

Le paysage en soi. Hector de Saint-Denys Garneau et Francis Ponge

Julie St-Laurent

Number 169, 2013

Paysages illimités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69537ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

St-Laurent, J. (2013). Le paysage en soi. Hector de Saint-Denys Garneau et Francis Ponge. *Québec français*, (169), 47–50.



Le paysage en soi. Hector de Saint-Denys Garneau et Francis Ponge

PAR JULIE ST-LAURENT*

Photo : <http://emorfes.com/>

EN POÉSIE, L'ESPACE représente le lieu d'un saisissement privilégié du soi, car l'écriture qui habite le dehors permet de réunir le sens et le senti. L'appropriation subjective du paysage donne du même coup à ce panorama sa réalité, parce qu'il se constitue à partir d'un point de vue, au carrefour de « trois composantes, unies dans une relation complexe : un site, un regard, une image¹ ». S'il octroie à son espace une substance aussi profonde, qu'il lui donne une vérité grâce à la charge affective qu'il y inscrit, c'est que le poète fonde dans son regard sa propre présence au monde ; le paysage de l'écrivain constitue le point de départ de son expérience de création.

Or, c'est un tel souci de l'espace chez Hector de Saint-Denys Garneau et Francis Ponge qui permet de dépasser la tension semblant opposer irrémédiablement Garneau, poète québécois catholique impliqué dans la revue pétrie de personnalisme chrétien *La Relève*, et Ponge, poète français matérialiste et radicalement athée. Malgré les tonalités contrastantes de leurs écritures, celle de Garneau versant souvent dans l'inquiétude métaphysique et celle de Ponge dans la plus détachée des euphories, ils sont tous deux préoccupés par leur façon d'habiter le monde, de se faire habiter par lui. Désirant mettre le lyrisme à distance, ressentant l'essoufflement du modèle romantique, ces poètes, au sortir des limites de leur subjectivité, se confrontent à l'extériorité de l'espace. C'est pourquoi ce thème est apparu naturellement comme une façon de rapprocher ces deux créateurs qui s'écartent du subjectivisme et qui mettent en valeur la fragmentation essentielle du sujet moderne en poésie.

Garneau et Ponge se placent en effet comme précurseurs d'une sensibilité qui allait se développer dans la deuxième moitié du XX^e siècle chez des poètes comme Jacques Brault ou Hélène Dorion au Québec et Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet ou André du Bouchet en France, soit une poésie du dehors, où la certitude sensible acquiert valeur de vérité par rapport à l'indétermination

du soi. C'est ce qu'évoque l'ouvrage inaugural de Michel Collot, *La matière-émotion*². Le sujet est tourné vers le dehors, débordé par celui-ci parfois, à tel point que l'extériorité à laquelle il est confronté devient une forme d'intériorité. Si la subjectivité s'incarne au dehors d'elle-même, c'est qu'elle nécessite une matière pour s'objectiver, que ce soit le corps, le monde ou les mots, dit Collot.

Rapprocher Garneau et Ponge vu leurs rôles majeurs dans la constitution des modernités poétiques française et québécoise permet de rappeler que leurs œuvres ont été en partie contemporaines. C'est ainsi que je me pencherai sur un passage du quatrième cahier du *Journal*³ de Garneau, rédigé en 1935, et sur la première partie du « Carnet du bois de pins⁴ » de Ponge, composé en 1940. La brève étude de ces poèmes en prose sera l'occasion de montrer comment Garneau et Ponge, se détournant d'un lyrisme conventionnel, expriment leur subjectivité et leur sensualité à travers les espaces qu'ils vivent.

Hector de Saint-Denys Garneau : l'harmonie subtile

L'espace, comme dans le recueil de poésie *Regards et jeux dans l'espace*, prend une grande place dans les cahiers personnels de Garneau : plusieurs entrées sont consacrées à la description minutieuse des paysages de Sainte-Catherine de la Jacques-Cartier, où Garneau a passé beaucoup de temps. Ces lieux occupent le poète, car c'est là que sa subjectivité se développe et s'épanouit, ne pouvant s'en détacher.

Comme le développe Merleau-Ponty dans toute son œuvre, le corps n'est pas dans l'espace, il habite l'espace⁵, il en constitue une partie intégrante et se révèle sans cesse confronté à la matérialité à laquelle il appartient. Les quelques notes suivantes, tirées de l'entrée du 27 août 1935, mettent en relief la prégnance du paysage dans l'expression, laquelle laisse très peu de place au sujet parlant, au bavardage :



Saint-Denis Garneau dans son bureau de travail, vers 1935.
© Jocelyn Paquet.

Ce matin, ciel blafard.

Lumière particulière à l'automne

Lumière crue

Lumière nue par rapport à la lumière si charnelle du printemps,

Squelette de la lumière

Au lieu de cette lumière si vibrante, matérielle et chaleureuse du printemps, qui semble envelopper de vibrations chaque parcelle d'air comme une goutte.

Lumière nette, dure, immatérielle, abstraite.

Ciel trop pâle. Nuages éparpillés, crayeux : ciel sans profondeur.

À peine quelques roses avec un joli saut au bleu vague ; transition imperceptible, relation subtile parfaite (L'auteur souligne)

La parataxe, figure qui enchaîne les groupes nominaux, met en relief un langage au bord de l'insuffisance devant la persistance de la sensation, ce que l'anaphore « lumière » accentue déjà. On voit bien que cette lumière n'a rien de mystique tant elle est décrite de façon physique : elle est « crue », « nue », d'autres fois « charnelle ». Le travail sonore, perceptible dans le passage du groupe-consonne dur « cr » aux doux « n » et « ch », accentue la sensualité à l'œuvre, inscrite au creux même de l'écriture. L'émotion est là, mais silencieuse, mue par une présence diffuse : les traces du charnel, l'appel aux sens, la nudité et enfin la figure du squelette, unité minimale de l'être, mettent en scène une altérité secrètement inscrite dans le paysage.

Le ciel décrit est celui d'un été qui s'en va. Sa concrétude acquiert un caractère angoissant, tant elle semble paradoxalement intangible, la « lumière [étant] nette, dure, immatérielle, abstraite ». Le poète se trouve devant un paysage qui semble réticent à sa présence, dont la synthèse ne s'accomplit pas en lui ; il demeure toujours en proie à la sensation violente d'une « lumière nette, dure », où la synesthésie rajoute de la profondeur à l'expérience sensible. Mais cette hostilité ne suffit pas à le repousser, car le poète trouve une brèche dans ce ciel étrange : « À peine quelques roses avec un joli saut au bleu vague ; transition imperceptible, relation subtile parfaite ». Se manifeste la genèse d'un « poème-tableau », pour reprendre l'expression de Jacques Blais, là où la sensibilité au langage est motivée par la finesse d'un regard, celui du peintre.

Puisqu'il utilise un vocabulaire pictural, Garneau semble découvrir le ciel avec les moyens qu'il a pour l'exprimer. Il y reconnaît un minimalisme qui lui convient et le restitue dans l'écriture. Pour un créateur épris des rapports entre les choses, de mesure et d'harmonie, toute une poétique se dégage de ce délicat spectacle car il faut reconstituer une « relation subtile parfaite », celle qu'il poursuivra à travers son œuvre d'écriture en entier. De même, la métaphore du « squelette de la lumière » inscrit également une forme de libre innocence dans le ciel, parce que le squelette figure l'être réduit à l'essentiel, à la vie la plus désintéressée : « on n'a pas besoin de justifier ses os », dira Garneau plus tard, dans son fameux « Mauvais pauvre ». La vision dépeinte est empreinte d'une sobriété extrême : l'espace et le sujet se répondent dans leur dépouillement même. Ainsi Garneau s'est-il silencieusement inséré dans la lumière, en laissant celle-ci modeler son expression.

Cette entrée, du coup, pourrait ressembler à une esquisse quelconque en vue d'une toile (car Garneau était peintre aussi) ou bien à une tentative du poète de se laisser pénétrer complètement par le dehors. Cependant, on sait qu'il connaît aussi, en bon moderne, le potentiel esthétique de ce que Françoise Susini-Anastopoulos appelle, dans son ouvrage sur l'écriture fragmentaire, une « beauté brève et déliée⁶ », ici mise au jour l'écriture du corps qui est marquée par un caractère elliptique. À travers cette façon éthérée d'exprimer sa subjectivité, il transparaît un vécu du corps devenu émotif, les sensations permettant d'exprimer des sentiments. L'écriture constitue ainsi un lieu de communication entre l'intérieur et l'extérieur. Garneau y apprend à se faire transparent pour doucement prendre sa place dans le monde – et questionner son rapport avec celui-ci en interrogeant son propre corps.

Francis Ponge : un sujet organique

Chez Francis Ponge, le sujet se laisse tout autant investir par le dehors, à la différence que cela se produit d'une façon ouvertement enthousiaste. De fait, « Le carnet du bois de pins » s'ouvre sur une réitération du titre, qui met de l'avant avec simplicité l'agrément que suscite l'écriture de l'espace : « Le plaisir des bois de pins » constitue la première section du recueil.

Dans le vocabulaire de Ponge, qui s'est passionné pour une multiplicité d'artistes visuels, le carnet rappelle le carnet de peintre. Dans le « Le carnet du bois de pins », on dirait que Ponge rassemble ses impressions pour se préparer une palette de travail qu'il déclinera en diverses variations :

L'aisance

a) *de la promenade :*

pas de basses branches

pas de hautes plantes

pas de lianes.

Tapis épais. Quelques rochers les meublent.

b) *et de la méditation :*

températion de la lumière,
du vent.

Parfum discret.

Bruits, musique discrète.

Atmosphère saine.

Son regard elliptique met en évidence le minimalisme du paysage et le langage utilisé pour le représenter est assez standard, presque banal vu les répétitions. L'empreinte du corps s'exprime en sourdine à travers ces quelques notes, et les sens ne s'en trouvent que plus exaltés.

Le bien-être ressenti se fonde sur le « plaisir sensuel » que Ponge décrit, si bien que le paysage qui se charge d'érotisme, le bois de pins devenant une « salle de bains d'une sauvage mais noble créature » où se mélangent « transpiration naturelle et parfums hygiéniques ». C'est en saturant de volupté les couleurs de sa palette que Ponge arrive à un résultat qui lui convienne et mette en valeur la jouissance masculine, fondamentale dans l'imaginaire du poète : « Voilà un tableau dont je ne suis pas mécontent, parce qu'il rend bien compte d'un plaisir que chaque homme éprouve lorsqu'il pénètre en août dans un bois de pins. »

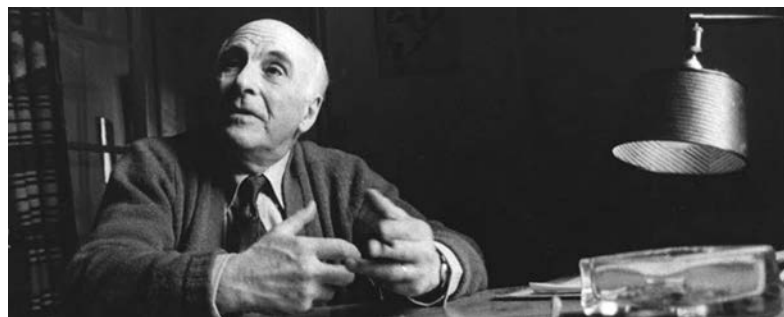
Du coup, bien que la subjectivité s'exprime dans un rapport de complémentarité avec le dehors, le sujet s'octroie dans l'énonciation une sorte de suprématie, qui demeure ouverte, attentive. Ponge se laisse en fait difficilement mener par son objet : dans l'appendice au « Carnet », le poète affirme que son travail d'écriture « n'est pas de la relation, du récit, de la description, mais de la *conquête*. » Le terme « conquête » réinscrit l'ambition de Ponge dans une perspective amoureuse, de séduction, comme si le bois de pins représentait un objet d'étude tout autant qu'un objet de désir. Mais la conquête indique également une entreprise acharnée, une lutte pour une obtention quelconque : ici l'expression de cette pinède toute particulière.

Une question à première vue énigmatique ponctue « Le carnet du bois de pins » : « Le pin n'est-il pas l'arbre qui fait le plus de bois mort ? » Fasciné par son tronc dégarni et par sa

cime verdoyante, Ponge découvre dans la croissance du pin une métaphore de son propre travail : tout comme ce conifère se défait de ses anciennes branches afin de croître plus librement vers le haut, Ponge accumule brouillons et fragments se succédant en vue d'accéder à l'expression la plus juste. C'est notamment à partir de la poésie végétale inspirée par le bois de pins que le poète développe son art du texte ouvert, là où notes de travail, esquisses et poèmes se combinent pour créer l'œuvre. Cette pratique, où le fragment prend une place fondamentale, induit une conception du sujet qui ne repose plus sur l'unité : le soi s'avère organique, et l'imperfection est érigée en valeur dans le travail d'écriture qui tente de retracer l'expérience hétérogène de l'espace – et du soi.

C'est ainsi que Ponge, en utilisant le fragment pour approcher son objet d'étude avec le plus de précision possible, compose paradoxalement des textes où l'écriture s'étend, s'exhibe. Mais la mémoire ne peut attendre indéfiniment l'expression juste pour redonner corps aux souvenirs. Aussi « Le carnet du bois de pins » laisse-t-il entrevoir une forme de lassitude dans l'écriture, en proie au « dérèglement », au « déraillement », à l'« égarement » : « Si je n'ai gagné que cela en dix jours de travail ininterrompu et acharné (je puis bien le dire), c'est donc que j'ai perdu mon temps. Je serais même tenté de dire le temps du bois de pins. » (L'auteur souligne.) L'espace paraît décontenancer le poète, d'où le ton désabusé de ce passage, assez rare chez Ponge.

Mais, si l'espace se représente par moments comme lieu de résistance à la parole, lieu d'inachèvement et de fragmentation, il ne saurait être question de baisser les bras : le sujet revient toujours à la charge de sa propre expression, intriquée dans sa relation à l'objet. Enfin « la joie est d'abolir et de recommencer » afin de conserver l'expérience du bois de pins à l'état de naissance.



Francis Ponge. www.poetryfoundation.org

Regards croisés

Les poésies de Garneau et de Ponge se présentent comme des exercices de perception où les poètes affinent leur regard, l'éduquent au contact du paysage, pour qu'ils puissent créer un équilibre poétique à partir des visions qui s'offrent à eux. Pour Garneau, cela demande parfois de dépasser la réalité sensible, « empêchement humain », disait-il dans son *Journal*, à la pureté de l'harmonie ; pour Ponge, il n'y a pas de telle hiérarchie entre le concret et l'immatériel. Mais les deux poètes se rejoignent dans la relation au monde qu'ils établissent, où la parole du sujet fragmentaire est envahie par le dehors et sa matière, trouvant là une unité. Inversement, le paysage devient lui aussi habité par

la subjectivité, cette dernière trouvant dans cette extériorité une manière de se figurer. Garneau semble se fondre dans le paysage, s'y faisant transparent, croyant peu à sa subjectivité en tant que centre puissant ; chez Ponge, même si le travail du langage demeure assumé, voyant, le poète rencontre tout autant devant l'espace ses propres limites.

Garneau et Ponge ne peuvent accéder dans l'écriture à une version définitive de leurs expériences de l'espace, mais cela ne fait que stimuler le désir qu'ils ont de prendre part au monde, d'aller à la rencontre de l'altérité qu'il constitue. Ainsi, le corps et son mode de connaissance, qui verse dans l'érotisme à certains moments, fait partie de l'énonciation parce que le vécu sensible permet d'approcher les paysages, certes, mais aussi en raison de la pulsion physique qui motive les écritures des deux écrivains : c'est la vie en eux qu'ils mettent au jour, celle-là même qu'ils admirent dans la nature.

Un mouvement essentiel est inscrit au creux de la démarche de Garneau et de Ponge : c'est un mouvement vers le dehors, vers l'autre, certes, mais aussi un mouvement prospectif, qui suit le fil du temps. Alors qu'il est clair que la pratique de Garneau emprunte beaucoup à celle des écritures du soi et plus particulièrement au journal intime, vu le titre qu'il a donné à ses cahiers personnels, cela est moins évident pour Ponge, qu'on a tellement retenu pour son rejet violent du subjectivisme. Pourtant, tous deux cherchent à développer à travers leurs fragments, souvent datés, une écriture qui serait à même de prendre acte du temps qui passe et d'en préserver l'expérience intime, d'où le souci des instants fuyants dans le *Journal* comme dans le « Carnet du bois de pins ».

Ponge révèle d'ailleurs que toute entreprise de description du dehors semble justement réalisée pour s'aider à s'y retrouver personnellement, pour s'y situer : « Je crois qu'on peut être explicatif, à condition que ce ne soit que *m'explicatif* ou *s'explicatif*, ou plutôt *selfsplicatif*, enfin qu'il ne s'agisse que de s'expliquer authentiquement les choses à soi-même⁷. » (*Pratiques d'écriture*) Les néologismes pongiens mettent en évidence l'autoréflexivité du regard, celui-ci s'effectuant immanquablement à partir d'un foyer donné. Son écriture ne relève certainement pas d'une entreprise secrète vu sa tendance marquée à l'exhibition, mais elle ne s'en trouve pas moins apte à décrire une appréhension toute personnelle de la vie. Pour la même raison, on peut aussi mieux comprendre pourquoi le *Journal* de Garneau peut s'appeler ainsi, alors qu'il ressemble plutôt à une somme de carnets de travail : c'est une manière d'affiner sa façon de saisir le monde et lui-même à la fois, à travers l'écriture.

Bien qu'ils aient été considérés dans l'histoire littéraire comme des avant-gardistes et qu'ils partagent de nombreuses préoccupations de l'art du XX^e siècle, Garneau et Ponge vivent un rapport conflictuel à la modernité, qui, pour schématiser, tend à refermer l'expérience artistique exclusivement autour de celle du sujet. Dans son ouvrage *L'école du regard*, Antoine Boisclair a remarqué dans l'œuvre de Garneau un « aspect [...] antimoderne [...], celui qui fait dire [au poète] que l'Abstraction de Picasso est une injure à l'art et à la beauté, que dans certains de ses tableaux Cézanne s'enfonce trop loin dans la solitude des choses⁸. » Le même constat pourrait être fait à l'égard de Ponge, qui a pour sa part été passionné par Cézanne : il a découvert chez lui que l'expérience

du corps, de la perception subjective peut se transformer naturellement en matériau artistique. Animés par un goût de l'harmonie et de la clarté, Garneau et Ponge semblent naturellement portés à pratiquer une écriture ouverte sur la vie, référentielle, où ils peuvent dire leur incarnation et dépeindre la réalité concrète de leur existence. C'est pourquoi ils ont cherché à renouveler les modalités de leur expression en puisant dans les ressources de la peinture, par exemple, où on peut représenter quelque chose sans qu'on puisse faire abstraction de la matière étendue sur la toile.

Un simple bonheur semble reposer dans cette transposition directe de l'expérience vécue : « Puisque la joie m'est venue par la contemplation, le retour de la joie peut bien m'être donné par la peinture, affirme Ponge dans ses *Proèmes*. Ces retours de la joie, ces rafraîchissements à la mémoire des objets de sensations, voilà exactement ce que j'appelle raisons de vivre⁹. » L'écriture se révèle un exercice d'approfondissement de son appartenance au monde. C'est le « regard-de-telle-sortes-qu'on-le-parle », car chaque fois Garneau et Ponge ont cherché à communiquer, tel que l'exprime encore Ponge, « la remarque de ce qui [es] entoure et de [leur] propre état au milieu de ce qui [es] entoure¹⁰ ».

Selon Jean-Michel Maulpoix dans *Du lyrisme*, « la poésie est le paysage de l'être, sa forme, son ordonnancement, sa manière aléatoire d'apparaître en se transfigurant sans cesse¹¹ ». Dans un mouvement de réciprocité, le paysage devient aussi la poésie de l'être, parce que le chant de la subjectivité qui cherche encore à s'exprimer ne peut plus le faire en vase clos : elle a besoin de la matière la plus concrète pour s'exprimer. C'est ainsi que Garneau et Ponge, en inscrivant la finesse de leurs regards au creux de l'espace, en se laissant séduire par sa sensualité, ont su donner sens à leur propre identité, appelée au dehors. ✱

* Étudiante au doctorat en études françaises à l'Université de Toronto

Notes

- 1 Michel Collot, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles/Versailles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2011, p. 17.
- 2 Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 334 p.
- 3 Hector de Saint-Denis Garneau, « 27 août [1935] », « Cahier IV », *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 364.
- 4 Francis Ponge, « Le carnet du bois de pins », *La rage de l'expression, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, tome 1, p. 377-411.
- 5 Maurice Merleau-Ponty, *Œuvres*, édition préparée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 2010, p. 822.
- 6 Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 117.
- 7 Francis Ponge, « À propos de l'art dit explicatif », *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2002, tome 2, p. 1018.
- 8 Antoine Boisclair, *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denis Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides, 2009, p. 167.
- 9 Francis Ponge, « Raisons de vivre heureux », *Proèmes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, tome I, p. 198.
- 10 Francis Ponge, « Les façons du regard », *Proèmes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, tome I, p. 173.
- 11 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 352.