

Retours sur terre

François Dumont

Volume 19, Number 2 (56), Winter 1994

Anne-Marie Alonzo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201106ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201106ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dumont, F. (1994). Retours sur terre. *Voix et Images*, 19(2), 428–436.
<https://doi.org/10.7202/201106ar>

Poésie

Retours sur terre

François Dumont, Université du Québec à Trois-Rivières

Ces derniers temps, le thème de la terre, qui a tant marqué la poésie québécoise des années soixante et par rapport auquel plusieurs poètes ont ensuite pris leurs distances, ressurgit avec force. Il s'affiche du reste dans les titres mêmes de plusieurs recueils récents, tels ceux de Gilbert Langevin (*Le Dernier Nom de la terre*) et de Madeleine Gagnon (*La terre est remplie de langage*). Faut-il y voir un recommencement de la nomination? Quoi qu'il en soit, on observe aussi un retour à des préoccupations plus terre-à-terre qui participent peut-être d'une même interrogation sur la situation de la poésie dans le monde actuel.

*
**

*Le Dernier Nom de la terre*¹ de Gilbert Langevin était à mon avis un recueil très réussi. La multiplicité des manières y constituait une forte dynamique. Or, dans *Le Cercle ouvert*, suivi de *Hors les murs*, *Chemins fragiles* et *L'Eau souterraine*², on trouve exactement l'inverse: le retour incessant d'une même forme et, peu ou prou, d'un même discours. Je ne dirais pas pour autant qu'il s'agit d'un recueil sans valeur, mais plutôt qu'il impose un autre type de lecture que le précédent. Ici, c'est la reprise qui fonde chacune des parties du livre. Les poèmes, en courts vers libres, dépassent rarement les huit lignes. Il s'agit d'autant d'amorces qui tournent autour de la possibilité d'une espérance:

Ce regard frêle
muet dans son ombre
ce regard hanté
ce regard sans ailes
ce regard qui tremble
comme une douleur
comment l'acheminer
vers la délivrance? (p. 57)

Le poète est donc en quête d'un point de départ. Ceux qu'il trouve ne le satisfont pas; aussi recommence-t-il, un peu à côté, jamais

très loin. Et cela est vrai non seulement des poèmes, mais aussi des quatre regroupements qui présentent une grande ressemblance. Comme toujours chez Langevin, les trouvailles côtoient les facilités sans que jamais ne s'interrompe la même voix, authentique et originale, mais qui n'en est pas moins, dans ce livre-ci, monotone à la longue. «La déception piétine» (p. 123), écrit Langevin: les points de départ finissent par ressembler à des points d'arrivée — et l'espérance à la désespérance.

*
**

J'attendais beaucoup du recueil *Au petit matin*³, de Jacques Brault et Robert Melançon, parce que l'écriture à deux mains est rarement pratiquée en poésie, mais surtout parce que Brault et Melançon ont édifié, le premier une œuvre centrifuge particulièrement riche, le second un recueil centripète, *Peinture aveugle*⁴, qui compte à mon avis parmi les livres les plus réussis en poésie québécoise contemporaine. *Au petit matin* m'a pris par surprise: au lieu de trouver le contrepoint de deux voix, j'ai été saisi par un quasi-silence qui tient lieu de plus petit dénominateur commun. Les deux poètes ont choisi d'inscrire leur écriture dans la foulée des poètes japonais classiques, lesquels ont pratiqué diverses formes où la pensée frôle le vide en même temps que l'illumination.

La forme que les auteurs ont retenue est le renga. Ils ont renoncé aux «règles tracassières» pour ne retenir, expliquent-ils dans une brève introduction,

que le principe d'alternance. On peut donc lire chaque maillon comme un poème autonome, un groupe quelconque de maillons comme un poème plus ou moins conjectural, l'ensemble comme un poème qui, de sa démarche chaloupée, parcourt le cycle du jour et de la nuit (p. [7]).

Créons donc ce triptyque conjectural de fin d'après-midi:

*Le temps se grise et la rue
meurt le soleil dégringole
les escaliers s'entrecroisent
au ciel des reflets d'ennui*

*On pressent le soir
le ciel a pâli*

*au bout de la rue
Quel pressoir bientôt
au-dessus des toits (p. [29-30])*

Le langage et la contrainte sont, sans ostentation, très maîtrisés. Il y a d'abord, dans la première strophe, la griserie et l'ennui, contradictoires, mais qui se rejoignent dans l'avènement du gris et de la nuit. Le soleil et le noir, pareillement, s'entrecroisent dans l'escalier au moyen d'un jeu subtil d'enjambement, qui réunit aussi rumeur et mort. En outre, les reflets rappellent les flaques dont il a été question dès le début du recueil. Dans les deux strophes suivantes, un « pressoir » comprime l'énoncé « On pressent le soir », et retrouve, par Baudelaire interposé, l'angoisse de la première strophe qui « pèse comme un cou-vercle ».

Voilà donc une écriture à la fois très simple et très subtile qui impose la relecture et qui procure en même temps, par toutes les ouvertures qu'elle crée, une grande liberté de lecture. C'est bien au profit des lecteurs que Brault et Melançon ont choisi de s'absenter dans une « voix minimale ».

*
**

*Poèmes désorientés*⁵, de Serge Ouaknine, est, lui aussi, un recueil fondé sur une contrainte exotique. Puisque le « Un » et l'« Amour », en hébreu, ont en commun le chiffre 13 et puisque le nom de « Dieu » a pour sa part la valeur numérique de 26, « les 52 poèmes désorientés ont été composés selon quatre chapitres de 13 poèmes, dans la perspective de cette matrice » (p. 9). La contrainte, cependant, concerne davantage ce que les chiffres désignent — la réunion de l'Unité, de l'Amour et du Dieu — que des règles mathématiques d'écriture. Les poèmes sont volontiers référentiels : alors que Brault et Melançon évoquaient une foule anonyme, Ouaknine, lui, s'attache aux noms propres, à l'Histoire et aux conflits politiques.

Mais ces références, parfois très directes, n'empêchent pas le livre d'être souvent déconcertant. L'une des raisons en est que les frontières géographiques, même si elles sont souvent nommées, se brouillent. Du Liban à la France, « De Prague à Jérusalem » (c'est le titre d'un poème), la mémoire voyage de manière imprévisible. Le poète erre sur plusieurs terrains à la fois et n'hésite pas à télescoper mythes, Histoire et religions, par exemple en parachutant Orphée à Sodome :

[...] je vous ai nommés
poètes
et vous habitez l'abysse
charlatans de la première fournée
vous aviez l'éclat des archanges

alors je dis on ne meurt qu'une fois
statue de sel
chantez la source
et ne vous retournez pas (p. 36).

Malgré ce mot d'ordre, le poète ne cesse de retourner aux «géhennes apprises» (p. 54) et à la «mémoire-tragédie» (p. 61) du peuple juif. C'est ainsi que dans ce livre éclaté, l'appartenance et l'errance, en dépit de la volonté réitérée d'«en finir», prennent figure de destin.

*
**

En regard de l'exil juif, l'exil antillais prend des résonances singulières, dans *Savanes*⁶ de Joël Des Rosiers. On y entend aussi les remous tragiques de l'histoire, mais la lourdeur de la tradition vient plutôt, ici, de son absence, dans une langue où «tous les mots [...] sont manière/de détresse» (p. 48).

Le recueil réunit deux cycles de poèmes: «L'origine du monde» et «Mémoire de la peau», qui en constituent en fait un seul, puisque tous les poèmes sont pareillement orientés vers une quête de l'origine, plus précisément de la présence de l'origine dans le présent défait. Le manque et la douleur, qui collent à la peau des mères, des pères et des amants, mettent en cause le travail de l'écrivain:

Il y a que
les peuples manquent de poésie
de même
nous les poètes manquons aux peuples
l'écrivain accroupi dans la connaissance de la phrase
la nuit tomba aux dates extrêmes
sur lui qui s'enfuit des glèbes
le poème montait de terre
bribes couleur de peau
l'angoisse sans eau comme d'un
ostensoir (p. 60)

Surgit encore Baudelaire, mais à l'ombre, cette fois-ci, de Jeanne Duval et d'un pays qui ne fut pas créé, mais «perpétré». Aussi les poèmes sont-ils orientés vers la mémoire et la dignité; il s'agit d'«arrimer la phrase au défaut de la terre» (p. 95) et, en même temps, de faire revivre la langue. Dans cette poésie s'allient donc inextricablement trivialité et préciosité: toujours l'odieux hante la célébration.



On entend ce même bruit de l'Histoire dans *L'Impression du souci ou L'Étendue de la parole*⁷, comme dans toute l'œuvre de Michel van Schendel, œuvre par ailleurs érudite et concentrée, c'est-à-dire difficile.

Ce septième recueil de l'auteur réunit deux tracés qui s'entrecroisent. Un premier groupe de textes, intitulé «Négatifs. Poème critique», s'inspire de la photographie. Ce projet est assez particulier, puisqu'il s'agit d'écrire à partir de photographies dont aucune n'est reproduite (certaines d'entre elles sont du reste imaginaires). Plutôt que d'accompagner la photographie, l'écriture rivalise, pour ainsi dire, avec elle. L'écrit met d'abord en question la photographie qui «braque le fait» et «neutralise l'événement» en créant «l'opinion» que les médias mettent au service du pouvoir. Mais il y a d'autres manières de photographier qui retiennent ensuite Michel van Schendel, manières qui seraient véritablement critiques et solidaires d'un authentique travail d'écriture. Regardant, l'écrivain recompose :

[...] j'adhère à l'angoisse du photographe, je recompose les questions qui ont accompagné la séquence de ses gestes, depuis la pose des lampes ou l'orientation du corps opérant selon la provenance des lumières peut-être diurnes, jusqu'à l'arrêt de l'image apparue sur pellicule sur fond de la cuve, l'arrêt du regard de l'artisan sur l'insolite d'un inexistant incertain, solitaire et nombreux [...] (p. 45).

À partir de ces leçons de photographie, l'auteur écrit — plus qu'il ne décrit — un certain nombre d'images, par exemple une photo de fiançailles qui est l'occasion de départager les convenances et la vérité d'un moment.

La deuxième partie du livre, intitulée «Sentiers pour un œillet. Critique du poème», rassemble des textes disparates nés de diverses circonstances. L'auteur y propose «une réflexion, après coup, qui décompte et fait voir le tremblé du dit» (p. 69). Cette réflexion oscille le plus souvent entre la théorie et l'autobiographie et débouche sur un canular qui prend valeur de fable.

Ce livre est donc résolument pluriel, et il exige beaucoup du lecteur. Pour ma part, je m'y suis parfois perdu dans les ellipses et les allusions. Mais j'ai souvent aimé me perdre, notamment dans ces photos absentes que je jurerais pourtant avoir vues, pour plus loin me retrouver, dans les trop rares vers disséminés çà et là dans la prose, ceux-ci par exemple :

Démontrez-moi l'extrémité: l'outre-dune.
 Nous l'avions à portée de doigt.
 Un gris. Peut-être un vert.
 Nous n'avions pas à choisir.
 Force de vent, un seul trait sur le penché des sables,
 Nous (p. 128).

*
**

C'est de façon très différente que *Grandeur nature*⁸ met en relation la poésie et l'image. À la source de ce livre se trouve un projet très simple: une poète, Denise Boucher, et un peintre, Thierry Dela-royère, parcourent pendant un an les régions françaises de la Beauce et du Perche. Ils logent chez des paysans, sont témoins de leur vie et de leurs travaux, et tentent au cours de cette année de lier leur propre travail à la vie paysanne.

Le livre qui résulte de cette expérience est très beau, très sobre et très vrai. Ce qui aurait pu verser dans le plat régionalisme devient un authentique travail de création, sans pour autant s'éloigner de la vie concrète du monde rural. Ce qui m'a surtout frappé, du côté des textes de Denise Boucher, c'est la grande place qu'elle accorde aux individus, qui ne sont jamais considérées comme des «représentants» d'un style de vie menacé. Par ailleurs, cette menace est partout présente, et il y a un curieux contraste entre l'euphorie de deux citadins qui redécouvrent la campagne et l'inquiétude des paysans qui se demandent où les mènera le conflit entre tradition et technologie.

Plus qu'un dialogue entre poésie et peinture, *Grandeur nature* propose une interaction entre artistes et paysans. Les deux artistes ont d'abord choisi de se placer sur le terrain qui s'imposait, en divisant le livre en quatre parties correspondant aux saisons. Ensuite, ils ont constamment eu souci d'évoquer les beautés méconnues du travail de la terre et, à la fois, d'exprimer le désarroi des paysans, en tendant parfois vers le manifeste:

dans une gerbe transmutante
 loin de la terre
 des exilés gestionnaires
 font confire des cerveaux
 l'eau remplacera le sol
 les grandes orgues
 couchées des labours
 dormiront à jamais
 avec nos fantômes

les odes des bucoliques
 n'auront plus de terreau
 nous changerons de siècle
 nous serons autrement
 déjà vous nous offrez
 du lilas en décembre (p. 113)

Mais Denise Boucher ne quitte jamais un registre intimiste cohérent et maîtrisé, tout en nous rappelant utilement que la France n'est pas seulement parisienne et que l'actualité n'est pas exclusivement urbaine.

*
**

*La terre est remplie de langage*⁹, le plus récent recueil de Madeleine Gagnon, se présente comme un livre pédagogique, comme une «leçon de choses» qui se révèle à certains moments un peu simpliste, mais qui, de poème en poème, se resserre et s'enrichit.

Dans la section liminaire, la rencontre de l'écriture et de la nature s'inscrit sous le signe de la contemplation et de la disponibilité. La deuxième partie, intitulée «La voix des poètes», m'a laissé songeur: comment peut-on parler, à l'heure où la poésie explore plus librement que jamais diverses voies souvent contradictoires, au nom de tous les poètes? Souscriraient-ils tous à l'euphorie qui soutient le discours de Madeleine Gagnon? Rien n'est moins sûr. Cette généralisation un peu abstraite se reporte du reste sur le monde lui-même: ici, «un minéral», là, «un végétal». Un peu plus loin, les «êtres» discutent avec les «choses». La rencontre du monde concret ressemble davantage à un souhait qu'à une expérience. Au terme du recueil, juste avant les épilogues, le monde est encore perçu négativement, dans l'attente:

Là toujours, sur la porte de neige, aucune adresse. Pas de nom pour l'étrange habitat. Même l'animal se terre. Les pierres ne saignent plus, ni ne pleurent. Ni les mères. Au creux de l'oreille, un vague souvenir blanc bleu nommé soleil, comme un son. L'enfant ne craint pas la fermeture du livre. Pas plus que l'attente du plus lumineux [...] (p. 99).

En fait, tout le recueil semble préparer une rencontre qui ne se produit vraiment qu'en épilogue. Celui-ci regroupe quatre textes qui, à la fois, résument le projet et le réalisent. Le retour sur terre, longuement préparé, aura eu lieu.

*
**

L'uniformité de la présentation graphique des livres de la collection «Initiale», des Éditions du Noroît, fait penser à un étendard. Étendard de la «jeunesse», dirait-on: les auteurs qui y publient se trouvent enfermés dans la catégorie des débutants et représentent malgré eux une génération diffuse, encore une fois mise à l'écart. *Ruptures sans mobile*¹⁰, de Nicole Richard, ne thématise pas cette question de génération — comme le faisait par exemple *Massawippi*¹¹ de France Boisvert —, qui n'est donc que surimposée par le paratexte de la collection. Mais ce recueil s'inscrit toutefois dans le genre un peu prévisible du «premier recueil», elliptique et programmatique.

Or, le programme, sitôt énoncé, est déjà désamorcé. D'entrée de jeu, «il n'y a plus de questions à espérer/tout est disponible à se taire» (p. 13). La terre, c'est le moins qu'on puisse dire, n'est pas «remplie de langage». Il ne s'agit pas de rencontrer le monde, mais de s'y soustraire. Car l'univers est désolé, informe, «fini». Chacun des brefs poèmes, en vers libres concis, reprend le même motif, et l'ensemble du livre se bute à un empêchement contre lequel la poésie ne peut rien. Au mieux, adhérer au monde, c'est apprendre à mourir:

trouver un mot, s'asseoir —
sentir le trait sur l'univers.
la matière entassée, le ciel,
le moyen d'être par miracle.

j'entre dans l'univers profondément:
les étoiles, le geste humain, l'art de s'éteindre (p. 72).

Le contact entre la «terre» — le terme est, ici encore, souvent repris — et le «dedans» est rare, et lorsqu'il se produit, il annonce que «quelque chose de lointain,/d'étranger, de pire se prépare» (p. 79). Revenir sur terre, c'est donc renoncer, en s'enfonçant avec maîtrise et détermination dans la répétition. N'est-ce pas d'ailleurs la raison pour laquelle, chez plusieurs poètes québécois, la terre, avant d'être retrouvée, avait été quittée?

1. Gilbert Langevin, *Le Dernier Nom de la terre*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1992, 87 p.
2. Gilbert Langevin, *Le Cercle ouvert*, suivi de *Hors les murs*, *Chemin fragile*, *L'Eau souterraine*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1993, 175 p.
3. Jacques Brault et Robert Melançon, *Au petit matin*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1993, [n. p.].
4. Robert Melançon, *Peinture aveugle*, Montréal, VLB éditeur, 1979. *Territoire*, paru l'année suivante chez le même éditeur, se présente comme une adjonction au recueil précédent.
5. Serge Ouaknine, *Poèmes désorientés*, Montréal, Éditions du Noroît, 1993, 90 p.
6. Joël Des Rosiers, *Savanes*, Montréal, Triptyque, 1993, 101 p.

7. Michel van Schendel, *L'Impression du souci ou L'Étendue de la parole*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1993, 160 p.
8. Denise Boucher et Thierry Delaroyère, *Grandeur nature*, Trois-Rivières / Chartres, Écrits des Forges / Musée de Chartres, 145 p.
9. Madeleine Gagnon, *La terre est remplie de langage*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 119 p.
10. Nicole Richard, *Ruptures sans mobile*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Initiales», 1993, 94 p.
11. France Boisvert, *Massawippi*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1992, 62 p.