

De la puce à Dieu

Eric Ormsby, *Daybreak at the Straits*, Lincoln, Zoo Press, 2004

Jacques Réda, *L'adoption du système métrique*, Paris, Gallimard, 2004

Antoine Boisclair

Number 6, Spring 2005

Une génération, quelle génération?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2312ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Boisclair, A. (2005). Review of [De la puce à Dieu / Eric Ormsby, *Daybreak at the Straits*, Lincoln, Zoo Press, 2004 / Jacques Réda, *L'adoption du système métrique*, Paris, Gallimard, 2004]. *Contre-jour*, (6), 99–109.

De la puce à Dieu

Eric Ormsby, *Daybreak at the Straits*, Lincoln, Zoo Press, 2004.

Jacques Réda, *L'adoption du système métrique*, Paris, Gallimard, 2004.

Les littoraux brumeux, les côtes maritimes et les presqu'îles solitaires, les falaises et les promontoires au bout desquels le regard s'abandonne à l'indécis, malgré leur forte connotation romantique (et poétique), constituent l'arrière-pays d'Eric Ormsby depuis *Coastlines* (1992) et *For a Modest God* (1997), deux recueils ayant contribué à faire de l'écrivain une des figures majeures de la poésie canadienne contemporaine. Associés à l'enfance passée près des plages du Sud (né en Géorgie, Ormsby grandit en Floride avant de déménager à Montréal, où il enseigne présentement les études islamiques à l'université McGill), les ressacs de la mer suggèrent les différences et répétitions du temps, la conscience de la perte et du néant qui s'émiette à travers l'embrun des vagues : « *Coastlines are where your father and your mother / turn without a word forever from each other / [...], where we learn the ocean tragedy: incessant endeavour, incessant panoply; / broken down crumbs of nothingness*¹ ». Qu'il s'agisse des plages ensoleillées de la mer des Caraïbes ou des baies glaciales de Peggy's Cove, c'est peut-être ainsi au deuil, avant tout, que réfère chez Ormsby l'expérience de la mer. Dans

¹ Eric Ormsby, « *Coastline* », *For a Modest God. New and Selected Poems*, New York, Grove Press, 1997, p. 22. La langue anglaise employée par Eric Ormsby, riche et complexe, peut poser des difficultés au lecteur francophone (plusieurs subtilités, je dois l'admettre, m'ont certainement échappé en écrivant cette note de lecture). Cette poésie n'ayant jamais été traduite en français, Robert et Charlotte Melançon ont bien voulu m'aider à transcrire certains passages. L'extrait cité pourrait être lu de la manière suivante : « C'est sur le littoral que ton père et ta mère / Se détournent à jamais l'un de l'autre sans un mot, / C'est sur le littoral que nous apprenons la tragédie des océans : / Labeur sans fin, panoplie sans fin, / Réduite en miettes de néant [...] ».

Daybreak at the Straits, le motif du détroit, à la fois lieu de passage et point de convergence, permet à l'écrivain de renouer avec ce rapprochement, mais aussi d'interroger la distance qui nous sépare de l'ici et de l'ailleurs, du début et de la fin. Si la première partie du titre (*daybreak*) renvoie moins à notre disparition prochaine qu'au commencement, à l'aube, c'est parce que le jour n'est qu'une nuit défaite (« *What we call day is nothing more / than disintegrated darkness at the Straits* »). C'est parce que chaque commencement, dirait T. S. Eliot, est aussi une fin :

*Tired of the meditations on futility
that now retard my nights I walked to see
the waters of the Straits in darkness hesitate,
recoil and hover, tremble just before they calibrate
shocked sandstone, the staved cliff, the pitiable
barricades we raise against the terrible
erosions waves exact. The wind's a whittler here,
pares quartz to thinnest splinters, loves the sheer
spare sea-lathed skeletons of objects cast ashore.
It comforts me at night, a watchman of the star
that only change by reasonable laws, to parse
the luminous degradations of the dark
as lethal light insinuates and tinges. Dogs bark
down at Rice Point, a rooster clears its throat outside.
From the cliff a cormorant topples like suicide².*

On le constate dans cet extrait du poème éponyme du recueil : le ton familier, l'autodérision, le caractère narratif de l'écriture et les digressions descriptives abolissent tout excès lyrique ; « las des méditations sur la futilité », le poète porte son regard vers l'ici, le maintenant. Nous sommes à

² « Las des méditations sur la futilité / qui abrègent maintenant mes nuits, je suis allé voir / les eaux du détroit hésiter dans l'obscurité, / reculer et planer, trembler avant de calibrer / le grès secoué, la falaise étayée, les barricades / pitoyables que l'on dresse contre l'érosion / terrible que les vagues exercent. Ici le vent cisaille, / fend le quartz en éclats minuscules, aime les squelettes / luisants d'écume des épaves épargnées par la mer. // La nuit, cela me reconforte, quand je contemple / les étoiles qui ne changent que selon des lois rationnelles, / d'analyser le déclin lumineux des ténèbres / alors que s'insinue et les colore une lueur mortelle. / Les chiens aboient à Rice Point, un coq se racle la gorge à l'extérieur. / De la falaise plonge un cormoran suicidaire. »

l'Île-du-Prince-Édouard, à Rice Point ; des chiens jappent, des « barricades pitoyables » installées pour empêcher l'érosion (celle de la poésie ? de la pensée ?) situent le lecteur dans un espace désaffublé de son aura romantique. Ce poème est emblématique par ailleurs d'un procédé employé dans plusieurs pièces du recueil, lequel procédé consiste à faire se déplacer, grâce à une savante poétique des contrastes, le regard du lecteur des étoiles jusqu'aux chiens qui jappent, du proche ou du familier jusqu'au lointain. Juxtaposés aux méditations sur le silence des astres et des océans, d'autres poèmes visent en effet à faire voir le minuscule, ou alors réussissent à faire cohabiter le microscopique et l'éléphantique. « *Microcosm* » est le titre d'un poème reposant sur cette idée : « *The proboscis of the drab flea / Is mirrored in the majesty / Of the elephant's articulated trunk. There's a sea / In the bed-mite's dim, orbicular eye / Pinnacles crinkle when the mountain-winged, shy / Moth wakes up and stretches for the night*³ ».

Reprenant à sa manière le geste de l'entomologiste, Ormsby observe ce qui échappe généralement à l'attention du poète : les puces, les punaises, mais aussi les fourmis (je pense à la pièce intitulée « *Ant-Lion* », où une bestiole de la même envergure tient le premier rôle). Entre le petit et le grand, le proche et le lointain, il y a un passage étroit, un *détroit* qui s'ouvre et se referme. La métonymie, en ce qu'elle donne accès à cette ouverture — ouverture qui révèle la contiguïté entre les choses, le sujet et les lieux —, s'avère dès lors emblématique de cette poétique, particulièrement lorsque l'écrivain suggère comment les objets familiers portent en eux la mémoire des disparus. Dans cette catégorie, celle des petits objets, nous retrouvons un écrin (« *The jewel Box* ») qui fait ressurgir d'anciennes présences (« *I have not done with you, I have not done, / Dear Presences, who live on the spun / braids of gold in the silk jewel box [...]* »), de vieilles lettres retrouvées, elles aussi, dans une boîte en métal (« *Two Views of My Grandfather's Courting Letters* ») ainsi qu'une montre de poche (« *My Grandfather's Pocket Watch* »). Tous ces poèmes, encore une fois, invitent à plonger au cœur du minuscule :

*The filigreed watch-case clicks open and inside
I find time's intimate machinery :*

³ « La proboscide de la puce grisâtre / Se reflète sur la trompe majestueuse / Et musculeuse de l'éléphant. Il y a une mer / Dans l'œil orbiculaire et pâle de la mite. / Quand la teigne aux ailes ombrageuses s'éveille / Et s'étire pour la nuit, des sommets se froissent ».

*The interlocking wheels' circumference,
The pintoothed sprockets that still coincide,
Even through the little self-important melody
That marked the subdivisions of the hour
Is busted now and mute⁴.*

Le lecteur rencontre ainsi, au fil des pages du recueil, plusieurs références aux boîtes, aux contenants. Deux poèmes, «*Cremains*» et «*The Gorgon in the Urn*», synthétisent cette récurrence en faisant du vase (ou de l'urne) l'ultime icône des disparus, ou plutôt l'ultime *fétiche*, puisque Ormsby s'intéresse généralement aux objets domestiques (en témoigne «*Domestic Questions*», section où un poème est consacré à un aspirateur). Mais si chaque objet est investi d'un affect, si une lettre, une montre ou des bijoux peuvent habiter une vie, le sujet, à l'inverse, apparaît souvent envahi d'êtres étrangers ; suivant le principe de la poupée russe, chaque chose est susceptible d'être à la fois contenue et contenant, avaleuse et avalée. C'est la leçon à tirer de «*Another Thing*», où le locuteur affirme être peuplé d'habitants dérangeants, et de «*An Epistle from Rice Point*», qui met en scène un dialogue cauchemardesque entre le poète et un parasite trouvé dans sa morue :

*Nothing's gone smoothly at Rice Point. The cod
I cooked for lunch the other day had worms
and when I forked the filet gingerly,
a fat and pinkish snout came writhing out.
My sons were sickened and quite off their feed
but I addressed the impertinence of squirms
that had enlaced our lunch, with three
brusque dollops of hot sauce. It failed about
and finally it spoke, that worm, and said,
How dare you ladle sauce upon my head ?
I am the abyssal worm that feeds
in the darkness on the deep floor of sea*

⁴ « Le boîtier d'argent de la montre s'ouvre avec un déclic / Et je trouve le mécanisme intime du temps : / La circonférence des rouages entrecroisés, / Les roues dentées qui s'enclenchent encore, / Même si la petite mélodie prétentieuse / Qui marquait les subdivisions de l'heure / Est maintenant cassée et muette. »

— a tender coiling consciousness that breeds
in the fibers of the flesh, a wriggle-god,
a lithe mind that rivulets stupidity —
the lumpy and dull-witted race of cod⁵...

S'en suit un combat sans merci durant lequel le ver, sectionné au couteau, se multiplie, résiste aux assauts et menace son bourreau en ces termes : « *At midnight I will twist / all Through your nightmares. I'm the worm / the Gospel speaks of that will never die* ». Source d'« inquiétante étrangeté », le parasite (le ver, le microbe, la maladie, etc.) est cet autre que l'on héberge à notre insu, à la fois familier et inconnu, endogène et exogène. La mort, omniprésente dans *Daybreak at the Straits* se manifeste ainsi sous sa forme la plus insidieuse : celle de la détérioration interne, des parasites et de la « gangrène » (lire à ce sujet « *Cremains* »). Chaque corps est habité par d'autres corps, rappelle de manière forte et convaincante Eric Ormsby, les « invasions barbares » menacent chaque organisme vivant.

Il faudra un jour, si ce n'est pas déjà fait, s'interroger sur l'héritage de La Fontaine dans la poésie nord-américaine contemporaine. Dans *Daybreak at the Straits*, si le poème consacré au ver trouvé dans la morue tend vers la fable, d'autres pièces (« *Watchdog and Rooster* », « *Episode with a Potato* ») empruntent clairement la structure, la tonalité et l'esprit de ce genre littéraire qui convient bien au caractère narratif des poèmes d'Ormsby. D'un autre point de vue, la fable renvoie à une thématique importante dans plusieurs recueils de cet auteur qui publie ses poèmes sous la bannière d'une maison d'édition américaine nommée Zoo Press : celle des animaux, et plus exactement des vers, des puces, des araignées, des coqs, des chiens, des oiseaux et des escargots. Dans ce bestiaire, l'araignée acquiert un statut particulier, non seulement parce qu'elle est convoquée plus d'une fois (on la retrouve déjà dans *For a Modest God*), mais aussi parce qu'elle symbolise

⁵ « Rien n'allait à Rice Point. La morue / que j'ai cuisinée pour le lunch avait des vers / et quand j'en ai piqué délicatement le filet, / un museau gras et rosâtre s'est pointé en se tortillant. / Dégoutés, mes fils n'avaient plus faim, / mais j'ai posé un défi à l'impertinence de ces contorsions / qui avaient entravé notre repas en lui versant / trois louches de sauce piquante. Il s'est débattu / et puis il s'est mis à parler, ce ver, et il m'a dit : / *Comment oses-tu verser de la sauce sur ma tête ? / Je suis le ver abyssal qui se nourrit / dans l'obscurité des profondeurs de la mer / — tendre conscience enroulée qui se reproduit / dans les fibres de la chair, / dieu remuant, / esprit souple qui ruisselle de stupidité — / de l'espèce inepte et cabossée de la morue... ».*

en partie l'activité de l'écrivain. Comme le laisse entendre « *Our Spiders* », où des éléments littéraires sont accolés à l'animal (« *Our spiders are theatrical* » ; « *Our spiders are most musical* », « *rhapsodical* », « *rhetorical* », etc.), le poète, suivant une comparaison célèbre de Mallarmé, est cet animal qui tend des toiles entre les éléments, contribue à rapprocher les choses entre elles — à faire cohabiter, justement, le proche et le lointain. *Daybreak at the Straits*, qui cristallise cette poétique de l'araignée et condense plusieurs motifs présents dans les recueils précédents (à l'exception peut-être du rapport à l'Orient qui constituait la ligne directrice d'*Araby*, publié en 2001), s'avère ainsi une excellente occasion — en attendant les traductions qui, espérons-le, ne sauraient tarder — d'accéder à l'œuvre d'un poète encore trop méconnu du lectorat francophone.

*

Si les poèmes de Jacques Réda, tant par la forme qu'ils adoptent que par les thèmes qu'ils abordent, ont peu à voir avec le dernier recueil d'Eric Ormsby, les deux écrivains ont en commun un attrait pour les promenades méditatives. Aussi, l'influence lointaine de William Wordsworth, dont l'auteur français suivait les pas dans *Le sens de la marche* (1992), l'intérêt réitéré pour l'Irlande (« Sonnets dublinois », 1990, 1996), un penchant élégiaque ainsi qu'une forte tendance à la mise en récit, à la narration, font-ils de Réda un des poètes français contemporains les plus proches de la tradition anglo-saxonne. « Peut-être ai-je cru reconnaître dans son œuvre », disait-il à propos de Wordsworth, « le genre d'accomplissement vers lequel, en vain, moi-même je tendais : l'harmonie égale du vers épousant dans l'élégie, le récit ou la romance [...] la note de haute et grave sentimentalité lyrique qui, jusque dans les poèmes les plus délicats, fait résonner sans le moindre effet une profondeur métaphysique ». *Daybreak at the Straits* et *L'adoption du système métrique* témoignent tous deux du désir d'intriquer « la profondeur métaphysique » à la mise en récit, l'élan lyrique à la légèreté :

*En descendant la rue un jour très chaud d'été,
J'ai conçu que la mort était une gaieté.*

*Non pas mourir, car âpre est toujours l'agonie,
 Mais être délivré de la longue insomnie
 Ou du rêve que font éveillés les vivants.
 Comme si l'on ouvrait jamais les contrevents
 Qui battent sur nos yeux telles d'autres paupières,
 Nous aveugles et sourds et gourds plus que des pierres
 Erratiques roulant sur la pente des jours
 Par les illusions changeantes du parcours.
 Mais il faut ce passage, et que le simulacre
 Flanche sous le dernier spasme qui nous consacre
 Virtuoses valseurs en rond d'un océan
 Qui fait danser l'orchestre aphone du néant.
 [...]*

Non sans raison, on reprochera à cette poésie de soumettre en partie le sens à la forme, de faire rimer *océan* et *néant* ou d'accumuler les chevilles. On reprochera également à Réda — critique qu'on adresse parfois à Jaccottet et à Bonnefoy — de se répéter depuis plus de trente ans, de s'éterniser sur les mêmes thèmes (*L'adoption du système métrique*, tout comme *Amen* (1968), *Les Ruines de Paris* (1977) *Retour au calme* (1989) ou *La Course* (1999), nous entretient à nouveau des faubourgs, des gares de province, du passage des saisons...). Mais comment expliquer le plaisir que j'éprouve à lire cette poésie, le sentiment d'y retrouver non pas des mauvais pastiches de Victor Hugo, mais plutôt des vers sans âge, appelés à perdurer davantage dans la mémoire du lecteur, il me semble, que plusieurs poèmes contemporains ? « En descendant la rue un jour très chaud d'été / J'ai conçu que la mort était une gaieté ». Ce distique, presque un refrain, s'incruste dans la mémoire, offre un contrepoint à la production contemporaine. Que peut la poésie française, en effet, après avoir exprimé son désenchantement, après avoir fait son propre deuil, comme l'affirmait récemment Jean-Michel Maulpoix⁶, ou combattu avec « l'énergie du désespoir » (Michel Deguy) ? Que peut-elle

⁶ Lire à ce sujet un texte paru récemment dans *Le Nouveau Recueil*, où Jean-Michel Maulpoix fait à nouveau ses « adieux au poème » : « La poésie sur sa fin se constitue elle-même en chant d'adieux au poème. Elle se retourne mélancoliquement vers les *voix chères* qui se sont tues. Le poème, tel que nous l'avons aimé, dit-elle, est un objet perdu », Jean-Michel Maulpoix, « Adieux au poème », *Le Nouveau Recueil*, Seyssel, Champ Vallon, n° 72, septembre-novembre 2004, p. 68.

après avoir exposé ses coutures et contemplé son visage de Gorgone devant la glace, stupéfaite par son propre silence ou réduite aux babils formalistes ? Elle redécouvre, à l'instar d'Apollinaire se détachant du symbolisme, que la poésie peut ressurgir dans la « grâce des rues industrielles » ou près des gares de province, dirait Réda, « qui sont identiques partout » (« Élégie de la petite gare »), dans un simple cailloux (« L'homme et le cailloux ») ou à travers « le vent oublieux qui dans l'herbe s'exerce / À retrouver les airs de sa chanson » (« Pont Alexandre »). La constatation est banale (Réda n'est certes pas le premier, depuis Ponge, à consacrer un poème aux cailloux), mais elle libère la poésie hexagonale d'un poids qui pourrait expliquer en partie le peu d'intérêt qu'elle suscite hors des cercles d'initiés. Ce rapport au plus trivial — et c'est peut-être ce qui différencie Réda des poètes du pur quotidien — est dans la majorité des cas un « levier », selon une autre expression d'Apollinaire, pour « soulever l'univers », « le postulat d'une immensité inconnue ». Le prosaïsme est compensé par le mouvement de la pensée, par le rythme de la marche et l'avancée des trains :

*Ce qu'en train je reprends, c'est toujours l'inventaire
Du possible qu'un dieu logique eût épuisé
D'un coup, si l'infini dont il est composé
Et l'éternel, qui font son premier caractère,
N'y mettaient un obstacle insurmontable.*

*Ô terre,
Avec tes champs tremblants sous l'horizon boisé,
Tes eaux et tes oiseaux, ce pan de mur rosé,
Mon œil qui va d'un bord à l'autre du cratère
Où le soleil remonte à travers le magma
Nocturne et se répand – tu tournes ; ton climat
Insensiblement change et la montagne s'use :
Il faut recommencer d'heure en heure, de pli
En pli, par tes chemins notre tâche confuse,
Nous, mémoire d'un dieu resplendissant d'oubli.*

Le titre étrange de ce nouveau recueil — *L'adoption du système métrique*, aussi peu poétique qu'un titre de traité de versification — est trompeur, car

depuis le début des années 1980 (*Hors les murs*, publié en 1982, marque à cet égard un point tournant), Jacques Réda a choisi de restaurer la rime et le « système métrique » français, deux des ingrédients principaux de ce qu'il nomme le vers « mâché », soit, pour faire court, un « vers blanc » qui préserve un équilibre syllabique (généralement autour de quatorze syllabes) et nécessite d'escamoter, suivant le parler du Nord de la France, la prononciation des *e* muets. S'il n'est pas constitué uniquement de « vers mâchés », le recueil contient ainsi plusieurs poèmes « assez souples et assez heurtés », dirait Baudelaire, « pour s'adapter aux mouvements lyrique de l'âme ». Est-ce de la prose en vers ? Des vers en prose ? Réda s'explique à ce sujet dans une postface :

On y entendrait que prose mesurée sans le timbre attentionné de la rime (des vers réguliers privés attristent comme des orphelins). Vis-à-vis de ce qu'on appelle vaguement poésie, le vers régulier ne possède aucun privilège sur les autres types de vers. Ce qui le recommande est le caractère anonyme de sa lente élaboration. Il participe ainsi du commerce humain dans ses pratiques les plus soutenues, qu'il s'agisse de transmettre un savoir, livrer une confidence, s'adonner à un jeu, à une volupté. Il est le corps d'une volupté qu'on partage avec le langage, première et peut-être suffisante manifestation de la poésie en tant que passage d'une réalité dans des mots.

Telle serait la *politique* de Réda, son « partage du sensible », dirait Jacques Rancière : le vers régulier qui tend vers la prose, « anonyme » et proche du « commerce humain dans ses pratiques les plus soutenues », permettrait d'accroître la lisibilité du poème, non pas de rendre la poésie accessible à tous au sens où l'entendait Lautréamont, mais plutôt de dessiner les contours d'un espace commun. D'où l'importance de la *rue*, lieu de partage par excellence qui permet d'évoquer l'humain dans ses « pratiques » et son « commerce » avec le quotidien ; d'où également l'extrême méfiance du poète vis-à-vis les systèmes esthétiques oubliant qu'un poème constitue en soi un objet de savoir et de non-savoir, une manière d'être au monde qui, dialoguant avec diverses formes de discours — dont celui des philosophes, que Réda ne

rejette pas aussi radicalement qu'il le laisse entendre —, n'a pas à attendre l'aval d'une quelconque *théorie* pour se justifier. « La poésie se prouve d'elle-même ou elle n'existe pas », disait l'auteur de *Celle qui vient à pas légers* (1985) ; « sa vertu primordiale devrait consister à rendre inopérante toute exégèse, à commencer par celle des poètes... ». Faut-il garder pour autant le silence sur cette œuvre, laquelle suscite à la fois l'admiration et la perplexité chez les critiques contemporains ? Bien au contraire : l'effort de *lecture*, il me semble, devient doublement intéressant et nécessaire lorsque l'objet se dérobe aux discours préfabriqués.

Cette poétique du décentrement (Réda, en plus d'écrire en périphérie des *doxas* de la poésie contemporaine, aime flâner « hors les murs » à la recherche des « beautés suburbaines ») atteint une sorte d'achèvement dans *L'adoption du système métrique*. On pourra en critiquer les fondements (ses vers sont bel et bien des « proses mesurées » — ce qui n'a rien de honteux en soi — et les rimes n'en constituent pas l'essence), il reste que cette poésie permet peut-être d'échapper aux attermoissements postmodernes. « Moyen de transport », selon le titre d'une plaquette de poèmes consacrés aux trains (Fata Morgana, 2000), le lyrisme de Réda est bien une « sortie hors de soi ». L'émotion poétique échappe cependant au pathos grâce à la retenue, à la versification (ici des alexandrins, véritables rails de chemin de fer pour l'écriture) et à l'humour mélancolique, lui aussi menacé d'éclatement, fragilisé par la conscience de la fin.

*Au dieu qui me délègue à des fins de contrôle,
Je peux dire : c'est bien, encore un coup les fleurs
Fleurissent, les bourgeons éclatent, les douleurs
S'apaisent ce matin au joint de mon épaule.
Sans billet dans ce train (tout se coalisa
Contre-moi), je m'expose à payer une amende.
On voit déjà flamber le souffre du colza
Et courir les frissons du jeune blé.*

J'essuie

Mes lunettes, la vitre, et regarde au travers

*Sous un ciel orageux les jaunes et les verts
D'avril illuminer des monuments de pluie,
Sans oublier ma tâche absorbante : je dois
Tout voir et tout décrire, et que pas une branche,
Une fibre n'échappe à mon œil. [...]*

Antoine Boisclair