

Haute surveillance

Serge Patrice Thibodeau, *Le passage des glaces*,
Trois-Rivières/Moncton, Écrits des Forges / Perce-Neige, 1992,
100 p.

David Cantin, *La mort enterrée*, Québec, Les Éditions de la
Huit, collection « Contemporains », 1992, 60 p.

Bruno Roy, *Peuple d'occasion*, Trois-Rivières, Écrits des Forges,
1992, 84 p.

Jean Coutin

Number 69, Spring 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/38740ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Coutin, J. (1993). Review of [Haute surveillance / Serge Patrice Thibodeau, *Le passage des glaces*, Trois-Rivières/Moncton, Écrits des Forges / Perce-Neige, 1992, 100 p. / David Cantin, *La mort enterrée*, Québec, Les Éditions de la Huit, collection « Contemporains », 1992, 60 p. / Bruno Roy, *Peuple d'occasion*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1992, 84 p.] *Lettres québécoises*, (69), 41–42.

Serge Patrice Thibodeau, *Le passage des glaces*, Trois-Rivières/Moncton, Écrits des Forges/Perce-Neige, 1992, 100 p., 10 \$.

David Cantin, *La mort enterrée*, Québec, Les Éditions de la Huit, collection «Contemporains», 1992, 60 p., 18 \$.

Bruno Roy, *Peuple d'occasion*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1992, 84 p., 10 \$.

Haute surveillance

Sous l'égide du souverain d'un royaume souterrain bien connu, la poésie québécoise écorche la soi-disant réalité sensible et en révèle le principe premier.

POÉSIE
Jean Coutin



LES UNS DISENT QUE LE PAYSAGE est dans l'œil de celui qui aime; les autres que l'œil de la mort est dans le paysage. Dans tous les cas, un inconfortable rapport s'établit entre l'un et l'autre (la tentation d'exister est irrésistible), rapport dont la poésie s'efforce de transcrire les modulations, puis de les monter en bateau. Serge Patrice Thibodeau, depuis *La septième chute* (1990), conquiert peu à peu la justesse d'expression qui lui sert de plate-forme pour atteindre à l'immensité d'une poésie qui se sait forte de ses préoccupations éthiques. Si la réalité ne se déploie pas aussi sévèrement dans *Le passage des glaces* que dans son tout premier recueil, reste que la précision et la rigueur poétiques avec lesquelles Thibodeau nous entretient d'approximations viennent en quelque sorte semer des engrammes de sens dans un paysage apparemment vide (ou, à tout le moins, préconstruit), mais plein de souffle et de fureur. Les interminables jeux de masques, signes de l'effondrement de plusieurs certitudes, délaissés chez Thibodeau au profit de l'érection de nouveaux complexes de signification habitables, mais toujours forts de leur précarité, sont tout autant évacués chez David Cantin et Bruno Roy, mais dans une moindre mesure, puisque, pour l'un, le lieu perdu l'est depuis toujours et à jamais et, pour l'autre, la tentation des voies sauvages ne donne lieu qu'à peu de renouvellement.

Le principe des approximations successives

Après *La septième chute* et *Le cycle de Prague*, Serge Patrice Thibodeau publie un autre recueil, celui-ci rodé «sans cesse à convoiter l'exil», comme le dit de la rigueur de vivre l'épigraphe de Char placé en tête du recueil. C'est très exactement dans cette perspective (Thibodeau est d'ailleurs outrancièrement fidèle à ses épigraphes : Char et Kafka) que se situe l'écriture intransigeante du *Passage des glaces* : immobile, sans pour autant s'abandonner à la disgrâce des éléments naturels, le narrateur construit, à travers la présence imaginaire de l'amant une fois entrevu, dans l'absence réelle de tout autre, dans la solitude constitutive de toute commune présence, un sens «à transformer tout l'hiver en un spasme d'aveu» (p. 55). Ne

nous-y trompons pas, c'est bien d'exil qu'il s'agit ici, mais moins d'un exil intérieur, d'une plongée au cœur d'un imaginaire doucereux, que de l'incorporation de l'exil et de toutes ses ramifications (la souffrance réhabilitée, la séparation, etc.) afin d'aménager en chacun un espace exemplaire de communication poétique, lequel est toutefois désespérément proche de cette éternelle nuit silencieuse, formellement signifiée par un dispositif de chute syntaxique et de ponctuation singulièrement «complicative». Il est vrai qu'à partir de là, «la pierre est à tailler» (p. 11), mais avant d'obtenir une coïncidence parfaite des temporalités et des rythmes poétiques,

les rêves,
les uns des autres s'égouttent
devant mon visage :
rebondissent,
aux prochains labeurs
inondent ma nudité.
gémissant, ventre à terre :
j'arrive ainsi. (p. 10)

La tentation de s'abandonner aux forces ambiantes est rendue sensible dans *Le passage des glaces* par la résistance que Thibodeau (sous la forme du pronom personnel collectif «nous») oppose à toutes «les formules prêtes-à-penser» (p. 43), mais il ne cède en rien à l'abandon de soi ou à la destruction stérile. Au contraire, toute l'entreprise poétique de l'auteur de *La [très forte] septième chute*, soutenue par une heureuse économie de fard, mais non d'outils rhétoriques, consiste justement à systématiser «le deuil de notre intellect» (p. 43) en reproduisant à l'envi l'image de l'impossible pureté, en approchant par approximations successives, c'est-à-dire par un rigoureux calcul de la distance infinitésimale qui sépare l'avoir de l'être, la sainteté de nos forces brutes, tels l'instinct ou l'intuition. Sans doute parvient-on en fin de parcours à une forme d'existence pathétique, à un poème dont la densité se relâche parfois, mais qu'à cela ne tienne, il suffit d'intérioriser lucidement les procédés de mise à distance de soi (l'exil) et de ne jamais sombrer dans l'illusion parfaite. Ainsi consacré, le rituel du passage, qui nous rend «sereinement inconnus l'un de l'autre» (p. 58), s'il ne nous permet pas de toucher

du doigt l'autre allégorique, nous autorise à le ramener à une forme de vie élémentaire.

L'audace de Thibodeau, dans *Le passage des glaces*, aura été d'avoir convoqué des thèmes et des motifs on ne peut plus ressassés dans la poésie québécoise contemporaine (silence, absence, oubli, exil, corps, intimité, sécheresse, froid, hiver, nuit, blancheur, etc.) et de les avoir littéralement détournés, non pas vers quelque espoir de résorption ou de salut, mais vers les lueurs de l'invention, de la renaissance. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que le recueil est suivi d'un très expansif et trompeur «Lamento» : de toutes les évidences qui peu à peu s'effondrent sous les yeux et la main de Dieu, seule celle de la suite du monde demeure.

Ce qu'est un lieu perdu

Il n'en va pas de même avec le tout premier recueil de David Cantin.



Grave et éminemment sérieux, comme le sont la plupart des recueils publiés récemment par de jeunes poètes (Cantin est né en 1969), *La mort enterrée* porte un regard véritablement désenchanté tant sur la réalité ambiante que sur les conditions existentielles, vitales et poétiques que cette réalité doit remplir pour être susceptible de nous apparaître presque viable. Or, Cantin s'est efforcé d'extraire de cette façade d'habitudes, de cette dérégulation (devenue presque automatisée) du monde moderne, l'évidence fondamentale qui lui sert de mécanisme de régulation.

C'est bien sûr à la mort que David Cantin pense lorsqu'il prête sa voix à une conscience intemporelle qui reconnaît partout des signes de l'inéluctable disparition. Mieux, et c'est le principal mérite du recueil d'avoir su éviter un trop grand manichéisme, le paysage lui-même interpelle cette conscience et lui propose avec insistance, mais toujours de façon maladroitement elliptique, de «traduire ce lieu perdu» :

[...]
déjà l'espace couvert de cendres
cherche refuge

au milieu de la terre
un peu de sang au pied du lit (p. 30).

Le parcours de *La mort enterrée*, partagé entre une première section qui donne son titre au recueil, «Distance», «Dépouilles» et «Respirations», se lit comme un petit traité d'indifférence ou d'indifférenciation. Parfois tragique, parfois simplement observatrice, la voix maigre (principale conséquence du peu de musicalité et de rythme) et par trop impressionniste de Cantin s'acharne dans un premier temps à disloquer les apparences, à voir le présent comme une inaliénable distance de l'homme à lui-même, puis dans un second temps à sacrer le passé comme «la chair antique vénérée» (p. 21), seule chair accessible et ce, par le jeu de la mémoire. Il serait sans doute abusif de voir là ce que la quatrième de couverture appelle une «recherche du lieu perdu, de l'origine» puisque le recueil se structure

précisément comme un implacable constat d'échec du lieu ou, du moins, comme l'évidage progressif du lieu par le regard. Un des écueils de *La mort enterrée* est d'hésiter entre ce décor de carton-pâte, sans âme, et cette conscience pure, abstraite, qui y circule sous la surveillance du regard de la mort, sans qu'on comprenne le lien qui les unit (qui n'est visiblement pas une absence de lien), autre signe d'un usage parataxique du langage.

De trop singulières paroles

Le paysage poétique qu'esquisse Bruno Roy, spécialiste de la chanson et, depuis 1987, président de l'UNEQ, dans son troisième recueil, *Peuple d'occasion*, explicite davantage ses enjeux, mais ne parvient pas pour autant à rendre compte de la singularité d'une voix. Non loin de céder aux traditionnelles quêtes de l'origine et de l'identité, la voix qui se déploie dans ce recueil est placée sous le signe d'une naissance désirée. Le désespoir de l'éternelle secondarité structure tant le rapport de l'homme au langage, à l'histoire qu'à sa condition à la limite de l'humanité. Et c'est là le reproche principal que j'adresserai à ce recueil : il n'a pas su mêler intimement, dans un réseau d'alimentation sémantique continue, les différentes instances relationnelles qui se présentaient à lui. Entre les «paroles itinérantes» et le «compagnon d'aube», entre la «violence des sources» et le «peuple d'occasion», titres des parties qui composent le recueil, peu de paroles sont échangées; chaque partie semble isolée de celles qui l'entourent. Il ne s'agit pas ici d'avancer qu'aucun lien n'est perceptible, dans la mesure où, dans un cas comme dans l'autre, la naissance désirée, la rupture originaire, le meurtre du père et de la mère régissent leurs interventions successives, mais bien plutôt que ces différents thèmes souffrent de leur inscription dans un territoire langagier trop univoque. Le projet de

dénombrer les bruits
en mon lieu public
dire

écbelonner de paroles
mes voies sauvages (p. 20)

en plus de me sembler contredire le surgissement nécessairement intempêtif d'une singularité indépendante de toute volonté, sinon de celle, sacrée, du poème, ne dépasse guère le «tertre des mots essoufflés» (p. 20). L'écriture affolante à laquelle le narrateur souscrit, d'ailleurs de façon bien peu affolante, ne suffit pas à dépasser le «... temps cloîtré des certitudes» (p. 27), encore aurait-il fallu que cette rencontre du temps et du langage (sans doute ce qu'on appelle l'engagement littéraire) se fût produite dans des conditions propres à leurs réalisations réciproques. Ici, comme chez bien des poètes de cette génération, c'est le poète qui est sous la vigilante et, disons-le, irritante surveillance du poème, dans l'attente un peu mystique de la naissance d'une singularité poétique à partir de paroles par trop singulières.

