Document généré le 23 avr. 2024 21:21

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Affinités électives

Jean-Pierre Issenhuth

Volume 28, numéro 2 (164), avril 1986

URI : https://id.erudit.org/iderudit/31038ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Issenhuth, J.-P. (1986). Affinités électives. *Liberté*, *28*(2), 135–139.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

JEAN-PIERRE ISSENHUTH

AFFINITÉS ÉLECTIVES

Les interrogations actuelles sur la réussite et l'audience de la poésie québécoise me laissent pantois. Est-on assez obnubilé par son nombril et le bout de ses pieds pour ne plus voir ce qui brille en dehors de soi? Est-on devenu assez sourd pour ne plus entendre que la logorrhée tapageuse?

Prenons la période 1975-1980. En levant seulement un peu la tête, je vois s'y dessiner une figure, et aux sommets de cette figure: *Sol inapparent* de Gilles Cyr, *Peinture aveugle* de Robert Mélançon, *L'équation sensible* de Denys Néron, *Lettres* de Pierre Des Ruisseaux et *L'envers des choses* de Michel Lemaire. Les lignes entre les sommets sont incertaines. J'y distingue tout de même la présence puissante du monde extérieur. J'y distingue le sujet actif qui, mis à l'épreuve du monde, en intériorise l'expérience et la partage avec probité. Cette eau-là est passée sous terre avant de m'être donnée, et pourtant, c'est autre chose qu'une rinçure d'inconscient. J'y distingue un souci d'accomplissement formel qui évite les contorsions inutiles et une intelligibilité qui n'exclut pas la difficulté. Je veux m'en tenir à ces quelques grandes lignes. Trop de nuances nuiraient à la netteté de la figure. Il faut croire qu'elle a tout de même une certaine solidité, puisque les recueils postérieurs de plusieurs des auteurs m'ont ramené à elle.

Il en va de cette figure comme des «familles» décrites par Gobineau dans les *Pléiades*, A l'intérieur circule un courant spirituel, si ténu soit-il, au milieu

des frictions. Ces «familles» se dessinent très loin de ce qu'on appelle mouvements ou écoles. Elles se constituent sans intention, sans considérations de temps ni d'espace, et au cours d'une vie, suivant l'évolution de l'observateur, les figures qu'elles forment se modifient.

Quelle folie de penser que ces figures pourraient être imposées à d'autres! Tout au plus peuvent-elles être montrées, et c'est tout ce que je veux faire: signaler qu'il y a quelque chose à voir dans la poésie québécoise récente, pas nécessairement ce vers quoi mes affinités me portent, mais certainement quelque chose qui ne s'est pas montré, puisque tout ce qui s'est montré, tout ce qui a sombré dans la farce histrionique s'est discrédité. Une poésie qui a besoin de colloques, de tribunes, de micros, de serrage de coudes pour exister prouve qu'elle n'est rien. L'éventuel public d'amateurs peut rire à gorge déployée de ce carnaval, qui en vaut un autre, il n'est pas assez crétin pour acheter le produit. Imagine-t-on Mandelstam présidant un colloque sur lui-même? Mes bretelles craquent rien que d'y penser.

Dans l'océan de la production frénétique de plaquettes, une vague recouvre la précédente sans attendre qu'on la voie, et tout finit dans les grands fonds. Pourquoi? Parce qu'on considère comme acquis que le mieux est toujours futur? A ce compte-là, le secret de la réussite poétique serait de s'asseoir à garantir la valeur du produit. On noterait sur la plaquette: «écrit en 1995», et tout le monde se l'arracherait... jusqu'en 1995. A cette date, bien entendu, le triomphe de la crypto-néo-contre-post-modernité la reléguerait aux oubliettes. On croit rêver.

On rêve aussi devant les ateliers de production et de loisir littéraires. Le Québec va être tout à l'heure pavé de «créateurs». Les agents littéraires seront partout. Où vont-ils trouver des lecteurs? Les CEGEP ne suffiront pas à absorber la production. Par ailleurs, déjà la surabondance est cause de dévaluation. Déjà l'uniformisation est inquiétante. Les textes qui «travaillent le corps penché sur son écriture» sont déses-

pérément identiques, comme les corps. L'inconscient est rabâcheur et rasoir. On ne s'y laisse pas prendre deux fois. Alors, après «faut s'parler pour s'parler», vaut-il la peine de «créer pour créer», dans un vide total?

Les interrogations qui touchent le présent risquent d'être décuplées dans l'avenir, si la perspective ne change pas, si l'on n'arrive pas à voir hors de l'engrenage des courants et des mouvements de production, hors de la forêt qui cache les arbres.

Sylvia Plath en français

George Steiner a écrit qu'*Ariel*, le recueil posthume de Sylvia Plath, était le livre de poèmes de langue anglaise le plus marquant depuis *Deaths and Entrances* de Dylan Thomas. Lisant *Ariel*, j'y vois d'abord des paysages bouleversés où chaque élément gagne en relief par la position inhabituelle qu'il occupe, et j'évoque Soutine. Des échos de l'expressionnisme allemand se font entendre: contrastes violents, tons criards, traits accusés, vision déformante, et j'évoque certains poèmes de Trakl. Un contraste me frappe particulièrement: celui entre le mouvement brusque et le calme plat, mais je m'aperçois que tous deux sont aussi menaçants et porteurs de désespoir, et je n'évoque plus l'expressionnisme.

Le contraire, en effet, n'existe ici qu'en surface. Au fond, l'univers d'*Ariel* est d'une terrifiante unité. Il ne reste plus grand chose des éclaircies bleues — tendresse ou espoir en l'avenir — qui traversent l'expressionnisme allemand de place en place. L'être fragile, flottant, déchiré, pris dans un univers hostile, ne peut plus en contenir l'effet que par la forme. Dans le poème, le chaos reste chaos et devient architecture; la démesure reste demesure et devient mesure; la perte de contrôle reste perte de contrôle et devient maîtrise. C'est l'équilibre, l'art, l'organisme, le microcosme, l'objet fascinant de Benn, et voilà pourquoi un si grand contentement, peut venir d'une chose si décourageante.

Non. Pour être au cœur d'*Ariel*, je dois aller plus

loin encore, et constater que l'objet fascinant dont la contemplation réconfortait Benn ne sauvera pas Sylvia Plath d'un désastre précipité. L'objet fascinant est posthume. Il ne peut plus rien pour celui qui l'a fait. Et voilà que Sylvia Plath est l'aboutissement ultime d'une longue lignée. Dans un sens, il serait tentant de dire que Sylvia Plath est le «dernier poète», comme on a dit, cinq ans avant *Ariel*, que Nicolas de Staël était le «dernier peintre». On peut voir du moins en eux les terminus d'une conception de l'art. Et il me vient une autre idée bizarre: une des aïeules très lointaines de Sylvia Plath ne serait-elle pas, par certains côtés, Emily Dickinson? L'idée a de quoi surprendre, mais ... serait-il possible que Sylvia Plath ait été broyée par une machine où Emily Dickinson aurait mis, la première, et timidement, le bout du doigt?

Encore sous le coup de cette bizarre hypothèse, j'apprends, avec le retard qui me caractérise, qu'une version française d'*Ariel* a été donnée par Laure Vernière aux Editions des Femmes en 1978. Je me la procure, et j'en suis enchanté. Elle n'esquive pas les risques; elle les court pour le meilleur et pour le pire; elle surmonte bien des problèmes épineux pur lesquels je ne voyais pas de solution. Curieusement, c'est par des détails très simples qu'elle me fait déchanter un peu. Pourquoi, par exemple, forcer la note expressionniste en traduisant *bells* par *glas* ou *moves* par *gronde*? Pourquoi, à l'inverse, estomper la crudité de l'expression en traduisant, par exemple, *mackerel gatherers* par *pêcheurs* ou *toeless foot* par *pied mutilé*? Ce n'est qu'un détail, mais je pense à Shakespeare expurgé pour les nez français dans les premières traductions. Pourquoi, parfois, cette tendance à déplier des formules elliptiques, comme pour les expliquer? Ne vaudrait-il pas mieux traduire *My bones hold a stillness* par *Mes os se tiennent cois* plutôt que par *Mes os retiennent une sorte de calme*? Pourquoi cette tendance, déjà vue ailleurs chez les traducteurs français, à effacer l'abrupt et le bizarre, à

«civiliser» les textes, à arrondir les angles, à rendre la phrase plus adroite, plus coulante ou plus jolie? Heureusement, ces phénomènes sont rares dans la traduction d'*Ariel*, et j'ai beau jeu de poser quelques questions de détail. Pour cent autres, que je me garde bien de poser, j'aurais eu les mauvaises réponses, et Laure Vernière, les bonnes.