dans *Êtes-vous fous?*, roman publié en 1929, Vagualame, le protagoniste, rappelle René Crevel avec une précision remarquable. Le personnage principal a vingt-six ans lors de son entretien avec un psychanalyste (l'âge où Crevel a entrepris son analyse), il a un frère

⁷⁸ René Crevel, *Mon Corps et moi*, « Freud, de l'alchimiste à l'hygiéniste », *op. cit.*, p. 241.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 241-242.

décédé et deux sœurs (pouvant se confondre aux sœurs de Crevel, Hélène et Denise). Après que Vagualame ait répondu à quelques questions, son psychanalyste arrive hâtivement à une conclusion : « Tout s'explique et fort simplement. Nous nous trouvons en présence d'un banal complexe d'Œdipe⁸¹ ». Cette façon d'interpréter les désirs de l'enfant envers le parent du sexe opposé ne correspond pas à la réalité de Crevel qui s'identifie au personnage de Vagualame jusqu'à s'approprier son nom : « Ses dents claquent, ses joues blêmissent et chavirent ses yeux. Il n'est plus qu'une épave. Il oublie le prénom, le nom qui le désignèrent durant les vingt-sept années durant. Désormais, et jusqu'à la fin de ses jours, il sera M. Vagualame. Moi, Vagualame, René Crevel, je suis de retour à Paris⁸² ». Crevel explique donc dans son roman les raisons de l'échec de sa propre psychanalyse. Son analyste réduit son mal de vivre à un simple complexe d'Œdipe alors que pour Crevel, la réalité est tout autre :

Je sais à quoi m'en tenir et que je suis affligé non du classique complexe d'Œdipe, mais du simplexe anti-Œdipe. [...] Je n'ai jamais désiré ma mère. J'ai tout juste levé les jupes d'une fille de cuisine, à la campagne, quand j'avais quatre ans. Or, malheur à l'homme qui n'a pas voulu coucher avec sa mère. Ceux qui souffrent du complexe d'Œdipe ne sont point les malades, puisqu'ils forment la quasi-totalité. Au contraire, pauvre isolé, atteint du simplexe anti-Œdipe⁸³.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 241.

⁸¹ René Crevel, *Êtes-vous fous?*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985, p. 117.

⁸² René Crevel, *Êtes-vous fous?*, cité par Claude Courtot, *op. cit.*, p. 157.

⁸³ René Crevel, *op. cit.*, p. 118-119.

Quelques années plus tard, la réflexion de Crevel s'affine et ce qu'il nommait « anti-Œdipe », est maintenant qualifié de complexe d'Oreste dans un article du même nom publié dans *Le Clavecin de Diderot*:

Aux psychanalystes professionnels, j'offre ce lapsus, qui, l'automne dernier, plusieurs fois, me valut d'écrire, de dire Oreste au lieu d'Œdipe. Ne fallait-il point en conclure que j'étais de ceux qui eussent préféré tuer leur Clitemnestre [sic] de mère, plutôt que leur Laïus de père⁸⁴.

C'est ainsi qu'il dénonce dans *Êtes-vous fous ?* et *Le Clavecin de Diderot* ces interprétations souvent simplistes proposées par la psychanalyse. Il est trop réducteur de le considérer comme souffrant d'un complexe d'Œdipe. Cette hypothèse ne rend pas justice à une réalité beaucoup plus complexe et c'est ce qui expliquerait, selon lui, les insuccès de son analyse de 1926. L'échec de son analyse, dans laquelle il fondait beaucoup d'espoir, l'entraîne une fois de plus vers la tentation du suicide.

Dans sa réponse à l'enquête sur le suicide en 1924, Crevel nous parle d'un « élan mortel » qui pousse vers la tombe ceux dont « l'angoisse est si forte qu'ils ne purent continuer d'accepter les divertissements épisodiques⁸⁵ » qui composent la vie. Cet élan mortel pourrait être à juste titre rapproché de la pulsion de mort telle qu'entendue par Sigmund

⁸⁴ René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, *op. cit.*, p. 120.

⁸⁵ René Crevel, *La Révolution surréaliste*, *op. cit.*, p. 13.

Freud. Cette notion, élaborée dans « Au-delà du principe de plaisir », est indissociable de celle de pulsion de vie. Il faut savoir, en premier lieu, que la pulsion est une poussée vers une résolution des tensions et semble avoir été, jusqu'en 1920, vue de manière positive. Lorsqu'elle contribue à la conservation de l'être, c'est la pulsion de vie. D'autre part, quand la pulsion est détournée de son but d'origine, qu'elle est dirigée vers soi ou vers autrui et qu'elle tend à la destruction, c'est la pulsion de mort. Son objectif réside en un retour à l'inertie originelle comme nous l'explique Freud :

Ce but doit bien plutôt être un état ancien, un état initial que le vivant a jadis abandonné et auquel il tend à revenir par tous les détours du développement. S'il nous est permis d'admettre comme un fait d'expérience ne souffrant pas d'exception que tout être vivant meurt, fait un retour à l'anorganique, pour des raisons *internes*, alors nous ne pouvons que dire : *le but de toute vie est la mort* et, en remontant en arrière, *le non-vivant était là avant le vivant*⁸⁶.

Selon le père de la psychanalyse, l'objectif de la pulsion de mort réside dans la réduction totale des tensions, dans le retour à un état premier, l'état inorganique. Sa vie durant, Crevel voulut atteindre cet état de non-excitation et d'extinction des tensions dont nous parle Freud. Il semble que, dans son cas, la pulsion de mort ait remporté son combat.

⁸⁶ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « petite bibliothèque Payot/15 », 1989, p. 82.

De 1927 à 1930, Crevel entretient des relations avec Théa Sternheim, appelée communément Mopse ou Mopsa, qu'il a rencontrée par l'entremise de son ami Klaus Mann⁸⁷. Après quelque temps, Crevel constate que la jeune femme ne semble pas éprouver des sentiments aussi profonds que les siens. En 1929, quand sa santé le contraint à partir en Suisse pour y subir une tuberculine, il sent Mopsa s'éloigner de lui. Elle part en Allemagne d'où elle lui écrit qu'elle porte son enfant. Crevel lui répond qu'il est enchanté mais, voyant ses hésitations, il lui fait savoir qu'il respectera la décision qu'elle prendra. La réponse de Mopsa ne tarde guère : « Quel bonheur pour moi de te savoir débarrassé de ce souci bleu. Après cette grande fatigue bleue, je m'en voudrais jusqu'à ma mort si tu t'affaiblissais⁸⁸ ». L'enfant bleu, comme se plaît à l'appeler Crevel, faisant ainsi référence à ses propres yeux, n'est plus. Par cet avortement, c'est à son amour fou que Mopsa renonce, et Crevel le sait. Elle revient d'ailleurs de Berlin, accompagnée de Carl von Ripper, un ami autrichien. Crevel, pour sa part, a bien d'autres préoccupations puisque sa cure ne l'a pas guéri et qu'il doit subir une opération. Les médecins sont dans l'obligation de lui couper des côtes et d'écraser son poumon malade pour empêcher la détérioration de son état. Il se remet

⁸⁷ Klaus Mann (1906-1949), journaliste, écrivain et critique d'origine allemande, il fut un grand ami de René Crevel, presque son double. Mann vivait dans l'ombre de son père Thomas (Prix Nobel de littérature, 1929), dont il souhaitait se dissocier. Il était très impliqué socialement, notamment dans un mouvement antifasciste. Il se suicida en mai 1949.

lentement et publie, en avril 1929, *Êtes-vous fous ?*, roman dans lequel il dépeint ses aspirations à un monde meilleur. L'échec de ses amours et de ses démarches pour se délivrer de ses angoisses personnelles le pousse à changer sa manière de voir les choses. Les réflexions constantes de Crevel, d'intimes qu'elles étaient, vont progressivement s'orienter vers le social.

Révolution et surréalisme : déception (1930-1935)

Au début de la nouvelle décennie, les surréalistes se rapprochent des communistes. En 1930, Breton, dans le *Second manifeste du surréalisme*, propose une transition des préoccupations d'ordre purement artistique à la révolution et au matérialisme dialectique. Plusieurs membres actifs du groupe sont alors écartés par Breton qui désapprouve leur attitude mercantile face à l'écriture et au journalisme ainsi que leur manque d'implication au niveau révolutionnaire. C'est le cas, entre autres, d'Antonin Artaud, de Georges Limbour, d'André Masson, de Philippe Soupault et de Roger Vitrac. Après cette publication, Crevel reste parmi le petit nombre de fidèles à Breton.

En mars 1930, les surréalistes lancent une revue visant un rapprochement avec le parti communiste : *Le Surréalisme au service de la*

⁸⁸ François Buot, *op. cit.*, p. 253.

Révolution. Le capitalisme est bien mal vu en ces temps de crise et les surréalistes réaffirment par cette adhésion au communisme que la révolution prolétarienne est beaucoup plus estimable à leurs yeux qu'un embourgeoisement qui mène le monde entier à sa perte. À l'été de 1930, Crevel voudrait participer aux manifestations dans Paris, à ces grèves et à ces batailles de rue, mais « [c]ette vieille garce de santé⁸⁹ » le rattrape. Il doit partir pour la Suisse afin d'y subir une autre intervention chirurgicale, cette fois mineure.

En 1931, Crevel est absorbé par l'action politique. Sa santé lui permet enfin de collaborer concrètement à l'action révolutionnaire menée depuis peu par les surréalistes et il est extrêmement enthousiaste. Il appuie les révoltés espagnols qui, en mai, prônent un anticléricalisme radical. D'autre part, les surréalistes lancent un tract prenant la défense du colonialisme puisque le parti communiste français (PCF) reste silencieux à ce propos. Le groupe organise même une contre-exposition coloniale destinée à jeter un nouveau regard sur ce sujet fort controversé. Même s'il ne peut être à Paris pour l'ouverture de l'exposition, Crevel envoie à Breton des textes exaltés.

⁸⁹ Claude Courtot, *op. cit.*, p. 186.

Au début de 1932, Éluard met Crevel au courant d'une tempête qui sévit au sein du groupe. Le PCF a créé une association des écrivains révolutionnaires et pas un membre du mouvement surréaliste n'a été invité à s'y associer. Pour Breton, cet affront est inacceptable puisqu'il découle d'un mépris manifeste envers les activités surréalistes. C'est en octobre seulement qu'on accepte, entre autres, les adhésions de Breton et de Crevel, probablement sur le conseil d'Aragon qui occupe une position enviable au sein de l'Association.

Même si sa santé est chancelante, Crevel ne renonce pas à l'action politique. Il publie en avril de la même année *Le Clavecin de Diderot*, un pamphlet dans lequel il dénonce, entre autres, l'abus de pouvoir de la bourgeoisie et de l'Église. S'il règle certains comptes avec le passé, en particulier avec sa mère, à l'aide de concepts psychanalytiques, il ouvre sa révolte au plan social. La liberté de pensée est une condition *sine qua none* à la réalisation de son idéal collectif. C'est en ce sens qu'il s'attaque à des systèmes comme le capitalisme ou la religion.

Malgré ses implications sur le plan social, Crevel ne semble pas comblé. Les difficultés à faire changer les choses ainsi que sa santé chancelante le préoccupent toujours. De retour à Paris, il rend compte, dans sa correspondance avec sa grande complice, Marie-Laure de

Noailles⁹⁰, du vide et de l'inquiétude qui le rongent, lui rappelant sans cesse les déboires de sa vie personnelle. La lassitude et le désarroi ont souvent été profonds chez René Crevel et si la tentation du suicide a été plus d'une fois écartée, elle restera présente tout au long de sa vie :

Paris... Tout y est compliqué et confus pour moi. Vous comprenez quel drame intellectuel, humain se joue ici. Tout cela m'a donné envie d'expérimenter l'action des robinets à gaz (grands ouverts) sur les gens qui commencent à me dégoûter. Mais c'est le printemps rue Nicolo. Enfin, le bonheur n'est pas de ce monde⁹¹.

René Crevel savait-il instinctivement qu'il terminerait sa vie sous les funestes effluves des robinets ? Cette étrange déclaration, ajoutée aux différents scénarios de plusieurs de ces romans à propos du suicide, dont *Détours*, à plus de dix ans d'intervalle, le laisse présumer.

Les dernières années de la vie de René Crevel furent orientées par son implication dans la vie politique. Après son adhésion au parti communiste, en 1933, et sa démission la même année, il s'investit de plus en plus dans la révolution sociale. C'est le manque d'ouverture des communistes et leur vision restreinte de la société qui poussent Crevel à démissionner du parti. Durant cette période, il collabore à plusieurs revues dont *Monde* et *Commune*, l'organe de l'Association des écrivains et

⁹⁰ Marie-Laure de Noailles, née en 1902, fut une amie intime de Crevel avec qui il entretient une correspondance suivie. Elle épousa le vicomte Charles de Noailles,

artistes révolutionnaires (AEAR). Il reçoit également deux fois par semaine des réfugiés politiques et soutient diverses associations ouvrières, notamment à Boulogne. De retour à Paris après un séjour à Davos, il prépare, à partir de mai 1935, le *Congrès International des écrivains pour la défense de la culture*. Crevel se dissocie discrètement de Breton : « Il y aura toujours cette fameuse question du magnétisme bretonnant. Je ne le nie pas je l'ai subi trop longtemps mais ni-ni fini⁹² ». Pour lui, le culte du temps passé entretenu par Breton est révolu. Il faut tenter d'aller au-delà de ce qui a déjà été fait. Dans une lettre à Tzara, Crevel soutient que « [c]e que le surréalisme a apporté reste acquis. Mais ce qui est acquis peut être dépassé ou (soyons optimistes) doit se dépasser lui-même⁹³ ». Pour lui, la révolution doit s'intégrer à un instrument de réflexion, la littérature, pour « changer le monde ».

Au début de 1935, Ilia Ehrenbourg, un écrivain de la délégation soviétique, publie *Vus par un écrivain de l'URSS* où il parle des différents membres du groupe surréaliste : « [Ils] veulent bien du Hegel et du Marx et de la Révolution, mais ce qu'ils refusent, c'est de travailler. Ils ont

surtout dans le but d'unir leur fortune respective. Le couple devient mécène du mouvement surréaliste et finance, entre autres, le film *L'Âge d'or* de Buñuel.

⁹¹ François Buot, *op. cit.*, p. 324.

⁹² René Crevel, « Lettres à Tristan Tzara », dans *Les Pieds dans le plat*, *op. cit.*, p. 313.

⁹³ René Crevel, *ibid.*, p. 308.

leurs occupations. Ils étudient par exemple la pédérastie et les rêves⁹⁴ ». Breton fulmine à cette lecture. Lorsqu'il rencontre par hasard Ehrenbourg à Montparnasse, quelques semaines avant le Congrès, il le gifle et l'insulte si violemment que le principal intéressé ne comprend même pas à qui il a affaire ni les raisons de cet assaut. Après ce qu'on a coutume d'appeler « l'incident Ehrenbourg », et malgré l'intervention de Crevel qui était membre de l'organisation du Congrès, la parole fût retirée à Breton. Comme le rappelle André Breton lui-même dans ses entretiens :

[C]’était, il faut bien le dire, l’écroulement des espoirs qu’envers et contre tout, durant des années, nous avons mis dans la conciliation des idées surréalistes et de l’action pratique sur le plan révolutionnaire. On croira sans peine que tels d’entre nous s’en affectèrent au suprême degré puisque, la veille ou l’avant-veille de l’ouverture du congrès, notre ami René Crevel se donna la mort, à l’issue de l’épuisante discussion qu’il avait eue avec les organisateurs, dans le vain espoir de me faire rendre la parole. En lui, nous perdions un de nos meilleurs amis de la première heure, ou presque, l’un de ceux dont les émotions et les réactions avaient été vraiment constitutives de notre état d’esprit commun, l’auteur d’ouvrages tels que *l’esprit contre la raison*, *le clavecin de Diderot*, sans quoi il eût manqué une des plus belles volutes au surréalisme⁹⁵.

Breton n'est pas le seul à déplorer la mort de Crevel. Toute la délégation surréaliste, avec Breton et Éluard en tête, regrette le disparu. Ironiquement, le discours écrit par Crevel, en mai 1935, fut lu par Aragon dans le cadre du congrès : « Intellectuels de tous les pays,

⁹⁴ Ilia Ehrenbourg, « Ehrenbourh, Ilia », dans Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 229.

⁹⁵ André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, collection « idées », 1969, p. 178.

unissez-vous aux prolétaires de tous les pays⁹⁶ ». Dans cette allocution, Crevel réitérait son idée de toujours : il faut joindre une pensée intellectuelle à la révolution ouvrière. La quête de l'unité semble avoir été l'apanage de la vie de René Crevel jusqu'à son aboutissement.

Ainsi, si une image doit être préservée à propos de l'homme engagé qu'était René Crevel, c'est précisément et paradoxalement celle de la réconciliation des oppositions. Il s'est battu jusqu'à la fin de sa vie, et même sa mort, qui paraissait malgré tout inévitable, doit être vue de façon positive car elle représentait à ses yeux un acte de courage et une libération. Ses luttes quotidiennes entre la vie et la mort, entre la santé et la maladie qu'il n'a pas voulu gagner, ainsi que ses combats sociaux ayant pour but de réunir des positions aux apparences antagonistes, ne furent pas vains. Une fissure semble désormais lézarder le rocher des conventions car grâce à ses combats personnels incessants et surtout : « [g]râce au surréalisme, il n'y a plus de cloisons étanches entre les choses et leurs reflets dans l'homme, les idées; plus de cloisons étanches entre le monde extérieur et le monde intérieur⁹⁷ ».

⁹⁶ René Crevel, « Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) », dans Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁷ René Crevel, « Surréalisme », *Révolution, surréalisme, spontanéité*, Paris, Plasma, 1978, p. 53.

CHAPITRE III

Lecture d'une création ou création d'une lecture

**Ça veut dire ce que ça veut dire,
littéralement et dans tous les sens.**

**Arthur Rimbaud
à son professeur Izambard**

[T]ombeau de René Crevel, œuvre de Paul-Marie Lapointe peut-être la moins parcourue, est publiée en décembre 1979, à l'Obsidienne, maison d'édition montréalaise dirigée par la femme du poète, Gisèle Verreault. De cet ouvrage à tirage limité ont été publiés « 27 exemplaires sur papier Umbria de Fabriano, illustrés de gravures originales de Betty Goodwin⁹⁸ », ainsi que « 273 exemplaires, comportant le texte de l'ouvrage et un dessin de Betty Goodwin, imprimés sur papier Byronic⁹⁹ ». Ces derniers exemplaires, numérotés et signés par l'auteur,

⁹⁸ Paul-Marie Lapointe, *tombeau de René Crevel*, Montréal, L'Obsidienne, 1979, p. 97.

⁹⁹ *Ibid.*

sont présentés dans un coffret de toile grise. Il s'agit donc d'une véritable œuvre d'art qui séduit l'œil avant même d'en appeler à l'intelligence du lecteur.

Le recueil comporte huit feuillets et compte quatre-vingt-dix-sept pages. L'ouvrage de Lapointe, dont la forme est particulièrement cohérente avec le contenu, est entièrement basé sur le jeu. Chacun des poèmes répond à des règles précises imposées pour sa construction. Un intérêt particulier doit être porté aux titres des poèmes puisqu'ils donnent, fréquemment, la clef de ces derniers. Comme nous le constaterons ultérieurement, le nombre de signes typographiques que comporte un titre est souvent porteur de sens. À cet égard, même le titre du recueil participe à un jeu avec ses vingt-deux signes typographiques. En comptant tous les poèmes du recueil, à l'exclusion de l'exergue, on arrive à un total de vingt-deux. Ainsi, l'ouvrage tout entier est tributaire de son titre, comme l'est chacun des poèmes, ce qui assure une grande cohésion.

La sélection des poèmes en vue de l'analyse s'est faite selon deux critères principaux. Dans un premier temps, les poèmes les plus riches en signification ont été sélectionnés d'emblée. Ensuite, nous avons voulu représenter la plupart des jeux utilisés par Lapointe. Lorsqu'un jeu était

utilisé à plusieurs reprises, les poèmes les plus pertinents quant à leur sens étaient retenus. Ainsi, nous avons analysé onze poèmes, en plus de l'exergue. Coïncidence particulière, si on compte les signes typographiques de « rené crevel », celui à qui est adressé cet hommage...

Selon notre hypothèse de départ, *tombeau de rené crevel* participe au renforcement du mythe crevelien voulant que René Crevel ait été un homme hanté par la solitude et la mort. Il est vrai, comme nous l'avons montré dans notre second chapitre, que cet aspect de la vie de René Crevel est patent, mais il existe d'autres dimensions de sa vie qui sont importantes, dont ses implications sociales, et qui pourtant sont esquivés. Cet état de fait découle indubitablement des œuvres choisies pour effectuer les collages. *Mon Corps et moi* et *La Mort difficile* sont des romans de René Crevel qui sont fortement tournés vers l'autobiographie. Les thèmes de la mort et de la solitude y occupent une place prépondérante. Le choix des œuvres pour les collages a donc influé grandement la variation intertextuelle qu'est *tombeau de rené crevel*.

Sitôt que l'on esquisse la notion d'intertextualité, c'est l'« Autre » que l'on aborde : « La pensée, en tant que pensée, naît sur la pensée d'un autre qui manifeste son vouloir, sa présence, son expression, ses

signes¹⁰⁰ ». Dans le *tombeau* [...], il y a dépendance mutuelle du sens entre le texte originel et sa variation. Ce va-et-vient sémantique rend le sens bipolaire. D'un côté, les romans de Crevel constituent l'étape première du cheminement des mots et renvoient aux « fragments » dont parlait Noëlle Batt à propos du collage. La création de Lapointe, qui s'est approprié les mots de Crevel, constitue le second temps du sens et correspond à la « composition concertée des fragments¹⁰¹ » de Batt. Au premier pôle, les romans de Crevel, où le sens est perçu une première fois ; au second pôle, le recueil de Lapointe où la découverte d'un sens second est faite. En plus du rapport entre Lapointe et René Crevel, une troisième instance s'avère indispensable pour faire revivre le tombeau : le lecteur.

Crevel fut le premier à créer en adoptant des mots. Lapointe a repris ces mots pour créer à son tour en leur assignant un espace dans un ordre particulier, renouvelant ainsi le sens. Le lecteur, quant à lui, doit s'approprier les mots déjà employés pour en trouver la signification, tant à partir du texte de Crevel que par l'usage qu'en fait Lapointe, ce qui constitue la dernière étape du collage selon Batt, soit le décodage.

¹⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Le problème du texte », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 311.

¹⁰¹ Noëlle Batt, *loc. cit.*

Lapointe explique lui-même que le but de son écriture face au lecteur, c'est d' :

essayer d'immobiliser les gens dans leur lecture, de les inciter à participer à cette écriture. Il est sûr que si le lecteur ne veut pas entrer dans le jeu de la création, la poésie n'aura aucun sens pour lui. [...] [Q]uand on joue le jeu, ça devient intéressant. D'ailleurs, c'est la même chose avec toute forme d'écriture. Si on est réticent ou si on conteste a priori la chose, il n'y a pas moyen d'avancer. Je pense que l'écriture est une occasion de provoquer de la création chez un lecteur¹⁰².

Cet échange entre les trois instances du recueil, soit Crevel, Lapointe et le lecteur, reste indispensable lorsqu'on tente d'appréhender le sens profond du tombeau. Sans cette ouverture à l'autre, cette attention particulière accordée aux mots de l'autre, le *tombeau* [...] reste comme un sépulcre que personne ne fréquenterait et qui risque de tomber dans l'oubli. Les phrases, les expressions, les termes et finalement les lettres servent de médiateurs entre les romans de Crevel et leur variation. C'est donc sur ces derniers que repose le sens profond du tombeau.

La linguistique repose sur un postulat de base qui est celui de l'arbitraire du signe. Toutefois, depuis l'Antiquité, cette réflexion soulève plusieurs questionnements. Michèle Aquien, dans *L'Autre versant du langage*, rappelle à juste titre la définition que donne Roland Barthes du cratylisme : « [C]e grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les

signes soient motivés¹⁰³ ». En poésie contemporaine, la résistance, signalée par la ligne séparant le signifiant du signifié s'estompe. Le contenu contamine l'expression. Pour Lapointe, le signifiant porte en lui-même tout le poids de son propre destin. Si avec Hermogène on pense que la création du langage relève d'une convention, on peut donc rompre cet accord et ainsi libérer l'expression de son contenu admis. Ainsi, on ouvre la voie à d'autres interprétations, à l'exploration d'autres possibles. Dès lors, le discours ne se situe plus entre le caractère motivé ou non du signe, mais bien du côté de l'expression. Les mots selon Cratyle portent en eux un sens, mais en portent-ils un second, latent et qui ne demande qu'à être actualisé ? Chaque texte est différent, individuel et unique, et c'est bien dans cette unicité que réside son sens. On ne peut donc proposer une analyse du *tombeau* [...] en se basant uniquement sur la signification des romans de Crevel. Ce sens est pourtant inscrit en lui et il faut tenir compte de cet aspect dialogique entre le texte de Crevel et son intertexte. Cependant, il faut dépasser ce stade pour découvrir, au-delà de la représentation des mots, une signification latente. Le lecteur doit prendre en considération plusieurs éléments, dont la forme des poèmes ainsi que les différents jeux poétiques exécutés. Conserver l'ouverture à l'Autre, à différents possibles, en ne rejetant aucune

¹⁰² Paul-Marie Lapointe, « Là où est le plaisir de rêver, d'exister... ». (Voir annexe).

¹⁰³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1964, coll. « Bibliothèque méditations », p. 134.

potentialité. Accepter de se voir intégrer dans un univers de profonde liberté où le sens est non pas limité mais souverain et ouvert aux diverses interprétations, tel est le défi lancé au lecteur, tel est l'univers dans lequel il s'apprête à entrer.

Épigraphe du tombeau

Celui qui ouvre *tombeau de René Crevel* ne peut qu'y pénétrer à pas feutrés. S'approprier ce recueil, c'est un peu commettre un sacrilège. Le coffret de toile grise enfermant l'œuvre s'apparente singulièrement à un tombeau que l'on profanerait. L'exergue, qui nous invite à entrer dans le recueil, condense soigneusement l'univers crevelien en quelques brèves lignes¹⁰⁴ :

m é m o i r e
 m i m o s a
 m
 m é m o i r e
 m i m o s a
 a

Il est très intéressant que le premier mot du *tombeau de René Crevel* soit « mémoire », puisque dans ce genre d'ouvrage, il faut se remémorer, éviter

¹⁰⁴ La forme des poèmes ainsi que les caractères utilisés sont des éléments essentiels dans l'analyse du *tombeau [...]*. C'est donc afin de conserver leur caractère formel que les poèmes analysés ont été numérisés au lieu d'être simplement retranscrits. Il nous est cependant impossible d'ajouter une note de bas de page à l'image numérisée. *[T]ombeau de René Crevel* a été numérisé en entier par la bibliothèque nationale. Pour consultation : <http://www.2biblionat.gouv.qc.ca/artiste/page/pagec076001.htm> (page consultée le 21 janvier 2002).

que l'écrivain ne tombe dans l'oubli. La mémoire nous permet de conserver des souvenirs, mais également de les restituer. Le but du tombeau littéraire est précisément la commémoration, un désir de perpétuer le souvenir de l'écrivain.

Mémoire et *mimosa*, les deux mots constituant l'exergue du recueil sont tirés du chapitre IV de *Mon Corps et moi* intitulé « mémoire l'ennemie » :

Mémoire mimosa. Mémoire mimosa. Joli titre pour une valse à jouer lorsque la vie boite et que la fenêtre est ouverte sur un jardin triste. Mimosa. Au plein midi nous avons pensé à notre hiver. Nous avons voulu faire des provisions de soleil. Une plante s'offrait qui fut mise en panier. Aujourd'hui le ciel était lourd et pourtant il faisait froid. Nous avons cherché à rappeler la lumière absente. Nous avons ouvert le panier. Mémoire, mimosa, mémoire, mimosa¹⁰⁵.

En effectuant le découpage du mot « mémoire », on distingue le mot « moi ». Bien campé au centre de la mémoire, le « moi » représente la recherche de l'unité qui a toujours été la quête première de Crevel. Né de la scission entre « mon corps et moi », pour reprendre le titre du roman, ce désir d'unité est au cœur de la problématique crevelienne. Et pourquoi ce « m » seul au milieu du poème ? Pourrait-il être rapproché de la mort qui traverse la vie de Crevel, de son enfance à ce jour fatidique de juin 1935? Si on prolonge les réflexions entourant le lettre centrale du poème, on constate que le « m » laisse entendre « aime », qui est en fait la

conjugaison du verbe « aimer ». Il est indéniable que la quête de l'amour est restée, au centre de la vie de Crevel, telle une pierre d'achoppement. En continuant le jeu des sonorités avec les vers du poème, on peut discerner un cri d'amour qui aurait bien pu être émis par René Crevel : « m » et « moi » peut s'entendre comme « aime-moi ». Ce besoin d'amour fut sans cesse inassouvi et Crevel ressentit, sa vie durant, une agitation profonde qui l'a poursuivi jusqu'à la hantise. Le mot « mémoire » cache aussi le terme « émoi », rappelant la sensibilité extrême de René Crevel.

Malgré les différentes significations qui émergent des sonorités contenues dans le premier terme de l'exergue, il subsiste à la lecture une impression positive. Le mimosa, cette petite fleur emblème du soleil, semble appeler la lumière, malgré les ténèbres entourant l'écrivain :

*La symbolique des fleurs fait du mimosa l'emblème de la **sécurité** ; c'est-à-dire, dans un sens plus large, de la **certitude**. Cette certitude est celle que la mort est une métamorphose de l'être, et non pas une destruction totale. En sortant du tombeau, en sortant du cercueil, l'Initié, qui était auparavant la chenille ou le ver rampant sur la terre et dans l'obscurité, devient, en sortant de sa chrysalide, le papillon diapré qui s'élance dans les airs vers le Soleil et la Lumière. Ce Soleil, cette Lumière sont annoncés par le Mimosa aux fleurs jaune d'or, symbole de magnificence et de puissance¹⁰⁶.*

Par la réunion de ces deux mots au début du recueil, le *tombeau* [...] s'annonce comme une renaissance. Le jaune de la fleur est une couleur

¹⁰⁵ René Crevel, *Mon Corps et moi*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁶ Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 635.

ardente, c'est « la couleur de l'éternité comme l'or est le métal de l'éternité¹⁰⁷ ». Les petites fleurs jaunes du mimosa, cette plante délicate qui se replie sur elle-même au toucher, sont comparables à des petits soleils. Le mot « mimosa » participe aussi au sens par son découpage. Ainsi, on y décèle le terme « mot », unité sémantique centrale des collages de Lapointe. Les deux premières syllabes, « mi » et « mo » laissent entendre « mi-mot ». Lapointe dit Crevel à demi-mots, en basant ses poésies sur le principe du collage, mais le lecteur doit également comprendre à demi-mots. Tout n'est donc pas dit et le sens qui n'est pas véhiculé par les mots doit être divulgué autrement, dans la forme du collage lui-même. Enfin, on constate que le dernier vers du poème tient en une lettre : « a ». Cette lettre qui clôt l'exergue est également la première lettre de l'alphabet. Le principe de circularité est donc assuré et on revient au point de départ. La mort interpelle son corollaire, qui peut être la naissance, mais qui peut aussi bien être la résurrection. Ainsi, les deux termes utilisés, soit la « mémoire » et le « mimosa », vont dans le sens de l'immortalité. Ce qui émane de cet exergue, c'est que le *tombeau* /.../ en entier doit être vu comme un renouveau, comme une consécration accordant à René Crevel le statut d'immortel.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 535.

Poèmes de la quête

Le poème qui ouvre le recueil porte le titre de « tombeau de rené crevel » et relève d'un travail formel quant à la disposition. Lapointe a adapté la forme de l'acrostiche en construisant le poème de façon progressive. Comme nous le constaterons ultérieurement, le poète utilise, tout au long du recueil, la technique de l'acrostiche dont « l'acrostiche progressif¹⁰⁸ » est une des nombreuses variantes. Le poème occupe trois pages et se transforme tout au long de la lecture. La première strophe est formée par les premières lettres « t d r c », respectivement pour « tombeau de rené crevel ». Des mots tirés des deux romans de Crevel, *Mon Corps et moi* et *La Mort difficile*, sont ensuite accolés à ces lettres pour former les quatre vers. On peut également voir des acrostiches horizontaux puisque les mots de chacun des vers sont soumis au même procédé. Par exemple, le premier vers est composé des sept mots suivants : « **t**ouchèrent **o**u **m**ains **b**onheur **e**t **a**voir **u**n », dont les premières lettres forment ce que nous appelons un acrostiche horizontal. Les mots du poème débutent donc tous par une des lettres du titre « tombeau de rené crevel ». Les strophes suivant la première sont construites sur le même procédé, mais Lapointe fait évoluer son poème au niveau formel en ajoutant toujours une lettre au mot « tombeau » :

¹⁰⁸ L'expression est de nous.

tombeau de rené crevel

touchèrent ou mains bonheur et avoir un
 Dumont-Dufour en
 réprimande éternelle n'exhalent épaules
 corsages recueille et volonté en littérature

t
 orée même bien Et âme un
 dispensaire et
 ride et ne éloigné
 ce robe elles voir Esprit le

t
 o
 mille basse est assez une
 de Et
 revenir et ne étoffe
 Comme revolvers et volontés en lui

« [T]ombeau de rené crevel » est un poème de la quête et c'est par les sens et le corps que cette quête chemine au commencement du poème, qui débute d'ailleurs par : « touchèrent ». Le toucher fait appel au contact physique, au sens tactile, mais laisse entrevoir également une sensibilité particulière, évoquant davantage *l'émotion*. On peut aussi y

¹⁰⁸ L'expression est de nous.

voir une atteinte grave à l'intégrité physique si, par exemple, on est touché par un projectile. Ce premier mot du poème exprime ainsi la thématique entière de ce dernier, reposant sur la dynamique de la quête qui advient par les sens et qui mène à une paix intérieure, mais qui doit, pour y arriver, passer par une certaine violence. Ainsi contenus dans le premier mot, ces trois thèmes forment autant d'isotopies dans le poème.

La première page du poème est surtout concentrée sur le moyen d'accéder à la paix intérieure qui passe inévitablement, chez René Crevel, par le corps : « touchèrent », « main », « épaules », « rides », ainsi que par les tissus recouvrant ce dernier soit les « corsages », les « robes » et l'« étoffe ». L'aspiration à une forme de bonheur se fait sentir par les termes tels : « éternelle », « recueille », « âme » et « Esprit ». On distingue ici la dualité corps et âme si particulière à Crevel. La violence évoquée précédemment par le premier mot du poème est ici représentée par la « volonté en littérature », les « revolvers », et la « volonté en lui ». La volonté nécessite une certaine fermeté, une forte croyance en ce que l'on veut accomplir. Encore une fois, on sent la dualité car la volonté est ici à la fois dans la littérature et en lui, rappelant les implications de Crevel à la fois sur les plans personnel et social. Le revolver reste un moyen sûr de « toucher », mais peut être également un objet actualisant la tentation

du suicide puisque c'est par la mort et la résurrection que semble advenir la sérénité.

Dans la seconde page du poème, cette aspiration est beaucoup plus sentie. Ainsi, on découvre dans les mots « reconnaissance », « recherche », « engage », « comprendre », « essentiel », « repose », « acceptent », « vrai » et « lumière », que la quête, si elle était palpable au début du poème, prend ici toute la place et devient plus spirituelle, la médiation avec le corps étant pratiquement évacuée :

t
o
m
bouclés et avais une
dont effeuille
reconnaissance en n'énormes
courants raisons encore velours Et Les

t
o
m
b
encaisse antennes Un
demander Et.
recherche engage n'étai
comprendre repose Entre vous en l'essentiel

t
o
m
b
e
acceptent un
dans et
races en ne était
certain réclames Elle vrai elle lumière

À la dernière page du poème, le travail de l'« acrostiche progressif » est complété. D'horizontale qu'elle était, la strophe se redresse jusqu'à être complètement à la verticale, comme si le poème, par sa forme même, transformait la mort en résurrection :

t
o
m
b
e
a
un

de
espère

relative
entre
nageoire
évaporation

colonel
récalcitrante
excelle
veille
et
lui

Véritable monument littéraire, le texte des quatre dernières strophes rappelle la stèle, qui semble être une forme privilégiée chez Lapointe. Par cette référence à la mort, le poète accentue l'idée de respect qui est affiliée au poème liminaire. La structure binaire, qui apparaît tant au niveau formel que sémantique, est très révélatrice de la dualité de la vie de Crevel. La composition du poème, qui progresse de l'horizontale à la verticale, se rapproche des oppositions dans la vie de René Crevel : maladie et santé ou encore mort et résurrection. Ce dernier couple participe au désir de Lapointe d'immortaliser le surréaliste. Ainsi, le poète québécois rend hommage à René Crevel en le faisant renaître, mais

également en rappelant, dans le poème liminaire de ce *tombeau [...]*, que la fin de sa vie n'est peut-être pas une fin en soi.

Mentionnons enfin qu'en disposant la lettre initiale de chaque vers de façon à proposer une lecture verticale, Lapointe multiplie les sens. En outre, cette méthode de création prête une grande importance au début des vers. On peut y voir un simple jeu, mais puisque l'acrostiche est un procédé qui met l'accent sur le commencement du vers, l'analogie avec l'enfance de Crevel apparaît séduisante. L'aube de la vie du surréaliste a été déterminante pour l'homme qu'il est devenu. La construction du *tombeau [...]* au fil de la lecture laisse entendre au lecteur que l'identité crevelienne fut fortement déterminée par le premier moment.

Un autre poème se rapportant à la quête est celui portant le titre « RENDEZ-VOUS DE SENSUALITÉ RENDEZ-VOUS MANQUÉS ». Les mots de ce poème sont tirés du chapitre IX de *Mon Corps et moi* et semblent choisis en respectant la règle suivant laquelle ils doivent contenir une lettre ou un groupe de lettres formant le titre. Ainsi, dans chaque strophe du poème, on peut relire le titre en capitales :

REste N'est D'ailleurs partEZ VOUé Suis-je D'un
 Exemple Sans doute Essayer N'a Sommeil Un Agrément
 L'aube Ils bruTalité
 Résolution avENTure DES Zoologies Vingt-cinq ans
 sans dOUte payS perdu Montagnes Après aNimaux
 QU'attendre Écheveaux Seuls

Les majuscules forment les termes du titre « RENDEZ-VOUS DE SENSUALITÉ RENDEZ-VOUS MANQUÉS ». Selon Saussure, on parle d'anagramme lorsqu'un mot est disséminé dans un ou deux autres mots, et de paragramme quand celui-ci est dispersé dans plus de deux mots. Ainsi, nous parlerons de paragramme, en ce qui concerne ce poème de Lapointe. C'est donc à partir de cette figure de style que le lecteur accède au sens dispersé dans le poème.

En plus du titre, le prénom « RENÉ », dissimulé plus d'une dizaine de fois dans le poème, commande une réflexion à propos de ce mot-thème. Salvador Dali nous rappelle combien le prénom de Crevel est caractéristique :

Détail extraordinaire et plein de signification, ce dernier n'avait pas choisi de s'appeler Paul ou André. Comme tout le monde, ni à la rigueur Salvador comme moi. De même qu'en catalan Gaudi et Dali signifient « jouir » et « désirer », Crevel se prénomrait René, ce qui pourrait bien venir du participe passé du verbe « renaitre ». En même temps, il avait gardé Crevel pour nom patronymique, ce qui sous-entendait l'acte de se « crever » ou, comme diraient les philosophes un peu philologues, l'« élan vital de se crever¹⁰⁹ ».

¹⁰⁹ Salvador Dali, *op. cit.*, p. 12-13.

Le recueil de Lapointe vise à rendre hommage à Crevel, mais aspire également à conserver sa mémoire. Or, ce n'est pas son nom de famille qui est dispersé, lui qui évoque la mort, mais bien son prénom. C'est donc dans la renaissance que réside, en partie, la clé de ce poème.¹¹⁰

En observant de plus près le poème, le lecteur constate que des interrogations y sont palpables. Le premier vers, avec l'expression « Suis-je[?] », amorce un questionnement identitaire, qui continue : « QU'attendre Écheveaux Seuls[?] », « fleurZ Va-t-elle s'OUvrir Soudain[?] », « REcherche boNheur pieDs alleZ-vous[?] », « QUe rÉclame Sang[?] », « ivRE Ne réponDiEZ[-]VOUS DEpuis[?] », « QUelqu'un ÉtaiS-je[?] ». Ces interrogations servent de fondement à la quête de Crevel. La première interrogation, « Suis-je[?] », marque une parenté avec la dernière « QUelqu'un ÉtaiS-je[?] ». Ainsi, ces vers nous font comprendre d'emblée que la quête est celle de l'identité. Les expressions « Reste » et « partEZ » confirment la dualité des sentiments de Crevel et illustrent la quête d'une part par le besoin d'appartenance et d'autre part, par le désir d'un ailleurs. D'un côté, le corps, de l'autre, l'esprit. Entre les deux un « dÉsir » incessant d'harmonie.

¹¹⁰ Quant au nom de famille de Crevel, il s'agit d'un héritage paternel, et c'est également le père qui lui a légué, en plus de ce nom, la hantise du suicide.

Le thème du corps est très présent dans le poème. Ainsi, on assiste à un recensement de ses diverses composantes: « neZ », « bOUches », « nez », « bOUcheS », « cheVeux ». Le parcours ne s'arrête pas qu'au visage, continuant plutôt vers une « épaUle un brAs » et même les « MAINs ». Après avoir emprunté le trajet des membres, fragments d'un corps morcelé, peut-être par les « os » ou encore par les « poils », le lecteur est emporté vers les « corps victimes » où « quel miel peau exilée » est offerte, jusqu'aux « pieDs », aux « chausSures ». La quête de Crevel passe par le corps puisqu'il doit vivre l'éparpillement, le morcellement pour atteindre une expérience spirituelle qui lui rendra son unité. Son but est bien d'« Essayer » d'atteindre la « Vérité ». La « Recherche [du] bonheur » participe à cette quête de l'unité qui semble ardue puisque « [s]es yeux ne sauraient apprendre ».

Dans la seconde page du poème, on assiste au retour des « corps voulus victimes » déjà entrevus. Tout se passe comme si les « corps voulus victimes » étaient enveloppés d'une aura maléfique qui « rÉclame Sang » :

secREts veNtre DonneEZ chÈVres OU vacheS grandEUR
 Solitude chiENS celUi il fAut LaIssaiT dÉsir
 REncoNtrés DEZ corps VOULuS victiMes ANimés corps
 QUe rÉclame Sang

autREs grandEs foliEs étieZ cheVeux boucheS nez
 DivErs accessoires SEiNS peaU mAins pLante des
 pIeds vériTÉ
 ivRE Ne réponDiEZ VOUS DEpuis couS pENSe
 sUffocAtion égLIse brutalitéS

mes yeux ne sauRaient apprENDre Z à réVélations
 se vOUe Soudain iMAgiNation QUelqu'un ÉtaiS-je

Cette difficulté qu'éprouve Crevel à unifier son corps et son esprit est ici particulièrement tangible. Il est désillusionné à propos de l'amour car il lui est impossible de concilier ses désirs sexuels à ses aspirations spirituelles. La difficulté d'être de Crevel provient de la scission entre *Mon Corps et moi*. La quête de l'unité, palpable ici, est bien rendue par le titre du roman d'où les mots du poème sont tirés. Il faut se remémorer que les mots sont extraits du chapitre IX de *Mon Corps et moi*, « Rendez-vous de sensualité, rendez-vous manqués ». Le poème se termine par un questionnement : « Quelqu'un ÉtaiS-je [?] ». La quête de Crevel n'est pas résolue dans le poème et s'achève par une interrogation sur sa propre identité, telle un rendez-vous manqué.

Le poème suivant poursuit cette quête qui semble insoluble. Les vers du poème « promenades » sont extraits du chapitre VI du roman *Mon Corps et moi*. Ce poème est le plus long du recueil, occupant, avec ses treize strophes, un feuillet en entier, soit neuf pages. La lecture de « promenades » constitue une véritable excursion, dans la mesure où le titre correspond à l'expérience de lecture. À cet égard, Lapointe souligne que ce poème, « [c']est une longue marche... Il y a des moments comme ça où il se produit des choses... le texte parle... ¹¹¹». Ainsi, en se baladant à travers les vers de « promenades », le lecteur est invité à une incursion dans l'univers crevelien.

Les premières lettres de chacune des strophes forment le titre du poème « promenades ». Ce mot parcourt donc le poème tout entier, comme on peut le constater :

¹¹¹ Paul-Marie Lapointe, « Là où est le plaisir de rêver, d'exister... ». (Voir annexe).

pour ne plus croire
 redouté moi aussi, les m
 orceaux. Dans une léproserie j'aurais
 mains, peau que ne cou-
 et la parole bégayante.
 n'aurais-je point alors redouté moi aussi, les
 acteurs jusqu'à sembler bien portants,
 D'ailleurs il y a aussi des enfants qui
 Et des putains au verbe haut, bien harnachées, attendaient,
 sang couleur de celui que j'avais aimé, que j'avais bu,

Des images récurrentes du corps, qui seront présentes tout au long du poème, se profilent déjà dans cette première page. Le premier mot faisant référence au corps en marque la dégénérescence. « [L]éproserie », cet endroit où résident les lépreux, témoigne de l'esprit de dégradation qui accompagne le corps dans ces « promenades ». Les fragments du corps sont représentés par les « mains », la « peau », le « sang », les « lèvres », la « chair » ainsi que la « bouche ». Tout au long des « promenades », les fragments du corps prennent place, comme si les vers avaient été choisis en fonction d'y intégrer toutes les parties de l'anatomie présente dans le chapitre de *Mon Corps et moi*. Le corps s'avère sans contrôle, soumis à ses parties qui ne semblent pas composer un tout :

posséder ces cuisses, ces genoux, des
rose, sous une
on oublie le cou et les doigts, des
militaire ?
et les doigts, des
nègre ?
a du cran. Tenez, c'est lui
des doigts, des
et il la prend
sous une

prenait dans les coupes de
résolution. Ne plus fumer les
où nous étions poupées de
même jouets
et si lisses l'un contre l'autre, mais tout de même jouets
nous heurter, impéné-
attaque à
des cygnes, on se
et la pantomime à la
satin noir en grande largeur,

personnage d'une comédie italienne, les
rouge Colombine de velours et de tulle, et que
où il me plairait de la clouer. Enfant,
minute, j'écoute encore ses entrechats,
enfin son
n'aurait
attendre sa
douleur elle n'aurait
et de tulle, et que
sa loge, car déjà

pour qui elle n'avait été
regard assuré, elle, peureuse une
on les
mêmes coups, tandis que l'homme jouissait seul de
en être le centre, elle,
n'avait été
assuré, elle peureuse un
défi masquant toute crainte. De
elle, peureuse un
sifflait la magnificence

Lorsqu'il forme un tout, le corps ne semble pas être maîtrisé et échappe ainsi à tout contrôle. L'allusion à Colombine, cette femme de chambre de la *commedia dell'arte*, ainsi qu'à la « comédie italienne », rappelle le côté grotesque du corps. Le « pantomime » a besoin de son corps pour communiquer et fait référence au ridicule. Les « jouets » et les « poupées » n'ont pas de prise sur leur corps qui est manipulé à la guise de celui à qui ils appartiennent. Toutes ces références marquent une certaine illusion — une désillusion aussi —, dont Crevel, dans son roman *Mon Corps et moi*, n'est plus dupe : « Mais qu'espérer des hommes, mes compagnons, acteurs d'une troupe à laquelle j'appartiens? Je connais assez l'art de feindre pour ne plus croire les vivants capables de vérité¹¹² ». L'illusion n'est qu'une chimère puisque Crevel n'y croit pas. Il ne croit pas que les morceaux de ce corps morcelé puissent n'en former qu'un. S'ajoutent à l'artifice du corps unifié, les références à un amour impossible.

¹¹² René Crevel, *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 92.

Crevel recherchait, dans l'autre, le reflet d'un idéal qui fut sien. Toutefois, les allusions sexuelles du poème, figures du corps, sont empreintes de solitude ou de désespoir. Que ce soit « l'homme [qui] jouissait seul », la « peur de la solitude », « pour ne plus croire », ou le « désespoir ». Toutes ces entraves à la réalisation d'un amour idéal culminent au dernier vers du poème : « sollicités, promeneurs qui ne me répondiez » . Ainsi, la double quête, d'unification de son corps morcelé et de l'union à l'autre par l'amour, s'avère vaine.

Le corps du texte est aussi morcelé dans ce poème. Ainsi, dans plusieurs strophes, on retrouve des vers qui se font écho :

puisque le fourreau s'ouvrit, glissa,
 rébus dont
 ouvrit, glissa,
 miraculeuses puisque le fourreau s'ouvrit, glissa,
 elle nous prit pour des
 nous prit pour des
 au point de croire que
 d'être seul s'obstine certains
 et toc, retoc et retoc, on fait
 seul s'obstine certains

Le troisième vers, « ouvrit, glissa, », est intégralement repris d'une partie du premier vers « puisque le fourreau s'ouvrit, glissa, ». De même, le

premier vers est-il reproduit dans le troisième : « miraculeusement puisque le fourreau s'ouvrit, glissa, ». Ce procédé d'écho des vers, reproduit deux autres fois dans cette strophe, s'avère très fréquent dans « promenades ». Le corps du poème est lui-même fragmenté, comme l'est le corps de Crevel. La quête de l'unité de son corps et de la découverte de l'amour sont soumis à une fragmentation certaine, le texte obéissant même à cette dynamique du morcellement.

Poèmes de la mémoire morcelée

Si le corps se trouvait morcelé dans « promenades », dans d'autres poèmes, c'est la mémoire qui subit le même sort. Deux poèmes portent le titre de « mémoire l'ennemie » et coïncident avec le chapitre IV de *Mon Corps et moi*. Dans le premier, les syntagmes comportent tous dix-huit caractères, en incluant les espaces et les signes typographiques. La convention du nombre des caractères n'est pas arbitraire. Si on compte ceux du titre, en n'omettant ni les espaces, ni les signes de ponctuation, on arrive à dix-huit. En effet, « mémoire, l'ennemie », avec sa virgule, son espace et son apostrophe, comporte exactement dix-huit caractères. Lapointe souligne à cet effet l'importance de chaque signe :

J'ai travaillé dans les journaux, je m'occupais de mise en page.
L'écriture pour moi, c'est d'abord des mots, des lettres, des blancs

sur une page. Le problème de l'espace a une importance absolue¹¹³.

Le poète a constitué chacun des vers suivant cette règle, en respectant « à la lettre » chacun des signes. Il a prélevé les finales de tous les paragraphes, en commençant par la fin du chapitre et en remontant jusqu'au premier paragraphe. Il s'est toutefois imposé une contrainte supplémentaire. Lorsque les dix-huit derniers caractères d'un paragraphe arrivent au milieu d'un mot, le créateur doit reculer au début de ce mot. Ainsi, le ou les derniers mot(s) du paragraphe se trouve(nt) abrégé(s). Le premier vers du poème, par exemple, comporte dix-huit caractères et correspond au dernier paragraphe du chapitre. La dernière phrase du chapitre : « Qu'on lui pardonne pour tant d'ingénuité. », donne donc le vers « pour tant d'ingénu ». Lapointe a sélectionné ses vers et les a ensuite collés en trois colonnes parfaitement symétriques. Ce collage, comme pratiquement tous les collages du *tombeau [...]*, est soumis à une approche très visuelle. Lapointe soutient que « [s]a poésie est d'ailleurs plus visuelle qu'orale, elle est conçue comme une application de traits noirs sur une feuille blanche d'abord, non comme un substrat destiné à être lu¹¹⁴ ». L'impression de morcellement que procure cette lecture est surprenante :

¹¹³ Paul-Marie Lapointe, « Là où est le plaisir de rêver, d'exister... ». (Voir annexe).

mémoire, l'ennemie

pour tant d'ingénu
n'aura ni chaud ni
bien empapilloté..
bien réjouissante..
et de cuisse folle
tue notre confianc
qu'elle eût dû avo
transposé. On truq
leur richesse diff
ce n'est pas mieux
franchise ni la vé
Moi belle Lola!!!
il s'appelait et i
canal Saint-Martin
doigts d'homme mor
ses yeux, se fanen
la fleur de volupt
toire de Raquel Me
Célimène l'an proc

tous à son enterre
froid que le carre
Et tout fut dit...
se divertir, s'enc
qu'il s'est choisi
comme un bébé...
pouce de son innoc
s'envolent d'une p
intelligence, sa c
goût à la chose...
On ne sait plus...
Laissez-moi rire..
L'art????????????
visage, de leur pr
plus belle jeuness
vie. Au travail...
transpositions, tr
il va falloir répo
pourtant pas la ch

d'inutiles obscéni
grossières séducti
rien contre l'ennu
avons le mieux aim
taches à mes doigt
ni celle de l'arum
mimosa sent le ren
sec : nos souvenirs
fut justement donn
l'instinct vital l
et des plus francs
bons ou mauvais???
quelque doute au f
doutais de ce prés
martyrisé, déchiqu
aux rappels obstin
ne leur saurait su
ressuscite point l
morceaux du souven

La disposition en trois colonnes et la lecture heurtée participent ainsi, malgré tout le désir de neutralité de l'auteur, à façonner l'image fragmentée de l'homme qu'était René Crevel. Le poème s'articule autour de deux thèmes principaux, deux tabous dans l'histoire de l'humanité, soit la sexualité et la mort. Par les syntagmes « cuisse folle », « la fleur de volupt », « goût à la chose... », « d'inutiles obscéni », « grossières séducti », ainsi que « l'instinct vital », on sent que le poète accorde une grande place à la sensualité. Les mots, souvent incomplets, suggèrent plutôt que dire

¹¹⁴ Paul-Marie Lapointe, « En amont de l'élocution : rencontre avec Paul-Marie

directement. Le lecteur doit garder à l'esprit que le titre du poème est « mémoire, l'ennemie ». La mémoire restitue ici les souvenirs d'ordre sexuels, mais de manière incomplète. Le lexique entourant la mort témoigne du lien intime entre mort et sexualité : « tue notre confianc », « doigts d'homme mor », « ses yeux, se fanen », « tous à son enterre », « froid que le carre », « s'envolent ». Plus encore que le lexique, le morcellement des mots, conséquence inévitable de la règle formelle régissant le collage, a des effets pervers. La mémoire ne semble pas apporter le salut comme en témoignent les deux derniers vers : « ressuscite point l / morceaux de souven ». La mémoire est ennemie puisqu'elle ressuscite un passé que l'on préférerait oublier. Crevel fut hanté par la mort tout au long de sa vie et les évocations de son passé sont empreintes d'écœurement :

Pour moi, tout ce que j'ai appris, tout ce que j'ai vu, ne travaillera qu'à mon ennui et à mon dégoût, si quelque nouvel état ne me vaut l'oubli des détails antérieurs. Dès lors comment ne point baptiser ennemie une mémoire aux rappels obstinés?

Et puis rien ne peut exprimer de neuf ni d'heureux dans un chant déjà chanté. Les lettres, les mots, les phrases, bornaient nos avenues, nos aventures. Lorsque je leur ai demandé de définir mon présent, ils l'ont martyrisé, déchiqueté¹¹⁵.

Crevel vit un déchirement intérieur profond que le poème « mémoire l'ennemie » dépeint étonnamment bien, autant au niveau du

Lapointe », Entretien avec Thierry Bisonnette, *Nuit Blanche*, no 71 (été 1998), p. 19.

¹¹⁵ René Crevel, *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 92.

fractionnement des mots que du lexique. Les mots résultant du collage confirment qu'ils sont « martyrisé[s], déchiqué », comme la mémoire de Crevel qui désire oublier, ce qui serait une sorte de délivrance. Le clivage des derniers mots des vers laisse entendre qu'une autre partie existe, et elle existe effectivement dans le roman où on constate que le syntagme « martyrisé, déchiqué » provient de la dernière citation. Le poème s'inscrit donc dans une esthétique du double, qui s'avère être omniprésente chez René Crevel

Le second poème, portant le titre de « mémoire, l'ennemie », occupe deux pages contiguës. Lapointe revient avec le procédé de l'acrostiche, mais en l'appliquant à un tout nouveau jeu formel. Le titre, en haut du poème, comporte bien sûr dix-huit caractères. Le premier collage commence par la lettre « m » pour « mémoire », et est disposé en deux vers. Si on compte tous les éléments constitutifs du vers, en se rappelant toujours l'importance accordée par le poète à chacun des signes que sont les mots, l'apostrophe et la virgule, on constate qu'il en contient dix-sept :

Mes essais furent prétextes à me dissoudre, à me perdre
 Au long des nuits, si

Si le titre comportait dix-huit éléments typographiques et que les deux premiers vers en compte dix-sept, il y a eu réduction. Les vers suivants

obéissent à la même règle de diminution puisqu'ils contiennent seize éléments. Chacun des vers du poème fonctionne suivant le procédé décroissant. La virgule et l'apostrophe sont respectées dans ce processus et amorcent un vers. Comme les dix-huit signes comprennent également l'espace qui suit la virgule, il fallait que le poète lui trouve une place. Le changement de page entre les termes « mémoire, » et « l'ennemie » est ainsi justifié par le blanc entre les deux mots. Par le procédé de réduction, le poème semble nous conduire vers une régression, vers un retour à l'état originel :

mémoire, l'ennemie

mes essais furent prétextes à me dissoudre, à me perdre
 Au long des nuits, si
 étant ne me vaut l'oubli des détails antérieurs. Dès lors
 comme ne point
 mensonge bien empapilloté. Ainsi voulant revivre ses
 aventures plutôt que d'en tenter
 ouvrier plombier. Le voici coquette. Ses bras sont blancs,
 les aisselles
 interne et sans syllabes. Ainsi, une page écrite à plume
 abattue
 redevenir incompréhensible ? Je m'étonne bien haut !
 Du champagne
 est fraîche, bonne fille insignifiante, et n'y
 , sans contrôle apparent de ces facultés domestiques, la

La résignation est palpable et coïncide avec la diminution de chacun des vers. Le procédé formel se trouve donc appuyé par cet esprit d'abdication qui ressort du texte. « [M]e dissoudre, me perdre », c'est bien ce que le poème fait par le procédé qui diminue la longueur des vers. Le poème

entier va dans le sens de la perte. La seconde page du poème, dont l'acrostiche représente « l'ennemie », divulgue l'expression « un état premier ». Le poème se dégrade, fond littéralement sous les yeux du lecteur pour atteindre l'annihilation des espoirs. La seconde page illustre de façon tangible au lecteur la décroissance des vers et le sentiment de perte qui l'accompagne :

la chair fraîche. Et voilà qu'il
'un état premier se suffit à soi
elles ont laissé de pauvres taches à
nous est apte à percevoir et
nature. Ceux qui n
essayé, pour lui
maison que lui
il faisait
erré

Que le poème se termine par l'errance ne surprendra pas le lecteur. Peut-être l'errance trouve-t-elle sa finalité dans ce tombeau, qui immortalise Crevel et lui accorde enfin sa place? La mémoire ne serait peut-être plus « l'ennemie » puisque c'est par elle que le lecteur peut se souvenir de René Crevel. Quoi qu'il en soit, c'est un sentiment d'anéantissement qui ressort de ce poème, tant par sa déconstruction au fil de la lecture, que par les mots de Crevel qui vont en ce sens.

Poèmes de la solitude

Mon Corps et moi, roman de René Crevel à forte tendance autobiographique d'où sont tirés les mots du poème « les dernières présences », est marqué par l'isolement. Dès l'incipit, l'auteur nous transporte dans un monde empreint de solitude :

On dine tôt et vite dans les petits hôtels de montagne.
J'étais seul à table.
Me voici seul dans ma chambre.
Seul¹¹⁶.

Cette solitude se fait sentir dans les poèmes dont les mots sont tirés du roman. « [S]olitude » et « seule, une longue obscène membrane... » en sont de bons exemples, comme nous le verrons ultérieurement. C'est aussi le cas du poème « les dernières présences », dont tous les mots sont tirés du chapitre III de *Mon Corps et moi* portant le même titre. Dans ce chapitre, comme dans le reste du roman d'ailleurs, Crevel utilise la narration homodiégétique, soit au « je ». Après de longues années dans un monde bourgeois et austère, après de multiples escapades nocturnes, il arrive au constat suivant lequel tous les contacts humains, tant intellectuels que charnels, ne lui procurent aucune satisfaction. Il se retrouve à la montagne, seul, et semble heureux de cette retraite. Il affirme qu'« aller à tous n'est pas aller à tout, mais au contraire n'aller à

¹¹⁶ René Crevel, *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 21.

rien¹¹⁷ ». Peut-être la solitude est-elle la voie ultime qui comblera son désir de plénitude ? Ce chapitre est donc basé sur une quête, celle de la totalité dont l'isolement paraît, à première vue, fournir la clé.

Le poème, quant à lui, semble, tant au niveau de la forme que du contenu, respecter ce sens. Ainsi, son procédé de construction répond-il d'emblée au désir de retraite de Crevel. Le poème est basé sur le principe de l'acrostiche mais appliqué encore une fois de manière particulière. Chacun des mots du titre est disposé verticalement, permettant au lecteur de voir apparaître l'acrostiche par la lecture des premières lettres de chacun des vers. Des mots tirés du chapitre ont ensuite été collés à ces lettres. Lapointe a doublé l'acrostiche vertical d'un acrostiche horizontal au premier vers de chaque strophe, multipliant ainsi les possibles :

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

les dernières présences

livres espoir seul
 elle sacrifice
 sommes

drôlerie effleure redevenir nez il crte refuser et surprise
 esprit répète neuve indique ès robes en scène
 recolleraî nuits ils ère répète en sucre
 notre-dame innocence être rappelle elle si
 inexorable ère ririez et semble
 èvres rose en syllabes
 rôles encourager sommeil
 esprit sifflet
 solitude

peureuse regarde étoiles suspendre entassent ne cœur et surface
 répète étonne somptueuses entier chose encore seul
 étage soi empêche nourri crépuscule emmener seule
 soir exalte nuages cravates enfouis secours
 exaltantes nourri cher esclavage sommes
 ne déchiré enfance scène
 crime essais sensations
 enverra sol
 si

Le lecteur remarquera la décroissance opérée par ce procédé. En disposant du titre du poème de manière à former un acrostiche vertical avec les lettres de chacun des mots du titre, les vers se trouvent marqués par un déclin. Par exemple, la première strophe est soumise à l'acrostiche « les ». Ses vers débutent donc par les lettres « l », « e » et « s ». Il en résulte que chacun des mots du vers y est également soumis. Ainsi,

le premier vers est composé des mots « livres », « espoir » et « seul¹¹⁸ », doublant ainsi l'acrostiche horizontal d'un acrostiche vertical. Le second vers étant subordonné à la lettre « e », due à l'acrostiche vertical, il y a perte de la première lettre pour donner le vers : « elle sacrifice ». Le dernier vers de la première strophe étant soumis à ce même déclin, il ne lui reste plus qu'un mot : « sommes ». Les trois mots clés du poème, qui forment les trois strophes, sont, par conséquent, inscrits dans une esthétique de la perte. En relisant seulement les premières lettres constituant l'acrostiche horizontal, on constate mieux l'effet abrégé du procédé :

les
es
s

dernières
ernières
rnières
nières
ières
ères
res
es
s

présences
résences
ésences
sences
ences
nces
ces
es
s

¹¹⁸ Le gras est de nous.

L'exercice est intéressant en regard de la thématique crevelienne. Le surréaliste avait souhaité puiser dans les autres le désir de vivre, mais fut déçu. Il constate, au début de *Mon Corps et moi*, que la solitude s'avère une avenue possible de salut. Si on observe les strophes du point de vue de leur disposition, on remarque distinctement la diminution de la longueur des vers. Ce rétrécissement rappelle donc, déjà au niveau de la forme, la thématique de l'isolement. Les trois strophes se terminent même par un « s », évoquant la solitude.

Observons maintenant les strophes du point de vue de leur contenu, qui s'avère être intimement lié à la forme. L'expérience de la solitude semble toutefois placée sous l'égide du dépit. On sent, tout au long du poème, une tentative de trouver, dans cette « solitude choisie¹¹⁹ », un « espoir » de rédemption, qui ne s'actualise cependant pas et reste à l'état d'espoir. Ainsi, chaque fois que la solitude est évoquée, c'est de manière négative. Le premier vers est, de ce point de vue, très représentatif : « livres espoir seul ». Celui qui se livre s'abandonne à autrui, et c'est ce que Crevel fait dans le chapitre « les dernières présences ». L'espoir d'une solitude bienfaisante est annihilé par le « sacrifice » du second vers. La strophe se termine par « sommes », qui peut à la fois faire référence au sommeil, être associé au verbe être, à la

deuxième personne du pluriel, représentant l'union à l'autre, mais qui peut également être rattaché au fardeau, dans le cas d'une bête de somme. À cet égard, la troisième strophe rattache dans un même vers les termes « esclavage sommes ». La solitude ne semble pas, d'emblée, être vécue de manière positive. Le poème « les dernières présences » paraît déjà annoncer la conclusion à laquelle arrivera Crevel à la fin de son roman, à savoir que la solitude n'est pas la voie suprême de salut. Pour l'instant, il croit encore que c'est par la retraite qu'il atteindra la connaissance de lui-même :

Aujourd'hui, bien vide, bien blanc, bien seul.

Demander secours à des présences extérieures c'est croire au miracle des échanges. Or, les créatures assemblées se prennent beaucoup les unes aux autres et ne se donnent rien. Où va donc le fruit des larcins réciproques? J'aimerais croire à quelque cagnotte de l'esprit, au patrimoine de l'humanité. Et cependant de cette humanité je continue à ne pouvoir prendre notion que si, libre de tout contact étranger, je suis enfin l'homme seul. Et qui donc n'a pas senti que pour être un homme, il fallait être l'homme seul. Je ne suis que par ce qui m'éloigne des autres et, me rendant incompréhensible aux regards de leur intelligence, les rend aussi incompréhensibles à moi-même.

C'est donc pour encourager les plus sûrs espoirs que je répète : « Aujourd'hui bien vide, bien blanc, bien seul ¹²⁰ ».

L'agencement des mots formant les vers et tirés du chapitre « les dernières présences », d'où est également tiré cet extrait, semble nous amener à une autre conclusion que celle de Crevel, dans son roman. La troisième strophe est éloquente à cet égard. Ainsi, chaque tentative de

¹¹⁹ *Ibid*, p. 39.

solitude est accompagnée à la fois de mots marquant l'élévation mais aussi de termes évoquant la négativité de cette solitude. Le premier vers, « peureuse regarde étoiles suspendre entassent ne cœur et surface », encadre les termes faisant référence à l'ascension « regarde étoiles suspendre » de « peureuse » ainsi que « entassent ne cœur ». L'élévation est entravée ici par la peur d'un côté et de l'autre, l'aspect négatif de l'amour. De même en est-il dans le troisième vers : « étage soi empêche nourri crépuscule emmener seule ». Le crépuscule représentant l'ascension est affublé d'un « empêchement » de la solitude. Que ce soit les « nuages cravates » qui se trouvent « enfouis secours », « l'enfance scène » qui s'avère « ne déchiré » ou encore le « crime essais sensation », tout se passe comme si chaque tentative d'affirmation de la vérité était soumis à la négation. À cet effet, les deux derniers vers : « enverra sol / si » évoquent la chute, le déclin. Aucun terme aérien ne clôt le poème, ce dernier se terminant précisément au « sol ». Que ce soit dans sa construction, subordonnée tout entière par la perte, ou encore par la signification des mots « les dernières présences » est un poème de la solitude, menant à l'abîme, et bientôt, à la chute absolue, la mort.

La solitude hante plusieurs poèmes du *tombeau [...]*, et « seule, une longue obscène membrane » est un d'entre eux. Deux poèmes

¹²⁰ *Ibid*, p. 41.

portent ce titre, qui est celui du chapitre V de *Mon Corps et moi*. Nous analyserons ici le second qui emploie l'acrostiche de manière horizontale. Les mots de ce poème sont sélectionnés, à quelques exceptions près, comme nous le verrons ultérieurement, selon leur ordre d'apparition dans le roman de Crevel. Le titre donne encore une fois la clé de cette pièce de vers. Lapointe choisit les premières lettres du titre, « seule une longue obscène membrane », et les dispose en colonnes, sous ce dernier. Il prélève des mots du roman : le premier mot ayant pour initiale un « s » (pour « seule ») est prélevé ; le premier mot suivant ce dernier et débutant par un « u » est retenu ; le mot suivant débutant par un « l », et ainsi de suite jusqu'à la fin du chapitre pour donner la construction du poème :

s e u l e , u n e l o n g u e o b s c è n e m e m b r a n e

s	u	l	o	s	m
soir	un	l'	on	mar	cher
sans	un	liquide	Où	mots	
sonné	un	l'	Oui	murs	
sans	Un	le	Oui	mais	
sait	un	l'	obscène	membrane	
serions	Une	l'	odorant	morts	
souffrance					
	un	les	odeur	maçons	
simples	un	le	où	Mais	
solitude					
	une	la	Obstinément		
				membrane	
saviez	une	les	on	m'	
simple	univers				
		le	ouvert	me	

À la lecture de « seule, une longue obscène membrane », on remarque une rupture par rapport aux poèmes précédents. D'abord parce que Lapointe a délibérément substitué un autre caractère typographique à celui d'origine. Ensuite, la disposition dans l'espace a également fait l'objet de variation. Lapointe a ajouté un espace entre chacune des lettres, ce qui provoque une transformation majeure au niveau visuel. Ces modifications sur le plan formel ont pour effet de décontenancer le lecteur. Ce poème rompt aussi avec les précédents en ce sens que, même s'il est construit selon les règles de l'acrostiche, il est érigé en cinq colonnes espacées, ce qui participe à l'allure fragmentée du poème. Ainsi, les blancs provoqués à la fois par l'espace laissé entre chaque lettre ainsi que par la disposition en colonne déstabilisent le lecteur. Et si ces modifications étaient porteuses de sens ?

Depuis le début du recueil, plusieurs poésies se lisent de façon horizontale, une ligne à la fois. Pourquoi ne pas opérer un changement et faire une lecture en colonne? Cet exercice de renversement de la lecture, d'horizontale à verticale, relève de cette ouverture du lecteur que commandait Lapointe. Suivons l'auteur et observons quelle impression cette lecture procure : « si soir sans sonné sans sait serions souffrance simples solitude saviez simple ». La souffrance et la solitude ressortent de

cette lecture. On retrouve à deux reprises le mot « simple », désignant un seul élément, une seule personne, comme dans l'expression jouer en simple, par opposition à jouer en double, ou encore un lit simple. La solitude est donc présente par cette référence, mais elle se trouve accentuée par deux mentions de « sans » et du verbe savoir. L'accent est donc porté sur la connaissance de la solitude. Continuons plutôt : un un un un Un un Une un un une une univers ; le l' liquide l' le l' l' les le la les le ». On constate un mélange des genres masculin et féminin, ce qui correspond à l'« univers » de Crevel. Le rapprochement des mots « univers » et « liquide » reste intéressant en regard de la vie de Crevel. La solitude profonde ressentie faisait que son univers lui échappait, se liquéfiait littéralement jusqu'à la vacuité. Il est particulier de constater la suite des consonnes « liquide[s] ». En phonétique, les consonnes / et r sont nommées ainsi puisqu'elles évoquent un glissement. La répétition du « l » contribue donc à cet effet de liquéfaction. Continuons : « osais on Où Oui Oui obscène odorante odeur où Obstinément on ouvert ; mot marcher mots murs mais membrane morts maçons Mais membrane m' me ». Les allusions sexuelles sont claires dans cette partie du poème notamment par les termes « osais », « Oui Oui », « obscène » ainsi que par les deux allusions au sens de l'odorat et le terme « membrane », répétés deux fois . Par surcroît, il en ressort une profonde hésitation par les mots « mais », « me » et « m' » dont certains reviennent à plus d'une reprise.

Si on retourne dans le chapitre V de *Mon Corps et moi*, on constate que l'idée de scission, de solitude traverse ce chapitre d'où sont tirés les mots du poème. À la recherche incessante de cette « longue obscène membrane » qui voudrait se fusionner à son corps pour n'en former plus qu'un, la femme qui accompagne Crevel lui révèle qu'elle a été trahie :

« Il est parti, mais, pourquoi serait-il demeuré ? Moi aussi je partirai et toi de même. Je serai seule, tu seras seul, il sera seul. »

Je lui serre les poignets car je ne veux pas qu'elle continue la plus triste des litanies, cette conjugaison du malheur des hommes. Elle ne sent pas l'étau de mes mains. Elle dit encore : « Nous sommes seuls, nous serons toujours seuls. [...] Il nous faut être seul : seuls, toujours seuls¹²¹ ».

Ainsi, cette façon de multiplier les sens en proposant une lecture verticale nous a menée à un constat de solitude et d'isolement qui n'était pas étranger au sens du texte maître.

Quand on étudie plus en profondeur la manière dont les mots ont été prélevés du roman de Crevel, on constate quelques dérogations à la règle initiale, soit celle de choisir les mots dans leur ordre d'apparition en regard des lettres du titre. Le mot « un » suivant immédiatement « sonné » dans le poème n'aurait pas dû être choisi. Si on respecte la règle de base, l'auteur aurait dû sélectionner le mot « une », placé bien avant dans

¹²¹ *Ibid.*, p. 69-70.

le roman. S'il en avait été ainsi, les mots suivants n'auraient pas été « l' », « Oui » et « murs », mais bien « les », « ordonnez » et « me ». Le poème en aurait été tout autre. Cette situation se répète : à trois reprises le poète a omis d'écrire un mot qui répondait pourtant à la règle. Comme quoi la subjectivité du poète reste indéniable et peut mener ailleurs ; à d'autres possibilités, d'autres potentialités du texte.

« Solitude », le dernier poème du sixième livret, reste indubitablement un des nombreux poèmes de la solitude. Les expressions formant les vers sont tirées du chapitre X du roman de Crevel, *La Mort difficile*, qui est intitulé : « Solitude, mal dont on ne saurait guérir ». Le poème tient en deux pages, comptant chacune trois colonnes de mots ou d'expressions très courtes. La lecture laisse une impression de vitesse, de vertige. Lapointe juxtapose des mots ou groupes de mots commençant par la consonne « s ». Cette répétition de la consonne est signifiante, en ce sens qu'elle fait sentir le mal de vivre de Crevel. Le phonème « s » étant une fricative, il produit chez l'auditeur un bruit de friction qui, réitéré à outrance, provoque l'agacement. La solitude, le suicide, évoqués par l'incessante répétition de ce même phonème, plongent le lecteur dans l'univers de désespoir propre à son inspirateur. Les termes « seul », « seule », « seules » ou « solitude » sont parsemés près d'une douzaine de fois dans le poème. La souffrance est

également palpable à plusieurs endroits : « sacrifient l'individu », « supplices. / s'il me plaît de / souffrir », « sais me torturer », « sang répandu, », « sacrifices, / sans doute inutiles », « subir ». La fin du poème, avec les deux derniers vers : « suis seul / suis seul », reproduit la circularité par un retour au début du poème, au titre « solitude ».

Le poème « solitude » reproduit une série de vers qui exprime la dualité crevelienne, qu'elle se situe au niveau de la vie et de la mort, ou à celui de la santé et de la maladie. Lapointe trouve, dans les mots mêmes de Crevel, la difficulté de ce dernier à unifier sa vie d'une part et son œuvre d'autre part. L'extrait suivant nous fait sentir cette souffrance d'être propre à René Crevel :

sensations
 sommeil
 surprises
 si je tiens à la vie
 signalerai mon orgueil
 s'il vous plaît,
 sottés gens,
 sots métiers,
 systèmes — Tzara, vous aviez raison
 si l'absence de système est encore un
 système
 sans le concilier jamais, assemble
 scrupules et cynismes.
 Scrupules et cynismes,
 soi sa fin et ses raisons.
 sait que la nuit
 s'acharner contre
 sans se rendre compte,
 surprises
 sexe,
 soi-même,
 singulier,
 soi-même et non
 soi-même.
 sens deux hommes en moi,
 ses jours.
 sens en moi.
 s'agit-il de triompher ?

La quête d'unité de Crevel est illustrée par le recours fréquent à l'idée de scission et de réconciliation. Les mots de Crevel nous disent qu'il est « soi-même et non / soi-même », qu'il y a « deux hommes en moi ». Il semble ne disposer que d'une « sensation d'unité ». Salvador Dali, un grand ami du surréaliste dit à ce propos dans la préface de *La Mort difficile* que « [P]ersonne n'a été aussi souvent *crevé*, et personne n'est autant *rené* à la vie que notre René Crevel¹²² ». Le dualisme de l'homme

¹²² Salvador Dali, *op. cit.*, p. 14.

était ancré au plus profond de son être. Ce poème fait sentir au lecteur toute la difficulté d'être de Crevel.

Si on essaie de reconstituer le collage effectué par Lapointe dans ce poème, on constate que les mots sont tirés du chapitre X de *La Mort difficile* de manière très subjective et exhibent le côté tourmenté de Crevel. Lapointe choisit des mots tels : « Sans doute le », « s'exaspérer », « s'il m'arrive », « suis bien forcé », « sauvagerie » et délaisse des syntagmes comme « si elle avait été parfaite », « système voluptueux », « si bien combinés », « s'amuser ». Ces derniers groupes de mots suivent pourtant la règle de base du collage qui consiste à récupérer des syntagmes commençant par « s ». Ce choix très particulier donne à penser que Lapointe a voulu nous présenter une image précise de René Crevel : l'image d'un homme hanté par la mort, le suicide, la dualité de la vie, et incapable de se résigner à la vivre. Par ce collage et bien d'autres, Lapointe participe au renforcement du mythe crevelien déjà largement admis.

Poèmes de la mort

« [L]a mort difficile » est le seul poème, avec « mon corps et moi », dont le titre ne réfère pas à un intitulé de chapitre d'un roman de Crevel. Ces poèmes portent plutôt les titres des deux ouvrages qui ont servi à la

création du *tombeau* [...]. Par leur intitulé, ces poèmes nous concèdent la clé de leur composition. Les vers de chaque poème ont donc été sélectionnés dans le roman éponyme. Ils sont construits selon le procédé de l'acrostiche vertical, reprenant ainsi le titre des poèmes. Des phrases entières des romans sont ensuite accolées à chacune des premières lettres :

la mort difficile

lâches et si rudes que dans chaque pore, lui semble-t-il,
avoir des joues rouges et beaucoup d'optimisme, auquel

me décommander, mais il veut que je passe chez lui dans
on ne sait d'où. Des métèques, oui. La France, Paris et,
rêves la nuit) ne peut se dissiper avant d'avoir brillé de
tous ceux ou celles qui venaient se faire soigner après

dont il nous tenta. Les taches du ciel ne sont point celles
il faut dénoncer quelle faute de mieux fut, ce qui d'ail-
férence, amour, haine).

fini de dîner, et Pierre, se répète-t-elle, n'a desserré les
Il ne pourrait supporter, derrière les vitres, les suspen-
cafés de Montparnasse jusqu'à ce qu'il eût enfin découvert
illogique, au point que, jugeant Bruggle d'après soi, il doit
l'hygiène la plus élémentaire veut qu'il isole le colonel
effort. Le soir de sa mort, il est vrai, il dut se contenter de

Le lecteur remarquera les traits d'union à la fin du second et du cinquième vers de la troisième strophe. Chacune des lignes ayant été choisie directement dans le roman de Crevel selon sa concordance avec la première lettre de l'acrostiche, le trait d'union reste donc comme trace

de ce prélèvement dans le roman. Les vers sont sélectionnés « au hasard de lecture »¹²³ et correspondent à une ligne entière du roman, en respectant tous les caractères, incluant le trait d'union à la fin de la ligne. Les vers coïncident exactement avec les lignes de l'édition utilisée par Lapointe, soit la publication originale de 1926, des éditions du Sagittaire, contenant les deux romans¹²⁴.

À la lecture du poème, nous sentons une progression due à l'acrostiche. Les trois mots le constituant, « la », « mort » et « difficile », multiplient leurs lettres respectives. Ainsi, le premier mot de l'acrostiche, « la », comprend deux lettres. Il est aussitôt suivi d'un espace et du mot « mort », qui double les lettres du précédent. Avec le dernier mot, « difficile », le même procédé revient puisque ce mot est constitué de neuf lettres. On peut donc sentir une évolution, mais vers quoi? Le corps du poème semble tendre vers la vitalité, vers le dynamisme avec des expressions comme « joue rouge », « beaucoup d'optimisme », « amour » et « haine » qui font partie de la vie, ou encore « [l]a France », « Paris », « la nuit », « dîner » et « cafés de Montparnasse », faisant référence à la vie sociale de Crevel. Par ses nombreuses références à la vie parisienne, ce

¹²³ Paul-Marie Lapointe nous a fait voir ses tapuscrits dont certains étaient annotés. Lapointe avait écrit pour celui-ci « au hasard de lecture ».

¹²⁴ René Crevel, *Mon Corps et moi; La Mort difficile*, Lausanne, Éditions du Sagittaire, collection « Rencontre », 1926, 360 p.

poème nous introduit dans l'univers crevelien. Ces mots sont tirés d'un roman où Crevel dépeint, sous le couvert de la fiction, sa vie dans le milieu bourgeois du Paris des années vingt. Toutefois, cette analyse sommaire négligerait ce qui, dans le tombeau, est maintenant acquis, soit que le début et la fin des poèmes importent singulièrement. En prêtant une attention particulière à ces deux vers, on constate qu'ils ne sont nullement sous le sceau de la vie.

D'une part, le premier vers : « lâches et si rudes que dans chaque pore, lui semble-t-il, » fait sentir la difficulté d'être. Le premier mot du poème, « lâches », est synonyme de désserrés, détendus, mais peut également désigner un manque de courage. Le verbe lâcher, qui lui est relié, signifie, entre autres, que l'on laisse aller, que l'on abandonne. Lâcher prise, dans un contexte crevelien, signifierait dire oui à la mort. Le mot lâche est accompagné du syntagme « si rudes », ajoutant ainsi à la dureté à la disparition. D'autre part, le dernier vers, placé sous le thème de la mort, participe au lien entre le créateur, le lecteur et René Crevel : « effort. Le soir de sa mort, il est vrai, il dut se contenter de ». Ce vers de Lapointe parle de la mort, sujet amplement abordé par Crevel. Le lecteur restaure le sens du poème par un retour à son titre : « la mort difficile ». L'expansion formelle du poème se termine donc dans la mort. Et qui plus est, une mort difficile puisque le vers débute par le mot

« effort », qui rappelle la rudesse du premier vers. La circularité du sens confirme la thématique de mort associée à ce poème. Le dernier vers assure un lien de dépendance entre le poème en entier et la vie du surréaliste. La mort nous ramène au début du poème, comme elle semblait être contenue implicitement dans le début de la vie de Crevel. Elle termine le poème comme elle a clos abruptement la vie de Crevel, un soir de juin 1935.

La mort domine de manière particulière dans plusieurs poèmes dont « les pays et les rêves ». Ses vers sont empruntés au chapitre VIII de *Mon Corps et moi* portant le même titre et sont disposés sur deux pages contiguës. Les mots sont sélectionnés, à l'instar de plusieurs autres poèmes du *tombeau [...]*, en regard de leur lettre initiale, qui correspond à une des premières lettres du titre du poème. L'effet visuel produit par ce poème déstabilise le lecteur. Les termes empruntés à l'œuvre de Crevel sont collés de façon très particulière, les uns touchant parfois aux autres. Lapointe a écrit ce poème à la machine à écrire et a choisi, au lieu de changer de ligne, d'entasser les mots de façon à ce que ceux de la première ligne touchent à ceux de la seconde et ceux de la seconde sont en contacts avec les mots de la troisième ligne, et ainsi de suite... Le poète crée par son collage plusieurs masses compactes, chaque bloc représentant un des mots du poème :

les pays et les rêves

lune lit spirit en
 lesquelles le lit spirit en
 effeuiller le lit spirit en
 somme comme il semble
 suffire sexe sollicite Seuls sourire
 Secousse

point précis périlleux pinceaux
 paysages parfums premiers papillons
 pierreries papier peau
 pétales plainte plume passe-temps
 porcelaine paupières

axiome acharne Alexandre
 âme Amiel anthropophage
 accessoires alourdies (guirlandes)

Y îles sans sténographier soixante Seul Si
 Sorbonne saut périlleux
 surprises souvenirs

Enfance Elle est
 Tortue tête tapis trois travail

Le premier bloc comprend des mots commençant par « l », « e », « s », pour « les ». Trois mots sont sélectionnés pour « l », six mots pour « e » ainsi que dix mots pour « s ». Ils sont ensuite disposés de manière à ce que certains touchent à ceux du vers suivant. Le second bloc, agencé sous le premier est nébuleux. D'abord, parce que l'agencement serré des mots rend la lecture plus difficile. Cet effet visuel est porteur de sens. Il faut se rappeler que le but du poète est de faire revivre Crevel à travers le *tombeau [...]*. Comme nous l'avons vu antérieurement, Lapointe a souvent mis l'accent sur les débuts de ses poèmes. Les références aux titres des

poèmes ainsi que la technique de l'acrostiche mettent l'accent sur le commencement. Encore une fois, Lapointe accorde une importance au début du poème. Or, cette mise en espace particulièrement obscure de la première page semble coller aux premières années de la vie de René Crevel. Le suicide du père a causé un désordre profond chez lui, une hantise même. Ces années sont celles porteuses du tourment qui entraîna en grande partie l'écrivain dans sa chute.

Le premier mot du poème est « lune », symbole de la mère par excellence. À la fin de la première page, un mot est seul, isolé des autres : « Enfance ». Assurément, cet isolement du mot « Enfance » nous renvoie à la solitude ressentie par Crevel durant cette période de sa vie, malgré la présence de sa mère. Les deux mots, « lune » et « enfance », accentuent, par leur éloignement, la solitude entourant la jeunesse de Crevel. De plus, le mot « seul » est l'unique mot à être repris en trois occasions dans le poème. Crevel a souvent réfléchi à propos de la solitude, celle qui mène au doute, au doute même de sa propre existence :

Ce soir, je souffre de ne pouvoir embrasser la chair rouge de quelque bonne certitude. Ce soir, j'avais un tel besoin d'être sûr. Fini le jeu des suppositions. Pour spéculer sur l'incertain il faut une salle éclairée, chauffée, peuplée. Vive l'hypothèse, son arrière-goût précaire et d'amertume lorsqu'on est deux, lorsqu'on est trois, lorsque chacun croit à la vie de l'autre, des autres et que se peuvent faire des échanges, se créer des courants qui réchauffent

les cœurs et s'épanouissent en pétales assez larges pour cacher
l'inquiétude et la maigreur des poitrines.
Mais celui qui est seul?¹²⁵

L'angoisse de la solitude hante tout le chapitre VIII de *Mon Corps et moi*. Alors que le roman avait débuté sur un désir de solitude, les réflexions de Crevel vers la fin s'achèment plutôt vers du dépit. Dans le chapitre « les pays et les rêves », Crevel se met en scène lors d'un de ses nombreux séjours à la montagne et disserte sur son isolement. Cet exil, et surtout le vide qu'il engendre, pèse lourd. On comprend mieux, à la lecture de cet extrait, que Lapointe ait choisi d'introduire à trois reprises le mot seul. S'il a sélectionné des mots débutant par chacune des lettres du titre pour former son poème, un seul mot est cependant retenu pour représenter la lettre « s » du mot « les ». C'est le mot « seul », isolé à la fin de la ligne.

Contrairement à la première page, la seconde est davantage aérée. Les mots, au lieu d'être le plus souvent entassés les uns sur les autres, ne se touchent plus quelquefois que par leurs premières ou leurs dernières lettres. En outre, cette page comporte moins de mots que la précédente, ce qui en augmente la lisibilité. Les blocs correspondent cette fois aux lettres des deux derniers mots du titre : « les rêves ».

¹²⁵ René Crevel, *Mon Corps et moi*, op. cit., p. 107-108.

lit laisse larges lesquelles
 lettres elle esprit enchaîne
 exécute fait seul

 raisons rêves réveille
 repos réel recommençant
 roule République
 être être Verlaine vengeance vide
 velléités effrayait
 exhibitionnisme Et est-ce essaie
 embellir esprit ecchymose
 séduction si simple sphinx sanglant
 soudain

Tout se passe comme si chaque mot était attaché au vers du dessous, comme si chacun dépendait du précédent. En effet, plusieurs mots sont interdépendants et on peut les fondre en deux isotopies intimement reliées, soit celles de la mort et de l'esprit. En ce qui concerne l'isotopie de la mort, on peut noter le mot « lit », présent au début de chacune des pages du poème. Le lit est l'endroit où l'on se couche, où l'on est à l'horizontal, l'endroit du repos, métaphore de la mort. Le « sommeil » peut être pris dans ce sens, même s'il peut également être vu, du point de vue des surréalistes, comme une possibilité d'explorer l'inconscient. Dans la seconde page, « repos » vient se rattacher à cette isotopie de la mort. Les mots « exécuterait », « ecchymose » et « sanglant », évoquent la violence de la mort. Or, la mort « effrayait » Crevel et sa « velléité » a repoussé longtemps la tentation du suicide. La peur de la mort, présente dans le

poème par les termes « périlleux », « saut périlleux », « velléités » et « effrayait », n'empêche nullement que l'esprit y occupe une place fondamentale.

L'esprit, qui peut être vu comme ce qui reste de l'être humain après sa mort, est palpable, chacune des pages contenant ce mot. En outre, on peut joindre « âme », « rêve », et « vide » à cette isotopie de l'esprit. La seconde page, avec les mots « être » et « Être » écrits de façon consécutive, y participe également. La dualité entre l'« être » sans majuscule, associé à l'existence humaine, et l'« Être » avec une majuscule, peut-être rattaché à l'existence d'un au-delà de la mort, rappelle la dualité qui fut toujours présente dans la vie de Crevel. Le dernier mot du poème, « soudain », en retrait par rapport aux autres, pourrait évoquer la chute de l'écrivain. La violence de sa mort et, surtout, sa soudaineté sont contenues dans ce mot. L'espace, isolant le dernier mot du poème, dévoile toute la solitude entourant Crevel. Cette solitude qui l'a, en partie, conduit à la mort.

Malgré son affiliation avec les poèmes de la mort, le poème qui ferme le *tombeau* [...] est placé sous l'égide de la bienveillance. Lapointe clôt son recueil par l'acrostiche « secourir encore », respectant ainsi la règle principale du recueil. Les mots sont tirés du dernier chapitre de *La*

Mort difficile, qui relate justement le décès de Pierre, le protagoniste. Si la mort de Pierre s'avère « difficile », celle de Crevel illustrée par ce poème semble beaucoup plus sereine :

s o n r y t h m e
 e s t m o r t
 c o m p r e n d
 o n l ' e m m è n e
 u n j e u n e g a r ç o n
 r é p o n d r a p o i n t
 i l e s t v e n u p e t i t s a u v a g e
 r ê v e s

e t
 n o m
 c r ê p e
 o r g u e i l
 r e m u e r
 e s s a i e

S'il est vrai que la mort traverse tout le recueil, ce thème est ici vu sous un angle régénérateur. Alors que durant toute sa vie René Crevel s'est tourmenté au sujet de la grande faucheuse, dans ce poème, la mort est vue comme génératrice de vie. Les trois premiers vers, « son rythme / est mort / comprend », marquent une rupture dans la mesure où c'est le « rythme » infernal entre la vie et la mort qui « est mort ». Par son décès, Crevel a mis fin à son mal de vivre. Ce changement est également

marqué par le changement de caractères typographiques. La mort est palpable puisqu'« on l'emmène / un jeune garçon / répondra point », et également par le « crêpe ». S'« il est venu petit sauvage » sur cette terre pour y vivre et y mourir, la fin de ce tombeau contribue toutefois à sa résurrection. Le dernier mot du recueil, « essaie », témoigne de la tentative de la part du poète québécois, de le faire revivre. Lapointe souligne lui-même que Crevel « était injustement ignoré, il n'était pas considéré comme un grand surréaliste. [Le *tombeau* [...]] a été comme un désir d'éterniser quelqu'un d'exceptionnel¹²⁶ », comme un désir de lui redonner la place qu'il estimait lui revenir.

Les thèmes traversant *tombeau de René Crevel* révèlent au lecteur, à l'instar d'un parcours initiatique, une perception de l'expérience de vie de René Crevel. En passant du « corps morcelé » à la « mémoire déchirée », Lapointe retrace l'itinéraire de la quête qui fut celle du surréaliste. Cette quête d'unité s'avère être un échec et c'est ainsi que Crevel se tourne, en vain, vers la solitude comme forme de salut. Cet autre revers l'amène à opter pour la mort, en désespoir de cause. Mais c'est sans savoir que cette mort est porteuse de sens, génératrice de vie. Ainsi, le fil d'Ariane parcourant *tombeau de René Crevel*, celui de la mémoire, non plus déchirée mais retrouvée, permet à Crevel de perpétuer sa rencontre avec

¹²⁶ Paul-Marie Lapointe, « Là où est le plaisir de rêver, d'exister... ». (Voir annexe).

l'autre. En ce sens, plus qu'un hommage à un mort, *tombeau* [...] est un hymne à la vie.

CONCLUSION

Tout au long de son œuvre, Paul-Marie Lapointe saisit la langue et en bouscule les mots afin de la rendre subversive. Les poèmes s'en trouvent d'autant plus bouleversés que le destin de chacun des mots, dans la poésie lapointienne, est de prendre part à cette révolution. *[T]ombeau de René Crevel* reste toutefois une œuvre dont le but premier est de faire revivre René Crevel.

Le surréaliste était un être authentique, toujours en quête d'absolu, un être que la difficulté d'être, la solitude et la mort ont hanté toute sa vie. Cependant, dans plusieurs poèmes du *tombeau [...]*, la mort est génératrice de vie. L'exergue du recueil, avec son « mimosa », nous faisait déjà sentir cette transformation. La structure binaire au niveau

formel, par ses oppositions qui passent de l'horizontale à la verticale, participe à cette renaissance mais également au thème du double chez Crevel (corps/esprit; mort/vie).

Paul-Marie Lapointe, quant à lui, sous l'influence de la conception rimbaldienne de l'exploration de l'inconnu autant que de la force de l'image chez Reverdy, en est arrivé à pratiquer l'improvisation dans sa poésie, qui accorde une grande place à la liberté. Cette liberté du langage atteint son paroxysme avec *tombeau [...]* et *écRiturEs*. On a souvent rapproché les démarches de Lapointe de celles des formalistes. Il est certain que les recherches formelles, toujours renouvelées du poète québécois, peuvent rendre crédible un tel rapprochement. Toutefois, Lapointe dénie son affiliation avec les formalistes :

Je n'ai jamais été très formaliste en poésie. Enfin... J'ai lu beaucoup de poésie – c'est la seule littérature qui m'intéresse, avec la philosophie un peu, mais de très loin, n'étant pas assez calé pour lire les philosophes. Bon. Il est sûr que je suis bien perméable à toutes les formes, à toutes les recherches formelles, mais je ne me suis jamais pensé comme formaliste au sens de la prosodie ou de machines du même genre. Alors je ne sais pas. J'ai toujours essayé que la forme coïncide avec le contenu. Qu'elle corresponde absolument¹²⁷.

La poésie de Lapointe met l'accent sur la forme, certes. Mais le poète ne se définit pas comme formaliste dans la mesure où, pour lui, les mots ont une valeur aussi importante que la forme. Sa démarche formelle fait

beaucoup plus référence à certains textes fondateurs de la modernité comme « Un Coup de dés » de Stéphane Mallarmé ou encore les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire.

En se pliant à des règles pour composer les poèmes du *tombeau* [...], Lapointe semble, en apparence, atteindre une certaine objectivité. La sélection des syntagmes est souvent soumise à ce que Paul-Marie Lapointe appelle un « arbitraire contrôlé » :

[T]ombeau [...], c'est bien particulier. Je me suis donné comme défi d'écrire à partir des mots de Crevel. Il fallait aussi en même temps, que j'aie à la fois des raisons et une façon de le faire. Dans le tombeau [...], je n'utilise pas les mots arbitrairement. Je les prends au hasard de la lecture, mais je me donne une règle pour chacun des textes. Une foule de règles qui empêchent d'une certaine façon l'arbitraire. Il s'agit d'un arbitraire contrôlé¹²⁸.

Pierre Ouellet, dans son article du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, souligne à propos du recueil que « l'apport non-subjectif du poète se limite à définir les lois de combinaison de ces mots qui ne lui appartiennent pas [...] ». Il note encore que « Paul-Marie Lapointe se soucie moins ici de l'*inventio*, c'est-à-dire du choix des mots, que de la *dispositio*, c'est-à-dire de leur mise en ordre¹²⁹ ». Lapointe abonde en ce sens lorsqu'il affirme avoir utilisé des techniques extérieures à l'écriture « p]our essayer, sans qu'il y ait subjectivité de ma part, d'aller chercher

¹²⁷ Paul-Marie Lapointe, *Études françaises*, loc. cit., p. 83.

¹²⁸ Paul-Marie Lapointe, « Là où est le plaisir de rêver, d'exister... ». (Voir annexe).

Crevel à travers ses mots¹³⁰ ». Toutefois, si dans le *tombeau [...]*, la sélection des syntagmes repose d'une part sur le hasard et sur les règles, elle est également subordonnée à divers choix personnels de la part du poète.

La sélection de certains mots, ainsi que l'exclusion de certains autres, entraînent une représentation totalement personnelle de René Crevel. Dans certains poèmes comme « solitude » ou encore « promenades », le choix des mots s'avère subjectivement fondé. Tout semble orchestré pour présenter au lecteur une image précise de Crevel, l'image d'un homme tourmenté par la solitude et la mort, ce qui confirme notre hypothèse de départ voulant que *tombeau de René Crevel* contribue au renforcement du mythe crevelien. Ainsi, dans le recueil, l'accent est mis sur le côté tourmenté de René Crevel. Ses implications sociales ainsi que son penchant pour les mondanités sont évincés pour laisser place au côté intimiste. Le choix des œuvres pour les collages, soit *Mon Corps et moi* et *La Mort difficile*, participe également de la subjectivité du poète.

La poésie lapointienne libère les mots de leur asservissement et offre au lecteur de trouver sa propre voie. Ainsi, ce dernier peut découvrir un ordre proposé en reconstituant les différents éléments du poème. Le

¹²⁹ Pierre Ouellet, *loc. cit.*, p. 45.

lecteur doit prêter une attention particulière aux « mots sous les mots¹³¹ », pour emprunter l'expression de Jean Starobinski. Une autre logique est effectivement cachée dans cet exercice poétique. Il faut laisser le langage vivre, il faut que le lecteur se laisse porter par lui, et ce n'est qu'à ce moment qu'il peut découvrir une facette jusqu'alors insaisissable. Il faut être attentif aux mots, les laisser s'échapper, pour qu'ils se libèrent de l'asservissement auquel ils sont soumis et nous révèlent un sens autre. Et puisque « la liberté des mots préfigurent la liberté des hommes¹³² », découvrons « les mots à l'écoute », pour paraphraser Pierre Nepveu, et de là, apprenons à nous ouvrir à d'autres possibilités du texte, d'autres potentialités du monde. Créer une brèche pour échapper à la convention et ainsi accéder à l'autre afin que chacun de nous puisse dire, à la suite de Paul-Marie Lapointe :

J'ai des frères à l'infini
J'ai des sœurs à l'infini
et je suis mon père et ma mère¹³³ .

¹³⁰Paul-Marie Lapointe, « Le jeu de la liberté », dans Jean Royer, *op. cit.*, p. 158.

¹³¹ Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971, 167 p.

¹³² Paul-Marie Lapointe, « Poètes québécois », *op. cit.*, p. 157.

¹³³ Paul-Marie Lapointe, *Le Réel absolu*, *op. cit.*, p. 125.

« Là où est le plaisir de rêver, d'exister... »

Entrevue avec Paul-Marie Lapointe

Autour du *tombeau [...]*

Isabelle Viviers : À quelle époque avez-vous lu vos premiers romans de René Crevel?

Paul-Marie Lapointe : Quand je suis entré en contact avec les surréalistes, j'étais encore assez jeune. Après la guerre, au Séminaire de Chicoutimi. J'étais à l'âge où l'on se pose des questions fondamentales, surtout qu'à l'époque notre société était très fermée. Je me suis toujours intéressé au surréalisme français parce que ce mouvement remettait tout en question, sur le plan social et à propos de l'écriture. À un moment donné, j'ai eu un livre de Crevel contenant deux de ses romans, *La Mort difficile* et *Mon Corps et moi*. C'est surtout par ces romans que je l'ai connu mais il a fait beaucoup d'autres choses. Toute sa vie m'intéressait. Le côté révolutionnaire est presque indissociable de la part d'autobiographie chez René Crevel. C'est quelqu'un qui cherchait une transformation de la condition humaine tant sur le plan personnel que sur le plan collectif.

IV : Avez-vous été marqué par d'autres surréalistes?

P-ML : Je les connaissais presque tous mais René Crevel m'intéressait particulièrement parce que ses aspirations sociales étaient inconciliables avec celles du surréalisme et aussi à cause du côté tragique de son engagement, de l'impossibilité de concilier communisme et surréalisme. À un certain moment, il y a eu une scission dans le mouvement car

plusieurs membres étaient de gauche : certains sont passés du côté du parti communiste et les autres ont continué. Cette problématique me touchait. Évidemment Breton, le pape du surréalisme, m'intéressait de même qu'Éluard que j'aimais beaucoup comme poète. Aragon aussi, une partie de son œuvre, surtout l'œuvre plus révoltée de ses débuts, alors qu'il était davantage surréaliste, avant qu'il ne passe au parti communiste.

IV : Pourquoi avoir adopté la forme du tombeau littéraire?

P-ML : À cause de la fin tragique de Crevel d'une part mais aussi parce qu'il était injustement ignoré, il n'était pas considéré comme un grand surréaliste. Cela a été comme un désir d'éterniser quelqu'un d'exceptionnel.

IV : Aviez-vous lu d'autres tombeaux?

P-ML : J'ai lu des passages de certains, dans des anthologies mais jamais un recueil de cette ampleur.

IV : Est-ce qu'une période de gestation a suivi l'idée de l'écriture du *tombeau [...]?*

P-ML : Oui, mais sans savoir encore comment je le ferais. Évidemment, dans les jours qui ont précédé l'écriture, je m'étais donné comme défi de partir de l'écriture même de Crevel. Ça me paraissait absolument essentiel de partir de son écriture pour en faire ressortir le caractère tout à fait autobiographique. Le choix de ses mots traduit vraiment l'homme qu'il était. J'ai voulu lui rendre hommage à partir de ses mots.

IV : Vous avez déjà dit avoir écrit le *tombeau [...]* en une nuit?

P-ML : Oui et c'est assez amusant ! J'avais mon fils à cette époque-là qui était un jeune adolescent, et c'était le soir de son anniversaire, en mai. Il y avait une fête. Lui et plusieurs de ses copains s'étaient installés dans notre sous-sol, à Montréal. Pendant ce temps, ma femme était à Québec, en visite chez sa mère. Michèle, ma fille aînée, est arrivée dans la soirée, alors que j'étais en train d'écrire à l'étage. Je ne savais pas du tout ce qui se passait en bas, c'était la grande musique. Ma fille m'a dit : « Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui se passe ? Tu les laisses faire ? » Je lui ai répondu que je ne les entendais pas. J'étais très concentré. Je n'entendais rien.

IV : C'est par la suite que vous avez demandé la collaboration de Betty Goodwin pour les illustrations ?

P-ML : Oui. Elle est partie un mois ou un mois et demi avec le tapuscrit original pour faire une tournée des tombes et des tombeaux dans les pays d'Europe de l'Est. Betty Goodwin est juive, donc marquée par les horreurs des camps d'extermination nazis. Le *tombeau [...]* l'a rejointe parfaitement. C'est une artiste très particulière, très sensible à la thématique de la mort. Ça s'est passé de manière extraordinaire. Elle était dans le sujet, pas dans le sujet de Crevel mais dans la réflexion sur la mort. Elle s'intéressait en fait à la permanence de ceux qui meurent. C'est un peu ça, quand on écrit sur quelqu'un, c'est un peu pour le ressusciter, pour le faire connaître. Quand elle est revenue, elle était resplendissante. Elle avait trouvé des façons d'illustrer le *tombeau [...]* qui convenaient parfaitement au texte. Ce qu'elle a fait est vraiment exceptionnel. C'est très beau comme œuvre gravée. Il m'aurait été difficile

de trouver quelqu'un qui comprenne aussi bien le sens profond de l'hommage que je voulais rendre à Crevel.

IV : La liberté a toujours été dans votre œuvre comme un leitmotiv. Comment cela se traduit-il dans le *tombeau [...]*?

P-ML : L'idée de faire ce genre de poésie, c'est déjà une liberté qu'on prend par rapport à une autre écriture plus normale et aussi par rapport au discours quotidien.

IV : Déjà la poésie relève d'une forme de liberté.

P-ML : Oui, c'est vrai, et c'est ce qui fait la poésie d'ailleurs. Il n'y a pas de poème qui ne soit recréé par celui qui le lit. Il y a une volonté de communiquer à travers ce texte, la liberté d'aller le plus loin possible dans ce que vous faites, que ce soit pour n'importe quelle tâche, c'est donc valable aussi pour la création. Ce qui fait les grands peintres, c'est la liberté qu'ils ont prise par rapport à ceux qui les ont précédés. Je ne pense pas qu'il existe d'œuvre de création qui ne soit entièrement libre. Évidemment la liberté se définit selon l'époque, selon les siècles, selon la perception qu'on a du monde.

IV : La réflexion entourant le *tombeau [...]* ressemble à celle d'*écRiturEs*. C'est une exploration du langage, mais alors que dans ce dernier c'est la négation du langage, cela semble plutôt être, pour *tombeau [...]*, l'affirmation du langage crevelien.

P-ML : Il y a une différence entre *écRiturEs* et *tombeau [...]*, *tombeau [...]*, c'est bien particulier. Je me suis donné comme défi d'écrire à partir des mots de Crevel. Il fallait aussi, en même temps, que j'aie à la fois des

raisons et une façon de le faire. Dans le *tombeau [...]*, je n'utilise pas les mots arbitrairement. Je les prends au hasard de la lecture, mais je me donne une règle pour chacun des textes. Une foule de règles qui empêchent d'une certaine façon l'arbitraire. Il s'agit d'un arbitraire contrôlé. Ce n'est pas nouveau tout ça ; autrefois, les poètes français faisaient des choses semblables en se basant sur la numérologie, en se donnant des règles précises, des contraintes. Plus près de nous, Perec par exemple, et ses amis de l'Oulipo. Ces gens-là se sont donné des contraintes. Ce n'est pas de la génération spontanée. Je voulais, en inventoriant l'écriture de Crevel, en n'étant pas subjectif par rapport au choix des mots, en déterminant des règles, faire la démonstration que c'était lui qui parlait. C'était ma lecture des mots de Crevel. Cette façon de faire s'avère assez complexe et souhaite éviter un arbitraire. J'ai changé les règles avec chaque texte pour ne pas tomber dans un modèle fermé. C'est une sorte d'inventaire presque mathématique de l'écriture de Crevel.

Le *tombeau [...]* vu de l'intérieur

IV : De quoi relève l'emploi de la minuscule tout au long du *tombeau [...]*?

P-ML : Ce n'est pas gratuit. Ça donne une sorte d'unité sur le plan graphique. On a toujours le même caractère, même pour le titre. Dans l'idée de faire un tombeau, il y a aussi ce qui est inscrit sur les pierres. La stèle, le désir de rendre hommage, c'était ce livre-là.

IV : Dans votre création, la machine à écrire a toujours occupé une grande place, du *Vierge incendié* à *écRiturEs*, et même pour *Le Sacre*. Qu'en est-il de son utilisation en regard du *tombeau [...]*?

P-ML : Pour moi c'était naturel, j'étais journaliste. La dactylographie me donnait du rythme, un rythme particulier qui ne peut être là que parce qu'il y a la machine à écrire. C'est plus artisanal. Ce qui est imprimé en caractères d'imprimerie reste très figé. La machine à écrire a des faiblesses, les caractères sont moins beaux, c'est plus humain. Certains poèmes comme « les pays et les rêves », ne pouvaient se faire autrement. Je jouais avec les espaces. La machine à écrire, ça te donne une liberté typographique.

IV : Dans la conception même du *tombeau* [...], chaque caractère a son importance. Même les espaces et les apostrophes sont pris en compte.

P-ML : Oui pour moi, c'est fondamental. J'ai travaillé dans les journaux, je m'occupais de mise en page. L'écriture pour moi, c'est d'abord des mots, des lettres, des blancs. Le problème de l'espace a une importance absolue.

IV : Le jeu a toujours été important dans votre œuvre. Des procédés comme l'acrostiche ou encore le paragramme étaient-ils arbitraires ou vous paraissent-ils significatifs?

P-ML : Le jeu est essentiel en poésie. Et puis le jeu, ça ne veut pas nécessairement dire que c'est vain, il s'agit plutôt d'une recherche. Un jeu, dans la mesure où on se permet de faire des choses qu'on ne fait pas dans la vie courante, qu'on ne fait pas dans le discours habituel.

IV : Vous avez dit « tout vient de notre enfance ». C'est aussi le cas pour René Crevel. Est-ce un hasard si l'acrostiche, procédé qui met l'accent sur les premières lettres, est le procédé principal qui sous-tend la poésie du *tombeau* [...]?

P-ML : Très souvent, quand c'est plus objectif que subjectif, le hasard fait bien les choses.

IV : L'aspect visuel de votre poésie est d'une importance notable. On n'a qu'à penser aux rectangles du *Vierge Incendié*. En quoi les formes des poèmes du tombeau sont-elles révélatrices de sens ?

P-ML : À mesure que s'écrivaient les choses, selon les règles, une forme surgissait et cette forme me satisfaisait. C'est presque miraculeux que ça soit arrivé comme ça. On se définit une façon de faire, une façon d'écrire, puis, en lisant, on s'aperçoit qu'il se passe quelque chose sur le plan de la forme.

IV : Dans le poème « solitude », par exemple, c'est presque incroyable de voir de quelle manière la forme coïncide presque parfaitement avec l'idée de solitude¹³⁴.

P-ML : Et il y a « promenade » aussi qui est une longue marche... Il y a des moments comme ça où il se produit des choses... le texte parle...

IV : Alors les poèmes n'ont pas été retravaillés ?

P-ML : Non, tout est très spontané. Quelquefois, j'allais tellement vite que j'oubliais de noter, pour mémoire, les règles définies pour chaque poème.

IV : Dans une entrevue accordée à Jean Royer, vous avez affirmé avoir écrit le *tombeau* [...] en évitant toute forme de subjectivité. Pierre Ouellet, dans son article du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, souligne à propos du recueil que « l'apport non-subjectif du poète se limite à définir les lois de combinaison de ces mots qui ne lui appartiennent pas [...] ». On sait que, dans chaque œuvre de création, se trouve une part de subjectivité. Comment croyez-vous y avoir échappé ?

P-ML : Le résultat obtenu montre que ça ne peut pas être autrement qu'objectif, puisque je parlais d'une matière qui était Crevel lui-même. Mon but était de lui faire un tombeau, c'est-à-dire de le ressusciter. En partant de ses mots, les contraintes d'objectivité étaient donc nécessaires. Comme je travaillais dans une matière qui était son écriture même, c'est davantage lui qui ressortait que ma propre subjectivité. Ce n'est pas moi qui créais les mots, ils ne m'appartenaient pas, c'est pour cette raison que j'avais choisi une façon « mécanique » de les écrire.

IV : Par contre, dans un poème comme « solitude », je remarque que toutes les lignes du poème commencent par les mots en « s » du chapitre X de *La Mort difficile*. Toutefois, certains syntagmes ayant une connotation positive comme « si belle » ou encore « si elle avait été parfaite », répondent à la règle mais sont écartés. Les avez-vous volontairement mis de côté ?

P-ML : Je ne me souviens plus. Il y a aussi le phénomène de la multiplicité des mots. À un moment donné, s'il y a redondance, il faut couper, l'objectif atteint... Il y a peut-être là un côté un peu plus

¹³⁴ Le poème « solitude » tient en deux pages, comptant chacune trois colonnes de mots ou d'expressions très courtes tirés du chapitre X du roman de Crevel, *La Mort difficile*,

subjectif, et pourtant non. Il s'agit davantage d'une élimination inhérente à l'écriture.

IV : Si ces mots vous semblaient moins correspondre à la réalité de Crevel, ils ont été éliminés ?

P-ML : Non. Ce serait plutôt le réflexe de ne pas surcharger.

Le jeu de la création

IV : L'ouverture à l'autre a toujours été primordiale dans votre œuvre. On n'a qu'à penser à *Bouche rouge* ou à *Tableaux de l'amoureuse* qui font écho à des œuvres picturales. L'intertextualité aussi est très présente dans votre poésie. Votre poème « Arbres » est une variation intertextuelle de deux traités de botanique, *Arbres indigènes du Canada*¹³⁵ par R. C. Hosie ainsi que *Flore laurentienne*¹³⁶, par le Frère Marie-Victorin. Certains poèmes d'*écRiturEs* sont écrits à partir de pages du dictionnaire. Quelle réflexion sous-tend ce rapport à l'autre, cette ouverture à l'autre?

P-ML : Je pense qu'il n'y a pas de génération spontanée dans la création. On part toujours de l'autre. Il y a aussi une interpénétration entre les diverses formes de création. Par exemple, on peut partir de la peinture pour faire de l'écriture, partir de la musique pour faire un tableau. Tout ça, c'est de la création. Quelqu'un me demandait un jour comment je faisais pour écrire de la poésie alors que j'avais une profession très prosaïque. Certains gens se font une idée étrange du poète. Inévitablement quelqu'un de pas très sérieux, qui est en dehors de la

qui est intitulé : « Solitude, mal dont on ne saurait guérir ».

¹³⁵ R. C. Hosie, *Arbres indigènes du Canada*, Ottawa, Ministère de l'environnement, 1972, 383 p.

société. En ce qui me concerne, ce n'est pas mon travail quotidien qui m'inspire. Je préfère aller voir ce qui se fait dans tous les domaines de la création. Là où est le plaisir de rêver, d'exister.

IV : L'écriture vous sortait du quotidien en quelque sorte ?

P-ML : Bien sûr, c'est-à-dire que la création est une façon de survivre dans une société qui n'est pas idéale. C'est une façon de continuer à vivre et d'aimer vivre. Certains trouvent leur raison d'être dans un travail régulier.

IV : Vous c'est dans la poésie que vous la trouvez ?

P-ML : Oui. Et si je pouvais être musicien, ce serait dans la musique. Tous ces domaines de création sont assez formidables sur le plan existentiel.

IV : Comme vous êtes poète, c'est le mot qui, pour vous, est à l'origine de la création.

P-ML : Le mot est fondamental. Il faut que le lecteur sente le poids du mot et de tout son contenu. Il y a aussi le rapprochement avec le mot suivant. Il faut s'arrêter sur chaque mot pour le regarder. Dans chaque mot il y a quelque chose qui, en prose, n'existe pas. Dans la prose, la phrase importe avant tout et, à mesure que l'on progresse dans cette phrase, les mots disparaissent. Tandis qu'en poésie, les mots demeurent avec leur poids de réalité. Chacun des mots. Pour moi, c'est une

¹³⁶ Frère Marie-Victorin, *Flore laurentienne*, Montréal, Imprimerie de La Salle, 1935, 917 p.

progression d'écriture. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tellement de raconter des histoires, c'est de rendre aux mots leur valeur propre. La prose raconte une histoire; au-delà des mots, la phrase c'est l'histoire même, c'est le sens vers lequel on amène le lecteur. Alors que moi, ce qui m'intéresse, c'est de prendre chacun des mots et d'en tirer le maximum. De les mettre dans une situation, sur le plan graphique ou sur un autre plan, qui fait que l'on doit s'arrêter. On peut voir ainsi dans un poème comme « les pays et les rêves », l'importance de chacun des mots. Ils sont isolés et, en même temps, la relation avec le mot qui suit est poétique, fait la poésie. En poésie, il y a, par les mots, rapprochement de deux réalités qui ne se côtoient pas normalement.

IV : C'est très surréaliste cette conception de la poésie...

P-ML : Oui. Mais on trouve ça chez presque tous les poètes de tous les temps. La poésie en définitive, c'est cette espèce d'éclairage, cette réalité nouvelle que donne le rapprochement de deux images. Ce qui importe, ce n'est pas l'histoire, mais le sens d'un mot, de deux mots l'un en rapport avec l'autre. C'est un jeu qui me paraît essentiel pour faire un peu évoluer la façon d'écrire, la façon de concevoir l'écriture.

IV : Ça se rapproche de l'improvisation?

P-ML : Il y a de l'improvisation certainement, mais aussi une volonté d'aller chercher ce qu'il y a de plus important dans un contenu qui nous a touché, un contenu autre. Essayer d'immobiliser les gens dans leur lecture, de les inciter à participer à cette écriture. Il est sûr que si le lecteur ne veut pas entrer dans le jeu de la création, la poésie n'aura aucun sens pour lui.

IV : Mais quand on joue le jeu...

P-ML : Oui, quand on joue le jeu, ça devient intéressant. D'ailleurs, c'est la même chose avec toute forme d'écriture. Si on est réticent ou si on conteste a priori la chose, il n'y a pas moyen d'avancer. Je pense que l'écriture est une occasion de provoquer de la création chez un lecteur.

IV : C'est un beau défi pour le lecteur.

P-ML : Certainement, mais il peut être très difficile d'entrer dans un jeu pareil. La poésie n'existe que pour ceux que ça intéresse, ceux qui cherchent d'autres façons d'aborder la lecture, d'aborder la vie...

Saint-Sauveur, 19 février 2002.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvre à l'étude

LAPOINTE, Paul-Marie, *tombeau de rené crevel*, Montréal, L'Obsidienne, 1979, 93 p.

2. À propos de Paul-Marie Lapointe

A) Volumes ou chapitres de volumes

BOURASSA, André-G., *Surréalisme et Littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle. Essai*, édition revue et augmentée, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Typo », no 8, 1986, p. 285-299.

FISSETTE, Jean, *Le Texte automatiste. Essai de théorie pratique de sémiotique textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 27-75.

GAUVIN, Lise et Gaston MIRON, *Écrivains contemporains du Québec. Depuis 1950*, Paris, Seghers, 1989, p. 333-334.

LAPOINTE, Paul-Marie, *Le Réel absolu, poèmes 1948-1965*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1974, 270 p.

LAPOINTE, Paul-Marie, *Pour les âmes. Poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1964, 71 p.

MAJOR, Jean-Louis, « L'Hexagone une aventure en poésie québécoise », *Archives des Lettres canadiennes*, tome IV, Montréal, Fides, 1969, p. 175-203.

MAJOR, Jean-Louis, *Paul-Marie Lapointe : la nuit incendiée*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1978, 136 p.

MAUGEY, Axel, *La Poésie moderne québécoise (1937-1970). Poésie et Société au Québec (1970-1989)*, Montréal, Humanitas-Nouvelle Optique, 1989, p. 133-145.

NEPVEU, Pierre, « L'Évidence de la poésie de Paul-Marie Lapointe », *Les Mots à l'écoute*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », no 17, 1979, p. 195-273.

ROBERT, Guy, « Paul-Marie Lapointe, ressusciter la revendication fondamentale », *Littérature du Québec, poésie actuelle*, Montréal, Déom, 1970, p. 197-210.

ROYER, Jean, « Le Jeu de la liberté », *Poètes québécois, entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 156-164.

B) Articles de périodiques

BISSONNETTE, Thierry, « En amont de l'élocution : rencontre avec Paul-Marie Lapointe », *Nuit Blanche*, no 71 (été 1998), p. 17-19.

FISSETTE, Jean, « La Poésie de Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images*, no 37 (automne 1987), p. 174-178.

LAPOINTE, Paul-Marie, « Notes pour une poétique contemporaine », *Liberté*, vol. 4, no 21 (mars 1962), p. 183-185.

MAJOR, Robert, « En marge d'*Arbres* de Paul-Marie Lapointe », *Incidences*, vol. 11, nos 1-3 (janvier-décembre 1977), p. 121-129.

MÉLANÇON, Robert, « L'injustifiable poésie », Entretien avec Paul-Marie Lapointe, *Études françaises*, vol. XVI, no 2 (avril 1980), p. 81-102.

MELANÇON, Robert, « Le printemps de Paul-Marie Lapointe », *Le Devoir*, vol. 71, no 117 (24 mai 1980), p. 20.

OUELLET, Pierre, « *Arbres* et autres recueils de poésies de Paul-Marie Lapointe », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI (1976-1980), Montréal, Fides, 1994, p. 44-46.

PONTBRIAND, Jean-Noël, « Pour les âmes », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV (1960-1969), Montréal, Fides, 1984, p. 717-719.

ROYER, Jean, « L'Art de la liberté totale », *Le Devoir*, vol. 71, no 117 (24 mai 1980), p. 17-18.

VAN SCHENDEL, Michel et Jean FISETTE, « En liberté comme un papillon, un arbre ! », Entretien avec Paul-Marie Lapointe, *Voix et images*, vol. 17, no 3 (printemps 1992), p. 387-410.

3. Ouvrages sur le surréalisme et sur René Crevel

BRETON, André, *Entretiens*, Paris, Gallimard, collection « idées », no 284, 1969, 312 p.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « idées », no 23, 1963, 188 p.

BUOT, François, *Crevel*, Paris, Grasset, 1991, 489 p.

CARASSOU, Michel, *René Crevel*, Paris, Fayard, 1989, 288 p.

CLÉBERT, Jean-Paul, « Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) », *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 63-64.

CLÉBERT, Jean-Paul, « Ehrenbourh, Ilia », *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 229.

CLÉBERT, Jean-Paul, « René Crevel », *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 171-174.

COURTOT, Claude, *René Crevel*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », no 182, 1969, 188 p.

CREVEL, René, « De la candeur », *Mon Corps et moi*, Paris, Pauvert, coll. « Le livre de poche », 1974, p. 188-189.

CREVEL, René, *Détours*, Paris, Pauvert, 1985, 180 p.

CREVEL, René, *Êtes-vous fous?*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », no 75, 1985, 178 p.

CREVEL, René, *Mon Corps et moi; La Mort difficile*, Lausanne, Édition du Sagittaire, coll. « Rencontre », 1926, 360 p.

CREVEL, René, *La Mort difficile*, Paris, Pauvert, 1974, 253 p.

CREVEL, René, *Le Clavecin de Diderot*, Paris, Pauvert, 1966, 175 p.

CREVEL, René, *Les Nouvelles littéraires*, 27 décembre 1924, p. 4.

CREVEL, René, *Mon Corps et moi*, Paris, Pauvert, 1974, 248 p.

CREVEL, René, « Surréalisme », *Révolution, surréalisme, spontanéité*, Paris, Plasma, 1978, 61 p.

DALI, Salvador, « Préface », dans CREVEL, René, *La Mort difficile*, Paris, Pauvert, 1974, p. 9-20.

VIRMAUX, Alain et Odette VIRMAUX, « René Crevel », *Les Grandes Figures du surréalisme international*, Paris, Bordas, 1994, p. 73-75.

4. Ouvrages et articles théoriques

ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 1986, 250 p.

AQUIEN, Michèle, *L'Autre Versant du langage*, Paris, J. Corti, coll. « Rien de commun », 1997, 432 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, 400 p.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1964, coll. « Bibliothèque méditations », 181 p.

BATT, Noëlle, « Du collage cubiste au cut-up burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire », *Tangence*, no 55 (septembre 1997), p. 108-117.

GROUPE μ , « Douze bribes pour décoller », *Revue d'esthétique, Les Collages*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », nos 3/4, 1978, p. 11-41.

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990, 368 p.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, no 27 (1976), p. 257-281.

JENNY, Laurent, « Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux », *Revue d'esthétique*, « *Les Collages* », nos 3/4 (1978), Paris, UGE, coll. « 10/18 », p. 165-182.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, 646 p.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, 284 p.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 253 p.

ROUGÉ, Bertrand (dir.), *Montages/Collages*, Actes du second colloque du Cicada, Université de Pau, 5, 6, 7 décembre 1991, Publication de l'Université de Pau, coll. « Rhétoriques des arts », no 2, 1993, 167 p.

STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971, 167 p.

5. Autres

APOLLINAIRE, Guillaume, « Les Fenêtres », *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 168.

BORDUAS, Paul-Émile *et al.*, « Refus global », dans André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs*, Montréal, l'Hexagone, 1988, 185 p.

BROSSE, Jean-Stéphane, *Le Jazz*, Toulouse, Édition Milan, coll. « Les Essentiels Milan », 1996, 63 p.

CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1060 p.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « petite bibliothèque Payot/15 », 1989, 278 p.

HOSIE, R. C., *Arbres indigènes du Canada*, Ottawa, Ministère de l'environnement, 1972, 383 p.

LEUWERS, Daniel, *Lettres du voyant. Rimbaud*, Paris, Ellipses, coll. « Textes fondateurs », 1988, 127 p.

LIBERTÉ 59, « Présentation », *Liberté 59*, vol. 1, no 1 (janvier-février 1959), p. 1-2.

MARIE-VICTORIN, (Frère), *Flore laurentienne*, Montréal, Imprimerie de La Salle, 1935, 917 p.

RIOUX, Marcel, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, vol. 41 (1968), p. 95-124.

ROYER, Jean, « Tombeau de Gaston Miron », *Études françaises*, vol. 35, no 3 (1999), p. 151-152.

TZARA, Tristan, *Œuvres complètes. Tome I (1912-1924)*, Paris, Flammarion, 1975, 746 p.

