
Mourir à Scoudouc, Rapport sur l'état de mes illusions d'Herménégilde Chiasson : Émergence lyrique, Émergence politique, Émergence poétique¹

Paul Kawczak

Université du Québec à Chicoutimi

Résumé

Cet article est une lecture des deux premiers recueils de Chiasson à la lumière de l'idée d'émergence. L'hypothèse de départ étant que cette idée rend compte, au sein de ces deux recueils, du croisement des voix/voies lyrique (émergence du *je* d'un jeune poète, d'une pulsion qui sera le moteur de l'activité poétique), politique (émergence et constitution d'une identité acadienne) et poétique (émergence et construction d'une poétique et d'une esthétique qui doivent canaliser la pulsion lyrique pour permettre la construction d'une identité acadienne). Proposant une étude portant sur des points stylistique, thématique et esthétique (concernant l'aspect visuel et matériel) des deux recueils, cet article décrit premièrement la façon dont, dans *Mourir à Scoudouc*, Herménégilde Chiasson investit une forme esthétique inspirée par la modernité des arts plastiques, d'une exaltation lyrique indissociable d'un besoin de dire l'Acadie et l'acadianité, mais dont les débordements menacent l'équilibre. L'étude de *Rapport sur l'état de mes illusions* qui suit montre comment, dans ce second recueil, tout en intensifiant la recherche formelle, la poésie tente de circonscrire le lyrisme du premier recueil pour poser les bases d'une reconstruction individuelle et collective qui doit fonder le projet politique acadien.

Summary

This article discusses the idea of emergence through a reading of Herménégilde Chiasson's first two collections of poems. The premise of this interpretation is that the idea of emergence includes three significant aspects to the comprehension of these two works: A lyrical aspect (the birth of a young poet, the pulsion generating the poetic activity) A political aspect (the emergence and the construction of the Acadian identity) A poetical aspect (the emergence of a new poetry canalizing the lyrical pulsion and allowing the construction of the Acadian identity).

¹ Publication approuvée par François Ouellet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Mots clefs : Littératures minoritaires, Acadie, Herménégilde Chiasson, Poésie, Émergence.

1. « Émergences »

En 2003 sont réédités en un seul volume les deux premiers recueils d'Herménégilde Chiasson, *Mourir à Scoudouc* (1974) et *Rapport sur l'état de mes illusions* (1976), sous le titre d'*Émergences*. Dans un article paru dans la revue *Tangence* en 1998, Chiasson applique cette idée d'« émergence » à la nouvelle littérature acadienne des années soixante-dix. Le pluriel d'*Émergences*², nous invite à une compréhension plus large du terme tout en affinant notre lecture des deux premiers recueils. « Émerger » ce n'est pas tant apparaître que constituer une cohérence par différenciation avec le milieu d'où l'on émerge.

Dans le contexte de l'Acadie des années soixante-dix, à la suite des trois mandats de premier ministre de Louis J. Robichaud, du programme « Chances égales pour tous », de la « Loi sur les langues officielles », de « l'échec » des manifestations étudiantes des années 1968 et 1969 à l'Université de Moncton et de la création du Parti acadien en 1972, l'émergence apparaît, pour les Acadiens, comme un problème éminemment identitaire et, en cela, un problème politique. Politique en tant que relatif aux conditions socio-économiques affectant une minorité francophone en instance de reconnaissance par le pouvoir officiel, et politique car relatif à la trajectoire d'un groupe aspirant à un avenir commun, non plus subordonné, mais ancré dans le jeu des pouvoirs, économique et culturel, déjà établis. Si l'on suit les théories de François Paré concernant les « littératures de l'exiguïté », la dimension politique des deux premiers recueils d'Herménégilde Chiasson doit nous apparaître d'autant plus importante que le groupe acadien est minoritaire. En outre, selon Raoul Boudreau (2005), les années 1970 correspondent – création des Éditions d'Acadie en 1972 – au début de l'institutionnalisation de la littérature acadienne. À la croisée de l'émergence politique d'un peuple et de l'émergence institutionnelle d'une littérature, Herménégilde Chiasson propose une esthétique tournée vers la « modernité³ ». Selon l'auteur, la modernité en Acadie, issue des arts visuels, s'est par la suite confrontée à la langue pour pénétrer le domaine de la littérature. Elle touche donc aussi bien la forme matérielle que la langue et, en cela, concerne de façon directe la poétique au sens de « création », de « mise en œuvre ». Pour le poète acadien, il s'agit alors de « [...] donner une vision actuelle, moderne et contemporaine à l'Acadie » (Chiasson 2005, p.17). Or, l'un des enjeux de cette modernité, selon Herménégilde Chiasson, est de se séparer du poids de l'histoire acadienne et de s'ouvrir au monde. L'institutionnalisation de la littérature acadienne se rapporte, par ailleurs, à cette question profonde : « Peut-on être Acadien et moderne? » (Chiasson 2005, p. 17). On comprend alors le paradoxe qui compromet le projet du poète émergent : ouvrir l'Acadie, la déconstruire, l'exporter, sans toutefois la perdre. Enfin, si Herménégilde Chiasson a fait le choix d'inscrire ses deux

² Pluriel qui s'inscrit dans la liste des nombreux recueils de l'auteur ne comportant qu'un seul mot au pluriel : *Prophéties* (1986), *Vous* (1991), *Existences* (1991), *Miniatures* (1993), *Climats* (1996), *Actions* (2000), *Légendes* (2000), *Parcours* (2005), *Conversations* (2006), *Béatitudes* (2007), *Solstices* (2009).

³ La notion de « modernité » à laquelle nous avons recours est relative à celle que Herménégilde Chiasson développe dans sa pratique poétique et dans les deux articles auxquels nous faisons références (Chiasson 1998; 2005). Pour une théorie plus générale de la modernité, nous renvoyons à l'ouvrage d'Henri Meschonnic, *Modernité Modernité* (Meschonnic 1988).

premiers recueils dans le registre poétique lyrique, il appert que la voix qui porte le chant lyrique, si elle est subjective, permet néanmoins d'ouvrir vers l'universel⁴. Selon Boudreau, il s'agit « [d'une poésie] grave parce qu'elle est engagée dans le sens le plus large du mot. [...] elle est engagée dans la conscience de l'absolue nécessité de témoigner de la finitude de l'être humain et de son aspiration parallèle à plus d'être [...] » (Boudreau 2012, p. 267-268).

L'émergence sous le signe de laquelle sont réunis les deux premiers recueils est tout autant l'émergence d'une conscience acadienne que celle d'un jeune artiste et d'une esthétique nouvelle : le terme évoque, dans le contexte de la publication de ces deux recueils, l'entremêlement des voix lyrique⁵, poétique et politique⁶; telle sera notre hypothèse de lecture. À la lumière des théories de François Paré sur les littératures de l'exiguïté, des travaux sur la littérature acadienne, notamment ceux de Raoul Boudreau, des réflexions d'Herménégilde Chiasson, mais aussi des théories d'un espace littéraire mondial⁷, nous proposons ici une micro-lecture de *Mourir à Scoudouc* et de *Rapport sur l'état de mes illusions*⁸ afin de démêler les mécaniques identitaires et poétiques à partir des questions suivantes : Comment être Acadien et moderne? Comment déconstruire une identité pour reconstruire une poésie? Comment surmonter la contradiction apparente qui existe entre la subjectivité lyrique de l'individu et l'entreprise collective? Au seuil de l'œuvre poétique d'Herménégilde Chiasson, le concept d'émergence pose la question de la réception particularisante ou universalisante (Hotte 2002) d'une poésie en contexte minoritaire.

2. *Mourir à Scoudouc* : traversée lyrique

2.1 Livre-objet

Mourir à Scoudouc n'est pas seulement un texte, c'est aussi un objet. Le texte se présente dans sa première édition sous la forme d'un petit cahier en papier bon marché, recueil de jeux photographiques et typographiques. Des photographies noir et blanc, aux clairs brûlés, aux sombres sans nuances évoquant l'esthétique de la sérigraphie, ornent la couverture, la quatrième

⁴ « Les caractéristiques essentielles du genre consistent en l'accent mis sur la valeur phonique et le mouvement rythmique de la langue, l'abstraction du rapport au temps et à l'espace concrets, et le style très suggestif qui mobilise le *Pathos* » (Van Gorp *et al.*, 2001). Le lyrisme a ceci de particulier qu'en étant l'expression d'une subjectivité intime, il tend cependant à s'abstraire du particulier pour s'ouvrir à l'universel.

⁵ Bien que nous soyons conscients que le lyrisme comprend aussi une dimension musicale, nous nous limiterons, dans le cadre de cette étude, à sa dimension subjective. Soulignons toutefois que *Mourir à Scoudouc* et *Rapport sur l'état de mes illusions* présentent une poésie hautement musicale, ne serait-ce que par la mise en forme, les jeux de répétitions et la cadence de la syntaxe souvent privée de ponctuation.

⁶ Précisons une dernière fois que le discours politique porté par la poésie d'Herménégilde Chiasson n'est pas à mettre sur le même plan qu'un discours politique tel qu'a pu être celui du Parti acadien. Dans *Toutes les photos finissent par se ressembler*, à propos du discours du Parti acadien, Herménégilde Chiasson parle d'« une autre parole. Un autre discours beaucoup plus concret et peut-être plus fragile que celui préconisé par les écrivains ». Toutefois, cela n'enlève rien à la dimension politique de sa poésie, plus abstraite, mais peut-être plus essentielle. Sur la conciliation du poète et de l'homme politique, nous renvoyons à l'article de Marcel Olscamp : « Herménégilde Chiasson : le choc salutaire du politique » (Olscamp 2005)

⁷ Dans sa « République mondiale des lettres », Pascale Casanova écrit que « [...] les œuvres venues de contrées les moins dotées littérairement sont aussi les plus improbables, les plus difficiles à imposer [...] » (Casanova 1999, p. 25)

⁸ Dans les éditions originales de 1974 et 1976.

de couverture ainsi que le seuil de chaque partie. Plusieurs poèmes jouent également de la disposition et de la typographie du texte, tel « Questions » qui reprend la forme d'un questionnaire officiel, ou encore « Vive l'Amérique! Oula! L'Amérique! Oula! » qui adopte l'esthétique de l'affiche. À mi-chemin entre le *ready-made* et le collage, ces jeux formels et subversifs relèvent autant d'une pratique plastique que poétique⁹. De cette matérialité naît une fiction selon laquelle le lecteur aurait entre les mains non pas un livre, qui ne serait que le simple support d'un texte, mais un objet, un cahier, un journal, auquel le poète aurait confié ses aspirations. La matérialité de *Mourir à Scoudouc* convie le monde, trivial et matériel, dans le recueil et sert une émotion poétique de l'ordre de l'intime.

Nous allons à présent suivre de façon linéaire le premier recueil de Chiasson. Ce parcours est dominé par la première personne qui, partant de la figure de Rimbaud¹⁰, aboutit à une renaissance qui se veut avant tout poétique. Nous ne perdrons pas de vue, toutefois, que l'identité acadienne est au cœur de ce voyage vers Scoudouc et au-delà.

2.2 *Déchirure initiale*

La première partie s'intitule « À ». A est la première lettre, le point de départ; coiffé d'un accent, elle devient une préposition qui indique le mouvement vers (*Mourir à Scoudouc*), la destination, l'adresse. « À » est la préposition initiale par excellence, évoquant le départ, le mouvement, la connexion. Le poème « comme » reprend en anaphore cette préposition dans sa forme simple combinée dans une longue adresse au monde. Cette courte première section s'ouvre par une déchirure : « Je me suis déchiré comme une grande feuille et je suis devenu confetti pour tomber plus haut, être plus drôle, plus fou qu'avant » (Chiasson 1979, p 11). Le poids du verbe « être », l'image de la feuille déchirée, la feuille sur laquelle écrit le poète (Mailhot 2009) : le recueil commence sur une situation de crise, identitaire et poétique.

2.3 *Amour*

Le second mouvement du recueil est dédié à l'amour. La figure de l'autre¹¹ conduit au dialogue et fait apparaître un *tu* avec qui le poète dialogue et forme un *nous*¹². Qui est *tu*? Une femme? Celle de la photographie au seuil de cette seconde partie? Une première hypothèse qui se trouverait confirmée par le poème d'amour « Pour pas que tu t'envoles », manifestement destiné à la femme aimée. Pourtant, le poème « Écoute-toi » se termine par une description du poète à la première personne. Le destinataire serait-il le poète lui-même? Cette autre hypothèse se trouve confortée à la lecture d'un poème comme « Comprends-tu...là? ». Or, l'ultime poème, évoquant l'Acadie, suggère une dernière hypothèse : l'être à qui l'on s'adresse ne serait-il pas la terre natale? Aucune

⁹ On pense aux *collages* surréalistes ou encore aux *cut up* de William Burroughs.

¹⁰ « Rimbaud du fond de la nuit » est le titre du premier poème.

¹¹ Le concept de « l'autre » peut apparaître comme évasif s'il n'est pas spécifié. Dans le cadre de notre étude est « autre » ce qui n'est pas la première personne, soit la deuxième personne (ou « personne non-subjective » (Benveniste 1983, p. 232)), soit la troisième personne (« non-personne » (Benveniste 1983, p. 256)). L'autre n'est ni *je* en contexte singulier, ni *nous* en contexte pluriel. C'est ici un concept variable, car corrélé à une première personne problématique qui ne cesse de se chercher. La question du lyrisme en littérature minoritaire posant la question de l'extension de la première personne, la question politique de l'identité acadienne apparaît ainsi dans les deux recueils étudiés comme un équilibre, une idée pérenne, entre *je*, *nous* et *l'autre*.

¹² Tous les poèmes à l'exception du dernier mettent en scène au moins l'un des pronoms *tu* ou *nous*.

de ces hypothèses n'est exclusive, retenons cependant que cet amour est en permanence menacé par le pressentiment de la perte¹³ et de la mort¹⁴. « Entre la saison du fol amour et la saison des framboises » inaugure le motif du départ dans le recueil : « Et tu es partie si vite qu'une partie de moi s'est exilée dans toi [...] » (Chiasson 1979, p. 17). Le thème de l'exil¹⁵, annonçant le départ vers Scoudouc et les déportations auxquelles rêve Eugénie Mélanson, réapparaît dans un autre poème de la même section : « Nous nous écrivons des lettres en avril timbrées du dégel de nos sensations dans le pays de l'exil [...] » (*ibid.*, p. 21). Au sentiment d'exil succède un étonnant mélange de désespoir et de bonheur : « Je me regarde dans la fenêtre. [...] » « J'ai les cheveux qui tombent du côté gauche et les yeux lourds à en brailler de désespoir. Je suis presque heureux [...] » « J'ai envie [...] de mourir, les bras dans la terre jusqu'au cœur » (*ibid.*, p. 22). La mort les bras dans la terre préfigure celle symbolique de la partie éponyme. La seconde partie de *Mourir à Scoudouc* tisse lyrisme amoureux et problématique de l'identité acadienne, annonçant ainsi la suite du recueil.

2.4 Douleuse Acadie

L'Acadie fait l'objet de la troisième partie intitulée « Acadie mon trop bel amour ». Pourtant, comme le titre l'indique, le thème amoureux ne disparaît pas pour autant de cette section. Dans le poème « Eugénie Mélanson », le pays natal est évoqué par le biais d'une rêverie amoureuse sur la photographie d'une Acadienne d'autrefois. La tendresse de ce premier poème n'adoucit toutefois pas l'amertume des poèmes suivants. L'amour porté au pays est d'autant plus douloureux qu'il se heurte aux peurs et aux fantasmes d'infériorité de la nation acadienne. Eugénie Mélanson ne peut se réveiller, prisonnière de ses rêves de déportation, revivant sans fin les traumatismes du passé. L'Acadie de la rêverie est « un pays qui ne pouvait plus être le mien » (Chiasson 1979, p. 33) confie le poète. La poésie se fait plus politique dans la mesure où le poète, qui devient « patriote¹⁶ », invective les Acadiens. Les personnes du singulier ont laissé place à la première personne du pluriel¹⁷. L'humour se fait très présent : ironique, grinçant, absurde, il provoque le lecteur. « Vive l'Amérique! Oula! L'Amérique! Oula! » célèbre la pollution industrielle : « comme chez Swift qui chrisse ses déchets dans la rivière Petitcodiac parce que ça l'amuse » (*ibid.*, p. 37). Le sommet de ce déchaînement sarcastique est la parodie du questionnaire officiel posant des questions telles que : « Est-il possible qu'un jour on nous accepte comme des personnes et non comme une espèce

¹³ Perte de l'être aimé qui inscrit le lyrisme de Chiasson dans la tradition orphique. Raoul Boudreau souligne très justement, dans la préface du recueil *Émergences*, la nécessité de la menace pour la poésie de Chiasson en faisant le lien entre patrie et amour : « Certes cet auteur est un anxieux chronique pour les choses de sa patrie, comme Ronsard se devait d'être un amoureux toujours déçu pour poursuivre la série de ses *Amours* [...] ». (Boudreau 2003, p. 8)

¹⁴ Nous avons vu qu'une rivière de sang « traverse » cette seconde partie. En d'autres endroits, le poète multiplie les annonces d'une fin à venir : « Te parler comme si t'étais la dernière parole qu'il me reste à dire/ Tous les chevaux du roi sont morts ensemble mon amour/ Nous n'irons plus au bois/ Nous mourons et pourtant nous avons mangé la nuit... » (Chiasson 1979, p. 18-24)

¹⁵ François Paré, dans *Les littératures de l'exiguïté*, parle d'« exiluité » : « Les littératures de l'exiguïté ont tendance, il est vrai, à glorifier l'exil. C'est probablement que cet exil, vécu dans le littéraire, permet de rompre le cercle redoutable et appauvrissant du retour sur soi-même. » (Paré 2001, p. 90).

¹⁶ « Quand je deviens patriote », poème dédié « A Raymond, à Paul-Eugène, et à tous les patriotes acadiens! » (Chiasson 1979, p. 38).

¹⁷ « Nous sommes au bout du monde; nous fondons au soleil, nous sommes partis en voyage [...] » (Chiasson 1979, p. 42-46).

rarissime de primates à peine évolués (Léon Thériault)? » Les choix de réponses sont « oui, non, indécis » et « autre » ouvrant sur l'infini des possibles et invitant à la réaction¹⁸. Cette troisième section est aussi, avec les poèmes « Bleu » et « Jaune », celle de l'irruption aliénante de l'anglais¹⁹. Les titres des poèmes deviennent les couleurs du drapeau acadien – « Blanc », « Jaune », « Bleu », « Rouge », « Et...Noir » – le noir en plus, qui vient faire tache, comme les déchets dans la Petitcodiac, comme l'anglais dans le texte en français, comme la mort qui pèse sur toute chose. Le texte devient plastique, croisant les symboliques des couleurs, aussi bien politiques qu'émotionnelles²⁰. Toute cette peur, cette amertume, ce désespoir, ne peuvent aboutir qu'à un départ, celui vers Scoudouc.

2.5 *Fin du voyage – Début du voyage*

Se rendre à Scoudouc, pour le poète, c'est aller au-devant de cette déchirure qui l'habite et le menace dès le premier poème : « Je suis venu voir la fin comme un ciel déchiré en forme de fin du monde parce que je ne savais plus attendre la fin [...] » (Chiasson 1979, p. 51). La poésie de Chiasson adopte de nouveau la première personne et se fait plus introspective. Le vers s'affranchit des contraintes de la syntaxe²¹. Certaines images employées évoquent celles de l'expérience mystique²² tandis que le désespoir du poète confine à la vision apocalyptique faisant de Scoudouc le centre symbolique de ce délitement poétique et identitaire : « Scoudouc était perdue dans une nuit qui n'existait pas une nuit trop noire ou pas assez et qui s'était installée jusqu'au cœur des choses, qui s'était enfoncée dans la solitude / Scoudouc était perdue » (*ibid.* p. 53). La présence grotesque de « monsieur Net l'esclave libidineux des commerciaux de savon » ou du « chevalier Ajax qui était tombé de son cheval » (*ibid.* p. 52) réactive l'humour grinçant de la partie précédente. Accablé de désespoir, le poète s'enterre pour mourir. Ce renoncement absolu le fait accéder à un degré inédit d'intimité avec le monde²³. La mort à Scoudouc est l'occasion d'une nouvelle vie accouchée du « vagin de la terre ». Même si l'Arche d'Alliance moderne continue d'empoisonner les fidèles (Mailhot 2009), la parole poétique se nourrira désormais du souvenir de l'expérience de cette pulsion de vie perçue au cœur de la terre, dans la mort-même, « parce que

¹⁸ Une autre alternative est proposée en fin de poème et annonce celle qui tentera le poète : « A moins de mourir à Richibouctou Village d'une balle en plein cœur ». (Chiasson 1979, p. 40).

¹⁹ Dans « Jaune », l'anglais est avilissant pour l'Acadien qui l'emploie : « [...] please kill us please draw the curtain please laugh at us treat us like shit please [...] » (Chiasson 1979, p. 44).

²⁰ Nous renvoyons à la thèse de Jo-Anne Barrière, *L'image de la chute dans Mourir à Scoudouc, D'Herménégilde Chiasson*, (Barrière, 1986).

²¹ Le vers de Chiasson fait preuve d'une certaine liberté dans les parties précédentes, en particulier vis-à-vis de la ponctuation. Dans la quatrième partie, cette liberté s'affranchit de la logique syntaxique, brisant le sens comme pour le condenser : « [...] les Arabes inventèrent l'étrier et se lancèrent à la conquête du monde chrétien le rêve américain évanoui et perpétré la mort mauve comme les lilas blancs qui pendaient aux arbres en grappes de raisins ». (Chiasson 1979, p. 53).

²² « [...] un cirque qui ouvrait dans mon cœur des portes plastiques où s'enfonçaient les couleurs où se précipitaient les sensations du monde contre ma peau ». (Chiasson 1979, p. 51).

²³ « J'entendais l'intimité de la terre j'étais prisonnier du vagin de la terre / J'entendais les roches qui glissaient et les racines qui s'enfonçaient et qui bougeaient à travers la planète [...] Je ne pouvais me rendre à la mort / Il fallait que je me lève il fallait que je vive [...] » (Chiasson 1979, p. 54).

parler c'est pas la mer à boire mais c'est le ciel à avaler²⁴ » (Chiasson 1979, p. 54). En dépit du désespoir qui continue de l'habiter, le poète poursuit – dépasse – son projet poétique.

2.6 Poésie nouvelle

« La maison du silence », dernière section du recueil, paraît mettre en œuvre la nouvelle poésie pressentie dans *Mourir à Scoudouc*. Cette poésie surprend par sa forme fragmentaire, condensée et classée par ordre alphabétique. Elle emprunte une partie de son esthétique à un quotidien trivial et contemporain²⁵. Un monde contemporain qui menace le poète de robotisation; un monde hostile, consumériste, anglophone et toxique, dans lequel coulent à flots kérosène et gin. Cette nouvelle poésie, plus opaque, n'en est pas moins politique. Ces thèmes de l'industrialisation et de l'anglicisation de la vie²⁶ font écho aux parties les plus virulentes d'« Acadie mon trop bel amour ». Le lyrisme et l'introspection ne sont toutefois pas absents de cette dernière partie. La photographie qui l'inaugure donne à voir un personnage scrutant l'intérieur d'une maison à laquelle nous n'avons pas accès. La « maison du silence » serait-elle une « maison du secret »? Les poèmes « Considérations habitantes et géographiques » fonctionnent comme deux variations sur le thème du souvenir d'une maison qu'emplissaient des notes de musique. Souvenir d'enfance? Rêverie? La « maison du silence » est musicale, à moins que la musique ne soit silencieuse. La dernière partie associe politique et lyrique, mais de façon subtile et secrète, ouvrant ainsi le chemin d'une nouvelle poétique.

2.7 Oscillations d'amour

Oscillant, dans les premières parties, entre l'amour romantique et l'amour patriotique, *Mourir à Scoudouc* semble chercher un équilibre dans une parole qui ne saurait dire l'Acadie sans se dire, ni se dire sans dire l'Acadie. D'une déchirure initiale à l'avènement d'une poétique nouvelle, *Mourir à Scoudouc* constitue une première « émergence » esthétique, politique et lyrique.

3. Rapport sur l'état de mes illusions : réinventer le monde

3.1 Collages « bruts »

Rapport sur l'état de mes illusions, dans l'édition de 1976, se présente sous la même forme que *Mourir à Scoudouc*. Même qualité de papier, grossier et jauni, aux couleurs délavées. *Rapport sur l'état de mes illusions* continue la fiction du cahier personnel et intime mise en place par le

²⁴ La formule est ambiguë. « Avaler » le ciel dénote-t-il la même notion d'impossibilité que « boire » la mer? La parole reste-t-elle confinée dans le domaine de l'impossible? Raoul Boudreau met en lumière « le [...] paradoxe de cette écriture qui parle pour dire qu'elle n'arrive pas à dire ». (Boudreau 2003, p. 10). S'il est vrai que la parole libératrice semble compromise, qu'elle nécessite une grande consommation d'air, air qui semble se raréfier comme l'indique la diminution progressive de la police jusqu'à atteindre le seuil de l'illisibilité, s'il est donc vrai que la parole semble disparaître, il n'y a pas renoncement à la poésie pour autant, mais bien plutôt persévérance : le recueil se poursuit et ouvre « La maison du silence », silence qui pourrait être le domaine véritable de la parole poétique.

²⁵ Ce quotidien est associé à la domination anglophone, qu'il s'agisse de noms de marques tels que *Dream Whip* ou *Beefeater* ou de mots anglais comme *waiter* ou encore d'une réalité industrielle et consumériste : dans « commercial », le « waiter » prépare une « capsule de Kérosène » (Chiasson 1979, p. 60).

²⁶ Thèmes identitaires témoignant d'un refus du libéralisme économique associé au monde anglo-saxon.

premier recueil. La typographie évoque celle d'un texte tapé à la machine. Quelques coquilles viennent entretenir l'illusion d'un texte privé. Comme son prédécesseur, le recueil adopte l'esthétique du collage, mais contrairement à *Mourir à Scoudouc*, il ne s'agit plus uniquement de photographies, mais d'une série d'éléments divers venant orner de façon systématique les pages paires en regard du texte occupant les pages impaires. Les collages de *Rapport sur l'état de mes illusions* reprennent des objets triviaux du quotidien acadien : affiche pour un match de boxe, article de journal, publicité, carte d'étudiant, etc. Les collages « bruts », le style « tapé à la machine » n'ont pas l'élégance évidente des photographies léchées et des typographies plus travaillées de *Mourir à Scoudouc*. Cependant, si l'esthétique est d'emblée moins apparente, elle n'en est pas moins présente. Son absence pouvant même être lue comme le signe d'une recherche élaborée. Si les deux recueils se ressemblent, les collages multiples et l'apparence plus brute de *Rapport sur l'état de mes illusions* annoncent une évolution poétique dans la pratique du poète.

3.2 *Symétrie images-texte*

La symétrie qui oppose image et texte instaure entre les deux une relation dialogique. Commentaire, illustration, résonance? Cette relation n'est pas de l'ordre de l'évidence. Parfois une logique semble émerger de l'organisation du recueil. La citation « 'J'ai ta photo sur le mur de ma chambre' J. Farago²⁷ » (Chiasson 1976, p. 9) précède une photo de femme. Plus loin, la réponse que donne Chiasson à Pierre-André Arcand, concernant l'écriture dans *Mourir à Scoudouc*, fait face à un poème questionnant la pratique poétique (*ibid.*, p. 12-13). Cependant, de telles associations, aussi explicites, sont rares dans le recueil, et il est nécessaire d'exploiter l'implicite du texte pour en établir d'autres. Vers le début du recueil est reproduite une critique de *Mourir à Scoudouc* dans laquelle Alain Masson qualifie la volonté du poète de mourir à Richibouctou à la fin du poème « Questions²⁸ » de « romantisme bouffon » (*ibid.*, p. 18). L'illustration qui suit est un prospectus publicitaire vantant les mérites d'un certain M. J.A Desfossé, capable de miraculeusement guérir les dépressions nerveuses. L'annonce est accompagnée du témoignage d'une ancienne dépressive évoquant sa guérison soudaine, dépressive ne résidant nulle part ailleurs qu'à... Richibouctou, lieu associé dans l'illustration précédente à la volonté suicidaire qualifiée de bouffonne. En poésie, les coïncidences n'existent pas, et ces deux illustrations successives élaborent ainsi par le biais d'un toponyme commun, « Richibouctou », une critique de la tentation romantique qui fut celle de Chiasson dans son premier recueil²⁹. Le texte qui se situe entre ces deux illustrations questionne la critique formulée par celles-ci en posant la question de l'expression du mal-être en poésie : « Où trouve-t-on le moyen de tourner son mal de cœur du dedans de soi vers la page? Répandre sa vomissure dans les livres reliés même si l'on sait que c'est très mal élevé » (*ibid.*, p. 19). Ainsi, si le lien qui unit illustrations et textes est souvent difficile à cerner, cette non-évidence autorise une « marge poétique » d'interprétation au sein de laquelle des coïncidences, des échos, des résonances, permettent de bâtir des réflexions dialectiques de longue portée. Sur une page, un religieux lit un texte devant une foule conquise, sur la page suivante lui fait face le poème

²⁷ La citation d'un vers d'un chanteur populaire tient à la fois de l'ironie et d'une émouvante sincérité. L'ironie de Chiasson, présente dans tout le recueil, n'évacue jamais pour autant la sensibilité et l'émotion.

²⁸ « A moins de mourir à Richibouctou village d'une balle en plein cœur. Mourir à Scoudouc » (Chiasson 1979, p. 40).

²⁹ Tentation que le poète constatait à la fin du recueil : « Tu vois, tu n'as pu résister à une impulsion romantique ». (Chiasson 1979, p. 62).

« Consonnances vulgaires » (*ibid.*, p. 55), un poème évoquant les réalités les plus crues par le biais d'allitérations suggestives. Au lecteur malicieux de placer ces propos dans la bouche du religieux et libre à lui de poursuivre une réflexion sur l'influence de la morale catholique et la liberté du texte poétique. Une description de chacun des dispositifs ne saurait couvrir l'ensemble des interprétations possibles. Retenons qu'images et textes dialoguent dans ce second recueil, suivant des indices qui les font parler et suivant, surtout, une marge de liberté qui invite le lecteur à libérer leur potentiel poétique.

3.3 Ouverture

Il n'est pas une illustration de *Rapport sur l'état de mes illusions* qui n'ait un rapport avec l'Acadie. En intégrant son portrait à ces illustrations, Chiasson inscrit donc sa personne dans le paradigme acadien et marque une identité entre lui et l'Acadie. Dans *Mourir à Scoudouc*, la figure du poète était le centre de gravité des photographies : soit elles le représentaient, soit elles adoptaient un point de vue subjectif qu'on devinait être le sien. Dans *Rapport sur l'état de mes illusions*, l'Acadie est le sujet principal des illustrations, un sujet dont le poète n'est qu'un élément. La matérialité de *Mourir à Scoudouc* servait un récit centré sur le *moi*, donnant la priorité au lyrisme, celle de *Rapport sur l'état de mes illusions* relativise cette identité lyrique et l'inscrit dans la vie acadienne. Il serait toutefois faux de dire que le jeu des illustrations efface la figure du poète, d'autant plus que nombre de textes du recueil sont à la première personne³⁰. Nous dirions plutôt que, dans *Mourir à Scoudouc*, les photographies contribuaient à l'expression d'une esthétique romantique selon laquelle le « moi » était projeté sur le monde; dans *Rapport sur l'état de mes illusions*, le jeu des illustrations participe d'un mouvement qui, au contraire, invite le monde au cœur de l'intimité poétique. La quotidienneté vient alors compléter les limites du « moi » et des mots³¹. En ce sens, le second recueil représente une nouvelle étape de l'émergence : celle de l'ouverture au monde au service de la réinvention³², identitaire, poétique et politique.

3.4 L'intermittence pour poétique

Ouvrant son esthétique au monde, le poète l'ouvre à sa complexité. La loi d'organisation du recueil paraît être celle de la mosaïque et de l'éclatement, à l'image peut-être du poème « réflexions intermittentes » (Chiasson 1976, p. 15). Ce poème est composé de vingt et un fragments numérotés – le recueil comprend vingt et un poèmes. Certains s'enchaînent selon une logique linéaire : « 9. Hall Mutt pleurait tout fort dans son salon [...] 10. Sa douleur devenait obscène 11. Qui donc trouvera les mots pour consoler son gros cœur meurtri » (*ibid.*, p. 15). La plupart cependant n'affichent pas de liens immédiats entre eux. L'« intermittence » semble être le fondement poétique de ce texte à l'image du recueil : le blanc – le vide – entre deux fragments est

³⁰ Comme dans *Mourir à Scoudouc*, certaines illustrations représentent Herménégilde Chiasson. Nous considérons qu'il est possible pour le lecteur d'envisager une association libre entre le poète qui dit *je* et l'image d'Herménégilde Chiasson. Libre à chacun, bien sûr, d'accepter ou de refuser cette association.

³¹ Dans l'avant-dernier poème, Chiasson donne comme une clé de lecture de l'association texte-image : « Pervertir la quêtainerie, les gestes du quotidien mais en autant qu'ils tiennent du littéraire. Si l'on veut ne pas faire dire aux mots ce qu'ils ne peuvent dire. L'indicible n'existe pas puisqu'il n'est pas tel ». (Chiasson 1976, p. 65).

³² « C'est alors que nous pouvons parler de fonction ludique qui ne serait pas démission ou tristesse ou désespérance mais réinvention à partir du principe du plaisir de la réalité avoisinante ». (Chiasson 1976, p. 65).

l'espace où s'accomplit le potentiel poétique qui naît de la rencontre de deux images, de deux fragments. Les fragments communiquent les uns avec les autres à la façon dont les illustrations dialoguent avec les images : de multiples ponts, implicites et variables, s'élançant entre eux et portent le sens au-delà des simples images. Aussi pouvons-nous considérer le recueil, à l'image de ce poème, comme un ensemble de « réflexions intermittentes ».

3.5 *Première personne*

Il nous apparaît possible, au sein de cet éclatement, de regrouper les poèmes selon des critères formels que nous emprunterons au système des pronoms personnels³³. Certains poèmes sont dominés par la première personne, du singulier et/ou du pluriel. Seuls cinq poèmes sont à la première personne du singulier : « J'ai traversé dans tes lèvres », poème amoureux dans lequel se distingue une tendance lyrique³⁴; « Les mots m'échappent », « Désagluté de vergogne chercha sa cigogne » et « En bleu dans le texte » dans lesquels le *je* se voit accompagné du pronom indéfini *on*³⁵; et « Tous ces efforts entrepris » dans lequel le *je* n'apparaît qu'une seule fois. Deux poèmes proposent toutefois un point de vue subjectif en l'absence de *je* par l'utilisation de pronoms possessifs; il s'agit de : « Un rabat simple a percé ma joue » et de « Lettre d'amour dans un pays incertain ». Dans les autres poèmes mettant en scène un *je*, « Tant que nous gardons le voile », « Lever la robe de l'inoubliable », « Alors ta bouche s'entrouvrit », celui-ci se voit associé à un *nous*. Le locuteur s'associe donc à la collectivité, et quatre poèmes, par ailleurs, présentent un *nous* sans *je* : « Ce matin là l'Acadie », le troisième volet de « Un rabat simple a percé ma joue », « 10 incantations pour que le pays nous vienne » et la seconde partie de « Lettre d'amour dans un pays incertain ». Deux de ces poèmes du *nous*, « Ce matin là l'Acadie » et « 10 incantations pour que le pays nous vienne », traitent explicitement de l'Acadie. Dans ce contexte, le « pays incertain » d'où est écrite la lettre d'amour semble bien être la terre natale. On retrouve donc l'association Acadie/Amour mise en place dans *Mourir à Scoudouc*. Cependant, le locuteur n'est plus un amoureux seul et torturé, il parle au nom du *nous* acadien, et ces poèmes traduisent une vision programmatique. « C'est dans la mesure où nous ne demanderons que ce qui revient de droit à tout homme et évidemment aux mieux nantis que nous pourrons donner un sens à nos revendications » (Chiasson 1976, p. 9). Au contact du *nous*, le lyrisme de Chiasson prend des inflexions politiques en devenant porteur d'un projet commun³⁶. La conviction et la prophétie, soutenues par le *nous* collectif, font face dans « 10 incantations pour que le pays vienne » aux

³³ Tel que décrit dans la *Grammaire méthodique du français*, (Riegel, Pellat & Rioul 2009, p. 357).

³⁴ On y retrouve le thème amoureux et le motif d'une communion entre l'âme du poète et les choses qui l'environnent, celles-ci reflétant son intériorité et ses aspirations : « J'ai traversé dans tes lèvres embuées un désert échanré qui m'a conduit sur une mer de plomb vers un oasis de neige. Un pays de friche et d'abcès me montrait sa convalescence [...] » (Chiasson 1976, p. 11).

³⁵ Le pronom indéfini a ceci de particulier qu'il est...indéfini! *On* peut aussi bien être lu comme un équivalent de *nous*, le poète parlant pour d'autres, mais il peut aussi exprimer une idée générique de l'homme par laquelle le poète parle indirectement de lui (Riegel, Pellat & Rioul 2009, p. 364). Ainsi l'ambiguïté, dans un contexte à la première personne du singulier, d'une phrase telle que : « Où trouve-t-on le moyen de tourner son mal de cœur du dedans de soi vers la page? » (Chiasson 1979, p. 19).

³⁶ Dans *Mourir à Scoudouc*, le poète n'a aucune solution à proposer : « Nous avons peur de regarder nos enfants qui sont une extension de notre impuissance, de notre peur, de notre défaitisme Comment faire comprendre, faire sentir, faire vivre que l'Acadie ce n'est pas la lèpre, que nous ne voulons plus qu'on vienne faire ses bonnes œuvres parmi nous, que nous ne voulons plus être forcés de croire que nous avons la lèpre ». (Chiasson 1979, p. 39). L'interrogation a laissé place dans *Rapport sur l'état de mes illusions* à une affirmation.

visions les plus désenchantées de l'Acadie qu'elles relèvent de leur défaitisme : « Nous la nommerons Acadie cette terre de suif et de chevreuils éventrés aux tripes sorties toutes fumantes dans la neige » (*ibid.*, p. 43). La reconstruction du pays passe par la parole : nommer, c'est construire. L'ascendance du pluriel sur le singulier, du collectif sur l'individu, assoit les bases de cette (re)construction.

3.6 Troisième personne

Quatre poèmes sont dominés par la troisième personne³⁷. Dans « L'oncle de Abougou H. se couchait derrière le poêle », le poète adopte le point de vue d'un narrateur extérieur; la première partie de « ce matin là l'Acadie » met en scène l'Acadie; « Puis il traversa des cloîtres, des marais », ainsi que l'avant-dernier et le dernier poèmes, « Moins fort, moins fort » et « Il a ouvert le ciel avec sa clef », mettent en scène un *il* imprécis, peut-être le poète³⁸. Le recueil abandonne la première personne pour l'ultime poème. Des premiers textes personnels, sous l'emprise d'un *je* fort³⁹, le recueil fait un saut vers le détachement que permet la troisième personne en différenciant le sujet de l'action du sujet locuteur. Au premier vers du livre, la première personne prend conscience de son aveuglement : « Tant que nous gardons le voile sur notre visage et ne l'enlevons que pour essuyer nos larmes nous ne pouvons produire qu'un monde de craie, vite travaillé, friable et fondant à la pluie » (Chiasson 1976, p. 9). Dans l'un des derniers vers, la troisième personne semble avoir au contraire déchiré le voile/muraille qui l'entoure : « [...] il a défoncé la muraille de papier qu'il avait toujours cru de briques » (*ibid.*, p. 67). Toutefois, la dernière illustration du livre conclut le recueil par un poème à la troisième personne, manuscrit et chantant la plainte d'un « immense amour »⁴⁰. Telle l'« impulsion romantique » qui conclut *Mourir à Scoudouc*, le lyrisme sensible et amoureux semble avoir ici le dernier mot. L'emploi de la troisième personne ne saurait être perçu comme une victoire absolue sur la souffrance engendrée par l'amour de la terre natale⁴¹. Dans « Tout ceci et ce mal d'éclater », le poète développe une réflexion sur l'emploi des pronoms personnels :

³⁷ Selon Émile Benveniste, le pronom personnel à la troisième personne est de nature différente de ceux aux première et deuxième personnes. Ces derniers sont des déictiques qui n'ont de sens que dans l'instance de discours qui les émet. La troisième personne, au contraire, est une « non-personne » en ce qu'elle ne sert que de substitut abrégé pour désigner une réalité objective. Elle est en cela propre à ce qu'il nomme « Le récit historique », définit comme « le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique" ». Ce passage, dans le texte d'Herménégilde Chiasson, de la relativité à l'objectivité, du soi à l'autre, peut être vu comme un effort pour pérenniser – et faire passer à l'histoire – l'identité à la recherche de laquelle s'est lancé le poète (Benveniste 1983).

³⁸ Ce *il* manipule en effet le langage : « [...] il n'y prit pas attention et amplifia le pli ample que dessinaient les mots dans les sinapses [*sic*] de sa plume ». (Chiasson 1976, p. 63).

³⁹ Des extraits de « Tant que nous gardons le voile sur notre visage » et de « J'ai traversé dans tes lèvres » tels que : « Non je n'ai pas oublié que je me suis oublié » au cœur de la question identitaire, ou « J'ai traversé dans tes lèvres embuées un désert échancré qui m'a conduit sur une mer de plomb vers un oasis de neige » projetant l'intériorité du poète sur le monde dans un débordement lyrique, comptent parmi les vers les plus immédiatement personnels du recueil (Chiasson 1976, p. 10-11).

⁴⁰ « Et tu te tiens devant moi / Fragile et blonde / J'entends la plainte engloutie / De mon immense amour » (Chiasson 1976, p. 67).

⁴¹ Notons enfin que le dernier poème de *Rapport sur l'état de mes illusions* évoque, par l'anaphore du *il* associé au passé composé, le célèbre poème de Prévert « Déjeuner du matin ». Il suffit de comparer : « Il a ouvert le ciel [...] Il a mangé un nuage [...] Il s'est excusé [...] Il s'est levé de sa chaise [...] » à un extrait du poème de Prévert

[...] Tout ceci et le mal d'éclater du dedans nous retient de ne pouvoir dire l'assumption totale et lucide du nous de dénoncer le je plénipotentiaire de faire éclater la porte de la prison qui nous barricade devant le tu ou de dénigrer le vous d'abdiquer de peur devant le il (paranoïa) et de figer dans l'impuissance d'un ils (on) pervers et intraquable parce que persécutant. Décidément il faut abolir l'ordre personnel, lui trouver une nouvelle orientation insubstantielle ^{(ibid., p. 53).}

Le jeu des pronoms personnels semble voué à un sentiment d'impuissance. La troisième personne ne parvient pas à maintenir la souffrance à distance, et le « je plénipotentiaire » se voit incapable de s'ouvrir au *tu*. « Il faut abolir l'ordre personnel » déclare le poète, ce qui conduit le lecteur vers l'a-personnel ainsi que nous allons le voir.

3.7 *L'a-personne*

Plusieurs poèmes sont dominés par la modalité impérative, par l'emploi du mode impératif – comme dans « Résumons » ou dans « Consonnances vulgaires » – ou, plus souvent, par l'utilisation de l'infinitif⁴², le mode apersonnel par excellence, comme dans les textes « Il faut comprendre pourquoi on est comme ça », première partie de « Ce matin là l'Acadie », « C'est l'automne », « Tout ceci et le mal d'éclater » et « Résumons » qui, en dépit de son titre impératif, est dominé par l'infinitif. Impératifs, ces poèmes sont prescriptifs quant à l'attitude à adopter pour le poète acadien⁴³. L'a-personne⁴⁴ semble être la seule possibilité pour une prise de décision. La poésie, dans la seconde moitié de *Rapport sur l'état de mes illusions*, tend vers le dépouillement de son être et l'anéantissement de sa propre sensibilité dans le régime de l'a-personne. Les deux premiers recueils de Chiasson sont habités par le même fantasme d'anéantissement. Dans *Mourir à Scoudouc*, l'attirance de la mort est surmontée à travers une nouvelle poétique; pouvons-nous déceler un mouvement similaire dans le recueil qui nous occupe?

pour s'en rendre compte : « [...] Il a bu le café au lait / Et il a reposé la tasse / Sans me parler / Il a allumé / Une cigarette / Il a fait des ronds / Avec la fumée / Il a mis les cendres / Dans le cendrier / Sans me parler / Sans me regarder / Il s'est levé [...] ». Or le poème de Prévert est célèbre pour sa chute : « Et moi j'ai pris / Ma tête dans ma main / Et j'ai pleuré ». Il est possible, par jeu d'intertextualité consciente ou non de la part de l'auteur – nous répétons qu'il n'y a plus de hasard en poésie – d'envisager la fin du poème de Chiasson comme un effondrement similaire. Si le *il* s'éloigne impassible et décidé, le locuteur reste seul et malheureux : d'où « la plainte engloutie de [l'] immense amour » qui se fait entendre à la fin du recueil (Chiasson 1976, p. 67).

⁴² Il s'agit d'un impératif jussif comme celui des modes d'emploi ou des recettes de cuisine.

⁴³ « Attacher, ficeler, ligaturer, menotter son poème. / Regarder à gauche, ailleurs, laisser son regard dévaler dévaler vers ce qui pourrait être l'ouverture, l'échancrure, l'inconsistance ou la dissolution des mots dans le monde des objets qui heurtent tant et autant, à tous les jours, qu'on arrive plus à les soustraire à la tyrannie de la présence ou à la puissance de notre imagination. / Pervertir la quêtainerie, les gestes du quotidien mais en autant qu'ils tiennent du littéraire ». (Chiasson 1976, p. 47; 53; 65).

⁴⁴ De la personne, nous sommes passés à la « non-personne » pour terminer notre classement par ce que nous appelons l'« a-personne ». Il ne faut pas confondre « personne » et « sujet ». La non-personne n'est pas une personne mais reste un sujet, l'a-personne, quant à elle, élimine la personne et évacue le sujet du texte (le sujet devient de façon pragmatique celui qui lit l'énoncé (Riegel, Pellat & Rioul, 2009, p. 582)). Personne, non-personne, a-personne : la poésie d'Herménégilde Chiasson s'oriente vers une diminution ontologique, ce qui nous conduit à parler de fantasme d'anéantissement.

3.8 *L'impératif de la reconstruction*

Dans « Tout ceci et le mal d'éclater », le renoncement à l'ordre personnel est suivi d'un profond découragement :

[...] Vouloir ne plus regarder ou ne plus déregarder, ne plus défaire l'accord du dérangement. Satisfaire à l'exigence du trépasement matériel, courir au-devant de la trop grande accaparence de la couleur, et se laisser sombrer dans l'austérité du noir et blanc. Présupposer en signe avant-coureur toutes les circonstances qui nous ont déterminés, qui nous ont démolis par la simple résonance de la voix [...] (Chiasson 1976, p. 53).

Renoncer à l'ordre personnel, c'est ici renoncer à son regard, c'est accepter l'accord du dérangement. Dans l'imaginaire acadien, le terme ne peut qu'évoquer le « Grand Dérangement », la déportation des Acadiens de 1755. Renoncer à l'ordre personnel reviendrait donc à fléchir sous le poids d'une histoire traumatisante. Or, ce texte est suivi de « Consonnances vulgaires », poème absurde et obscène, mais aussi poème subversif, émancipateur, carnavalesque, qui met à bas la figure autoritaire de l'ecclésiastique de la page paire. Le découragement est suivi d'un cri de révolte, contre l'Autorité, et contre l'autorité des mots réduits à un inventaire ludique d'allitérations vulgaires. « En bleu dans le texte » fait également usage d'un infinitif prescriptif, mais cette fois pour amorcer une poétique volontaire et tournée vers l'avenir :

Changer de couleur d'intensité dans les mots Ignorer ce qu'ils disent ne plus se fier qu'à ce qu'ils peuvent *nous promettre* [...] Ce que l'on voudrait tant connaître depuis le temps qu'on a perdu l'envie de lever le voile [...] Qu'est-ce que le déregard? *C'est comme regarder entre les choses plutôt que de les regarder là où elles veulent qu'on les regarde* (*ibid.*, p. 59. (Nous soulignons)).

À l'écoute de la promesse des mots, le poète tourne son regard – ou son déregard – vers un ailleurs, libéré de la tyrannie des choses, de leur histoire et de leur lois. Le lecteur est invité à regarder au-delà des images du quotidien acadien qui ornent chaque page paire, le livre invite au déregard. Le dernier texte ayant recours à l'infinitif prescriptif poursuit cette entreprise de libération poétique :

Vivre la réalité à travers le verbe littéraire ou me servir de cet outil qui consiste à greffer des mots dans le papier pour lui faire dire une réalité que *je* voulais rêver. Réinventer, même cette réinvention tient plus de *la résurrection* que de la réalité. [...] C'est alors que *nous* pouvons parler de fonction ludique qui ne serait pas démission ou tristesse ou désespérance mais réinvention à partir du principe du plaisir de la réalité avoisinante (*ibid.*, p. 65. (Nous soulignons)).

Comme dans *Mourir à Scoudouc*, la pratique poétique offre une résurrection possible. Au contraire du premier recueil, le *je* s'articule ici avec le *nous* collectif dans ce projet de réinvention de la « réalité avoisinante ». L'infinitif laisse à nouveau place à la première personne, sujet d'un projet de réinvention identitaire et poétique.

3.9 Réinvention du « moi » et de la collectivité

Cette courte étude de l'emploi des formes personnelles et non personnelles nous conforte dans l'idée que la « réinvention » (Chiasson 1976, p. 65) proposée par le poète est celle du « moi » et de la collectivité. Les prescriptions poétiques sont étroitement connectées à des prescriptions politiques. La reconstruction du « moi » se fait en même temps que celle du groupe. De la première personne à la troisième en passant par l'a-personne, la construction identitaire se fait par la décentration et la prise de recul. Il semble que Chiasson propose une nouvelle fois une politique de la table rase, de l'anéantissement sur laquelle s'opérera la renaissance. Cependant, cette « année zéro » identitaire à laquelle aspire le recueil n'évacue pas le « fol amour » qui animait autrefois le poète, et celui-ci se profile en dernière page, projetant l'ombre de sa démesure, pour le meilleur et pour le pire.

4. Modernité et conscience

Rapport sur l'état de mes illusions se propose la lucidité pour objectif, comme condition d'écriture et de réinvention poétique. Établir un « rapport » sur ses illusions, c'est en prendre conscience. Le travail de décentration accomplit cette prise de conscience. C'est uniquement avec la distance qu'instaure la troisième personne que sont évoquées, dans le recueil, les illusions : « De quoi se souvenait-il au juste? [...] de la perte de ses illusions [...] » (Chiasson 1976, p. 41). L'humour du recueil participe du même mouvement de distanciation⁴⁵. Que ce soit par le choix des images, leur association parfois improbable avec le texte ou bien par le texte lui-même, l'humour de Chiasson pousse parfois le jeu jusqu'à railler sa propre poésie⁴⁶. Ne pas se prendre au sérieux, c'est opérer un retour sur soi. Deux illustrations ont pour sujet *Mourir à Scoudouc*; la poésie de Chiasson progresse en devenant commentaire d'elle-même, progressant vers une plus grande conscience d'elle-même qui, nous l'avons vu, s'accompagne d'un relatif renoncement au lyrisme exalté⁴⁷. Loin de s'oublier dans le chant d'une plainte, la poésie des deux premiers recueils de Chiasson suit une « stratégie » de la prise de conscience. Le dernier poème de *Mourir à Scoudouc* est un « inventaire⁴⁸ », le second recueil tout entier est un « rapport ». L'abandon élégiaque est dominé par la prise de distance du compte rendu. La douleur est inventoriée, répertoriée; la première poésie de Chiasson est une prise de conscience de la douleur. Une douleur constitutive de la condition acadienne sur les bases de laquelle le poète se donne pour enjeu d'élaborer une identité acadienne moderne. Objet matériel et texte, la poésie sort des cadres du livre traditionnel, objet à l'esthétique éclatée, le recueil n'impose pas de sens arrêté. Objet moderne, il s'ouvre au monde. Après avoir mis à nu, dans *Mourir à Scoudouc*, l'immense douleur de la condition acadienne, le poète déconstruit, dans *Rapport sur l'état de mes illusions*, l'Acadie contemporaine, loin d'Évangéline et des mythes du passé, en un assemblage/collage de fragments d'images et de textes, pour la donner à reconstruire en une nouvelle identité, acadienne et moderne. Chiasson fournit, avec ses deux premiers recueils, les pièces d'un puzzle et le sentiment d'une immense souffrance. Dans le contexte de l'Acadie des années 1970, l'ambition esthétique est inséparable d'un projet politique. La modernité a pour enjeu la conscience acadienne.

⁴⁵ Raoul Boudreau parle du « texte le plus distancié de Chiasson ». (Boudreau 2003, p. 11).

⁴⁶ La référence à Richibouctou étant un des meilleurs exemples de cette autodérision poétique.

⁴⁷ Le jeu des pronoms personnels, l'humour parfois potache, la mise en abîme critique du lyrisme de *Mourir à Scoudouc* sont autant de facteurs qui contribuent à atténuer et modérer le lyrisme du second recueil.

⁴⁸ « Inventaire du 25 avril 1974 » (Chiasson 1979, p. 59).

5. « Émergences » (2)

Raoul Boudreau souligne que « Mourir » restera le premier mot de l'œuvre poétique d'Herménégilde Chiasson (Boudreau 2003, p. 9). Dès le premier vers s'impose l'image de la déchirure, de l'éclatement comme condition d'une identité, ou plutôt d'un devenir. Il semble que le poète ne pourra jamais cesser de chanter son « trop bel amour ». Et pourtant, avec cette douleur émerge une poétique qui, à partir du sentiment de déchirure et d'éclatement, fonde les bases d'une esthétique moderne se voulant le support d'une nouvelle conscience politique et artistique.

Références

- CHIASSON, Herménégilde. (1979). *Mourir à Scoudouc*, Moncton, Les Éditions d'Acadie – L'hexagone, deuxième édition, 63 p.
- CHIASSON, Herménégilde. (1976). *Rapport sur l'état de mes illusions*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, première édition, 67 p.
- CHIASSON, Herménégilde. (2003). *Émergences*, Coll. « Bibliothèque Canadienne Française », Hull, L'Interligne, 113 p.

Bibliographie

- BARRIERE, Jo-Anne. (1986). *L'image de la chute dans Mourir à Scoudouc, D'Herménégilde Chiasson*, Moncton, Faculté des Arts, Université de Moncton, Thèse (M. A. Français), 208 p.
- BENVENISTE, Émile. (1983). *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, TEL, 356 p.
- BOUDREAU, Raoul. (2012). « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? », *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000*, sous la direction de Jacques Paquin, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 267-293.
- BOUDREAU, Raoul. (2005). « Les poètes acadiens de la relève », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* vol. 30, n°1, p. 211-226.
- BOUDREAU, Raoul (2003). « Préface d'Émergences », *Émergences*, Herménégilde Chiasson, Coll. « Bibliothèque Canadienne Française », Hull, L'Interligne, 113 p.
- CASANOVA, Pascale. (1999). *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 492 p.
- CHIASSON, Herménégilde. (2005). « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* vol 31, n°58, pp.11-20.
- CHIASSON, Herménégilde. (1998). « Traversées », *Tangence*, n° 58, p. 77-92. <http://id.erudit.org/iderudit/025982ar>. mars 2012.
- HOTTE, Lucie. (2002). « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, sous la direction de Lucie Hotte avec la collaboration de Louis Bélanger et Stefan Psenak, Ottawa, Le Nordir, p.35-47.
- MAILHOT, Laurent. (2009). « Hermé, Hermès, fragments d'herméneutique », *Voix et images*, vol. 35, n°1, p. 37-49. <http://id.erudit.org/iderudit/038569ar>. mai 2013.
- MESCHONNIC, Henri. (1988). *Modernité Modernité*, Dijon, Verdier, 313 p.
- OLSCAMP, Marcel. (2005). « Herménégilde Chiasson : le choc salutaire du politique », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* Vol 31, n°58, p. 187-194.
- PARE, François. (2001). *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, Bibliothèque Canadienne Française, 230 p.
- RIEGEL, Martin; PELLAT, Jean-Christophe et René RIOUL. (2009). *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1108 p.
- VAN GORP, Hendrick et al. (2001). *Le dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 533 p.

Filmographie

- BRAULT, Michel. (2005). « L'Acadie L'Acadie ??? », *Michel Brault 1. Œuvres, 1958-1974*. Montréal, Office National du Film du Canada, Format DVD ou http://www.nfb.ca/film/acadia_acadia

CHIASSON, Herménégilde. (2006). *Toutes les photos finissent par se ressembler*, Montréal , Office National du Film du Canada, Format DVD ou http://www.nfb.ca/film/toutes_les_photos_finissent_par_se_ressembler/