

Les yeux fertiles

Number 125, May 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63913ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2010). Review of [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (125), 155–161.

PIERRE NEPVEU

Les verbes majeurs, poésie

Éditions du Noroît, 2009, 102 p.

Les pouvoirs majeurs de l'esprit humain

Pierre Nepveu nous a habitués à une écriture narrative. Versifiée certes, mais une écriture qui relève davantage d'une *prose de récit* qui, si l'on fait abstraction de son découpage en vers, pourrait presque (dans le cas de la première partie de ce dernier livre, surtout) faire penser à l'art de la nouvelle. Mais les textes qui composent *Les verbes majeurs*, regroupés sous la forme de quatre tableaux ou allégories distinctes, sont bel et bien des poèmes (et des beaux!) qui s'appliquent à mettre en scène et en valeur les pouvoirs fabuleux de l'imaginaire.

Par exemple, *La femme qui dort dans le métro* (titre de la première des quatre parties qui composent le recueil) est un personnage qui cumule des nuits « plus éblouissantes que le grand jour ». Des nuits, où elle sort sa vie « comme un chien en laisse / dans des couloirs sans voix [...] tandis que dans l'immense baie vitrée / la lune cloue son néant entre deux gratte-ciel ». Et le néant de cette femme à la « tête / allumée d'arc-en-ciel » s'avère être une terre d'accueil magnifique pour toutes les féeries qui seront catalysées par ce vide existentiel, alors que sans cesse sa vie vaine et creuse voit passer l'ombre « d'un autre jour qui ignor[e] son nom », ou « ignore tout de sa présence », sans que rien de réel ni personne ne s'intéresse à elle.

Et c'est là le point de départ de cette écriture de l'imaginaire que pratique ici Pierre Nepveu. Cette écriture de l'imaginaire est en fait la réponse esthétique d'un poète qui se rebelle contre la solitude, l'infortune, la vacuité affective de l'homme et les laideurs du monde. En inventant des « nuit[s] de mirage » et une vie de visions parallèles à cette *femme qui dort dans le métro* (personnage potentiellement réel, mais dont la vie intérieure est totalement imaginée par l'auteur), le poète cultive une compassion quasi abstraite qui concerne toute une humanité, aussi anonyme qu'immense, en mal de lumière – et dont le poète, à ses heures et à sa façon possiblement, fait lui-même partie. Ainsi, par l'utilisation des pouvoirs de l'imaginaire mis au service de la réhabilitation éventuelle du réel, le poète

compense la laideur du monde par un amour total, d'autant plus grand et parfait qu'il se développe dans l'intimité d'un ailleurs spirituel qui ne se mesure pas à l'aune des sentiments courants et de leurs défaillances. Une fois de plus, par son poème, le poète refait le monde à son avantage.

Il transcende la vie triste à mourir de cette *femme qui dort dans le métro* pour lui inventer un univers de souvenirs possibles ou de rêves secrets, tout en beauté. Il évoque tour à tour « sa peau douce », « un destin de voyages / et d'accomplissements », « un nord / impossible de banquises incandescentes », « une bouche de lumière [où] tourne sans fin le carrousel de la joie », « des pelouses tendres [et] des chiens fous », la splendeur d'une « cathédrale dentelée d'une ville d'Europe », le parfum léger « des fruits odorants » ou celui du « linge frais lavé », « l'image d'une plage sous les Tropiques », le spectacle saisissant du « Christ de Corcovado » ou « une célébration de cigales qui font / tourner juillet sur lui-même ». Tout ça, toutes ces visions édéniques, c'est déjà majestueux pour une femme au « destin modeste », « qui se croyait faite pour une ascension », mais qui ne connaît de la vie que « la turbulence des appareils [... ou] l'odeur toxique des nettoyeurs », en se demandant « si dormir le jour / était prévu dans le plan du monde ».

Et, par l'entremise du poète qui lui prête un imaginaire délirant, la *femme qui dort dans le métro* accède à des beautés d'autant plus intenses qu'elles ne sont qu'imaginées, et donc idéalisées. Elle vit la nuit, dans le même monde que celui où elle dort le jour, mais le poète lui construit un univers parallèle, où « [e]lle avanc[e] la tête haute comme une reine / dans le tunnel aux chaleurs de caoutchouc / mais [avec] dans sa tête le panorama » admirable qui lui permet de croire « que l'existence laborieuse a ses bornes ». Bien que le personnage n'ait aucune idée de ces pistes folles où les fictions du poète l'entraînent, ce dernier lui prête ainsi un quotidien moins affligeant. Et c'est déjà quelque chose...

Mais il y a mieux encore. Il y a cet instant où le poète fait plus qu'inventer pour elle des paysages éblouissants ; il y a ce moment magique où il s'introduit lui-même au cœur de ces visions créatrices de joie, avec un « soleil dans [l]a voix », afin de s'approcher de cette femme et lui offrir l'occasion superbe de la plus haute félicité qui puisse être : celle du contact entre deux êtres humains. « Je lui donnerais un nom : Zhora ou Sabrina, / ou elle serait toutes les Maria du monde ». Il s'approche d'elle, tentant de lui faire croire que ce réel pourri qui est le sien est en fait « un cortège de chimères », et que c'est l'inverse (la traversée de l'imaginaire, les choses rêvées) qui est vrai. Et il faut voir, alors, la tendresse qui anime le poète tandis

qu'il s'adresse en pensée à cette femme, comme à un enfant qui croirait au Lapin de Pâques, ou encore comme George, les yeux dans un vague lointain, parle à Lennie (en lui tenant derrière la tête l'arme qui abrègera ses souffrances), dans *Des souris et des hommes*¹.

*Je lui raconterais que des trains parfois
ne reviennent pas, que le tunnel s'enfonce
quelque part sous le fleuve
où navigue le ciel – je lui dirais :
la rame est un cortège de chimères,
elle ignore la dernière station et ressort
au-delà des grands barrages commerciaux
en plein champ parmi les bêtes,
semant l'émoi aux pays des abeilles*

Et là, ils seraient deux, rassérénés. Comme si ce montage gigantesque ne consolait pas uniquement *la femme qui dort dans le métro*, mais aussi le poète lui-même : « nous serions dans la rame évadée / à chercher dans les sous-bois / la direction de nos vies ». Mais l'idylle est de courte durée. « La femme qui dort est une porte fermée : / qui suis-je pour prétendre la pousser », demande le poète. « Dans le corridor elle recule en accéléré, / je me perds en appels [...] attends-moi, mais aucune réponse, / rien que le fantôme de ma propre voix ». L'incommunicabilité fondamentale des vivants s'étend jusqu'à ceux qui le sont à demi. La femme qui dort dans le métro a juste assez de vie et de réalité – elle qui est « à peine plus dense qu'un nuage » – pour faire cette remarque cassante :

*Je ne vous ai pas vu, dit-elle,
et même dans le cas contraire
vous seriez l'absence même et l'oubli,
je ne saurais que faire de votre corps
d'homme que la vie a ménagé,
je marcherais à travers vos épaules
à peine plus dense qu'un nuage
je frôlerais vos hanches comme on va
pieds nus près d'un lit de duvet
sans rien connaître du désir ni de la mort
ni des rages qui parfois nous emportent
contre un visage fermé, un torse dur.
Je saurais que vous êtes ailleurs.*

Et l'affaire ne va pas plus loin. Pour le poète, c'est comme « silence et nuit pour toujours ». Les efforts de rapprochement et les tentatives d'ennoblissement du monde en le délestant de ses disgrâces auront échoué. Ce n'est pas que cette femme n'aurait pas eu besoin de la présence bénéfique de l'autre dans sa vie, puisqu'elle se tient là, « ses mains ouvertes sur ses cuisses / pour recevoir un don qui ne viendra pas » ; c'est tout simplement que le fossé est trop grand. « La belle hypothèse d'une prière pour mieux vivre », ici, au sein de ce monde « sauvage / comme les guerres civiles et l'appétit / des vautours inscrits à la Bourse » n'arrivera pas à avoir raison de la souffrance qui aura le dernier mot. Mais de l'effort, on retiendra les plaisirs du rêve et de l'espoir, reliés à la tentative. Temporaires et sans substance, peut-être, mais salutaires, ces fruits et vertus de l'imaginaire...

La seconde partie, intitulée *Des pierres sur la table*, s'ouvre sur deux exergues dont l'un vient confirmer ce que le lecteur avait retenu de la première partie, à savoir l'incommunicabilité des êtres et leur isolement inguérissable. L'exergue de Rina Lasnier (« Ne parle pas à la pierre / Elle n'écoute que sa durée. ») vient enfoncer le clou, si l'on peut dire, en élargissant le champ d'action de l'incommunicabilité jusqu'aux pierres, qui deviennent une espèce de métaphore de l'humain, puisque Lasnier leur confère le pouvoir d'écouter. Mais, comme l'humain et pas mieux que lui, les pierres n'écoutent que l'immuabilité de leur esseulement. À peine entamée, la lecture de cette deuxième partie est donc orientée : on reste dans les mêmes eaux.

Dès le premier poème de cette deuxième partie, *Nepveu* écrit : « les cailloux [...] épellent sans bruit le mot toujours / qui est le mot le moins humain qui soit / et le plus cruel, et le plus étranger. » Évidemment, il ne s'agit pas du *toujours* qui rime avec *amour*, mais bien de celui qui rime avec dureté, comme dans *la dure réalité de la vie*. Mais curieusement, au moment de prendre les pierres dans sa main, le poète leur découvre une chaleur insoupçonnée. Malgré le fait que pierres et cailloux semblent n'avoir qu'une « existence compacte comme un trou noir » et n'offrir que « leur silence pour tout rivage », la surprise d'une telle chaleur au cœur du minéral incitera le poète à cette belle bizarrerie : « Une nuit j'ai rêvé aux confidences chuchotées / du granit et du schiste, à des musiques / extraites du sous-sol, à un alléluia / de fissures et de sables pétrifiés. » Mais cette excentricité vécue en esprit se produit uniquement et encore durant les heures de nuit. « J'ai passé des nuits entières / à tendre l'oreille, à espérer / un bruissement, le

crépitement d'un feu / enfoui sous des siècles de schiste, [...] je n'ai trouvé que le poing fermé du granit ».

Puis lorsque le jour revient, « au matin, le soleil bas / jet[te] sur les pierres des lueurs / d'indifférence et de pure identité ». Des lueurs noires qui nous ramènent, en quelque sorte, à cette parole de fermeture prononcée par *la femme qui dort dans le métro*: « Je saurais que vous êtes ailleurs ». Les pierres, dira le poète, « ne s'avancent jamais vers nous / avec l'humilité des chiens / qui tremblent de ne pas être vus ». Exactement comme *la femme qui dort dans le métro*. Et encore comme cette femme, les pierres « semblent / contenir des secrets déchirants ». Cette dureté de cœur des pierres et des humains est donc persistante. Et c'est cette dureté (de la vie comme du cœur) qui permettra au poète de faire le pont entre la première partie de son livre et les deux dernières, qui évoquent la disparition des « père et mère » : « la dureté persiste / comme l'os dans le membre / et l'idée de mourir / est sans pitié pour les justes / qui ont appris dans la journée / que les nouvelles du corps / étaient mauvaises ».

La troisième partie, *Exercices de survie*, est écrite « à la mémoire de Germain Nepveu / et Aline Legault / 2003 ». Ici, il nous est permis de penser que la métaphore de la pierre (utilisée dans la deuxième partie pour symboliser l'humain) est amenée un cran plus loin, puisqu'il est difficile de trouver plus secret, plus hermétique, plus hors de portée et plus silencieux qu'un mort ; les pierres, quant à elles, offrant à l'occasion une chaleur « plus chaude que [l]a main » ou « la chaleur du pain bien cuit ». Et le poète poursuit son écriture de l'imaginaire, en évoquant les souvenirs possibles (ou réels, mais incomplets et brouillés) de ses père et mère, ainsi que leurs rêves secrets présumés. Avec pour seules limites celles que les parents eux-mêmes ont su mettre en place, du temps de leur vivant. Et ce sont ces doutes, ces imprécisions, ces interrogations concernant tout ce qui n'aura pas été dit ou partagé qui réactivent cette même douleur liée à l'incommunicabilité.

Mais cette fois-ci, le gouffre de l'incommunicabilité trouve une raison d'être supplémentaire. Les croyances religieuses ne sont pas les mêmes. Ce qui vient « jeter un grand émoi / dans la trame des générations ». Le père qui souffre des poumons, et dont la « souffrance est cosmique », respire « à l'hélium divin, / aspire à la joie / d'un infini habité ». Tandis que, pour le fils, les choses de ce monde terrestre sont décrites comme des « choses / qu'un malin génie attise / de petites espérances ». Le fils ne communique donc pas à cette « étrange expérience / d'une angoisse bâtie / toute en hauteur ». Pour le père, « les feuillages

s'activent/à moudre le soleil/et vous braquent l'infini/à hauteur d'homme». Ce à quoi le fils répond (par l'emploi du même verbe): «je braque mes dogmes/athées dans son visage/pour lui faire peur». Mais la conviction et l'aplomb du père (partagés par la mère, bien sûr) sont tels que le fils, comme s'il venait de manquer quelque chose d'important, en vient à se demander: «Qu'avons-nous fait de leur Dieu?»

Le recueil prend ici une tout autre dimension, alors que le poète cherche à contrebalancer la perte de ce Dieu d'autan en proposant la dignité et le sublime de l'acte esthétisant: «l'art emprunte/à l'orgueil des saints/et au gâchis des martyrs». Au fond, demande en sourdine le poète, l'art et la religion n'auraient-ils pas un but commun: «gagner/les hautes sphères de l'esprit»? Et peut-être même que ce but commun d'élever l'âme et l'esprit permettrait, d'une certaine façon, de réduire les causes et effets de l'incommunicabilité? Difficile de «vider la question», mais chose certaine, l'art – sous la forme ici d'une «cantate de huit heures» «enchantant le matin» – fait voyager l'esprit en provoquant une «inflation d'âmes [...] immense [et telle qu'] on se croirait parti/pour un désert de quarante jours/et sa floraison de stigmates». L'utilisation du vocabulaire et de l'imaginaire religieux pour évoquer les grandeurs de l'art donne à penser que oui, il y a similitude entre les deux. Mais l'âme ne pèse pas assez lourd pour redéfinir à elle seule l'existence, et elle est reléguée à l'arrière-plan, au profit des bêtises quotidiennes comme «les grains de sable dans le lait».

Et la clé du recueil, pour ceux qui ne l'auraient pas encore trouvée, la voilà:

*Les verbes majeurs
nous obsèdent au milieu
d'un été sans mouvement:
naître, grandir, aimer,
penser, croire, mourir,
[...] nous cherchons une phrase
qui fixera un but
à l'équipée du lendemain,
à moins de vivre à l'infinitif
comme un grand vent
qui ne sait d'où il vient,
vide de tout feuillage,
ou comme un moine bouddhiste
qui a enfoui au fond de lui-même
la destination du verbe aller.*

La clé, elle est dans le fait d'être *vivant*, et de conjuguer tous les verbes qui permettraient d'entendre « la belle promesse d'une langue / qui ne sache pas souffrir ». Ou encore, qui sache « épuise[r] des trésors / d'imagination [...] qui donne[ro]nt du génie / aux vieux sanglots ». Bref, soutenir le grand œuvre de transmutation des peines en beauté. Et c'est le grand projet de l'art, l'éternel projet de l'art, que l'on retrouve ici ; celui qui fait dire que, dans le cas de la création comme dans celui de l'aventure spirituelle, « on poursuit l'entreprise / à l'intérieur de soi ».

La quatrième et dernière partie du recueil est très courte. Trois pages seulement, comme si l'idée venait à peine de germer dans l'esprit du poète. Des vers longs, comparativement à ceux des trois premières parties, viennent ouvrir le paysage comme jamais jusque-là, même dans les plus grandes envolées fictionnelles créées par le poète pour le salut de *la femme qui dort dans le métro*. « Chant pour un passage », comme ce titre de dernière partie l'indique, suggère que le fils (par une voie différente de celle des parents disparus, mais avec un résultat similaire, sans doute) aurait fini par rejoindre cette « lumière solaire [...] où il n'y a rien au-dessus de nos têtes, / rien que le bleu, nous sommes dans l'énigme / du bleu immense et de la terre étrangère ». « [N]ous voyageons avec notre vie », et tout ce qu'elle contient, avec notre « voix / vibrante et caverneuse [...] troublante d'échos, [comme sortie d'une] gorge / de vieille cathédrale, de grandes orgues / qui désirent Dieu et tous ses infinis. » Une lumière solaire dans laquelle « nous sommes tout accueil et tout désir [...], nous entendons la note unique, l'accord parfait / au fond de nous. »

Une même lumière pour tout un chacun, et une poésie qui joue des gammes majeures comme des instances complices d'un grand rêve d'unité.

Monique Deland

Note

1. John Steinbeck, *Of Mice and Men*, 1937.