

**Robert Melançon, Gilles Cyr, Jean Charlebois, Jean-Yves
Théberge**

Pierre Nepveu

Numéro 14, avril-mai 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40474ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nepveu, P. (1979). Robert Melançon, Gilles Cyr, Jean Charlebois, Jean-Yves Théberge. *Lettres québécoises*, (14), 22–25.

Robert Mélançon

Gilles Cyr

Jean Charlebois

Jean-Yves Théberge

Tout semble indiquer que la poésie de l'extrême transgression et de l'extrême jouissance est en train de mourir de sa belle mort. Même des poètes qui se sont joyeusement amusés avec les signifiants commencent, à la tombée de rideau des années 70, à tenir un autre langage. Il n'y a pas jusqu'à Nicole Brossard qui n'y échappe. Et on voyait récemment dans *Le Devoir* un Hughes Corriveau stupéfait de constater que les derniers poèmes de François Charron (*Blessures*) comportaient des images et un discours somme toute assez traditionnel, ce qui ne veut pas dire « traditionnaliste ». On aurait tort, à mon avis, de voir dans ce phénomène la simple reconnaissance tardive d'un échec. Ce serait méconnaître les réussites de la poésie « transgressive » et, surtout, ne pas voir que celle-ci a modifié profondément l'ensemble de l'espace poétique québécois, nous a forcés à réfléchir et à modifier notre façon d'écrire. On constatera sans doute, avec le recul suffisant, que même des poètes tout à fait étrangers à Nicole Brossard et au courant des *Herbes rouges* ont vu leur propre écriture imperceptiblement déplacée par la présence de ces nouvelles pratiques.

D'un autre point de vue, il faut reconnaître que l'extrême transgression (critique, ludique, etc.) ne saurait suffire à fonder un projet littéraire à long terme. À preuve le dadaïsme ou, plus près de nous, l'oeuvre de Gauvreau, dont la formidable impulsion initiale devient trop souvent avec les années une pure mécanique pseudo-transgressive (voir à ce sujet le livre magistral de Jacques Marchand, *Gauvreau mythocrate*). C'est qu'en réalité, seules restent vivantes à long terme les oeuvres qui ne transgressent pas tant une norme qui leur est extérieure que leur propre norme, leur propre système. Un nouveau livre devrait perturber notre lecture des livres précédents du même auteur. Seule l'auto-transgression, en définitive, est intéressante et rentable. Voilà pourquoi la poésie de François Charron, par exemple, est une des plus vivantes qui se fasse ici présentement. Et Lucien Francoeur donne son meilleur recueil, *les Néons las*, au moment où il accepte ce qu'il n'avait jamais vraiment accepté jusque là : écrire des poèmes. J'aurai l'occasion de revenir, plus loin dans cet article, sur un cas un peu analogue, celui de Jean Charlebois.

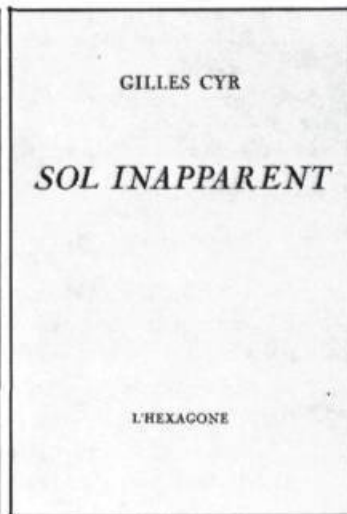
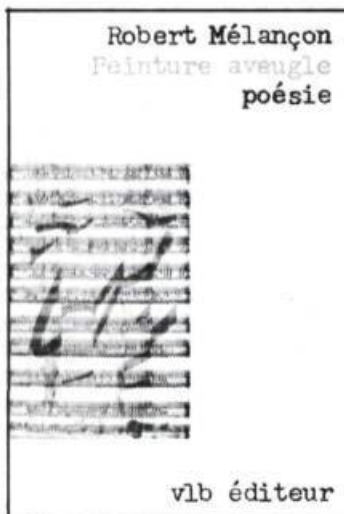
Toujours est-il que notre problématique est en train de changer. Il faudra parler moins abondamment du « corps-

texte » et même, Roland Barthes nous pardonne, du plaisir du texte. Le plaisir aussi, hélas, peut devenir un poncif. Et puis, Barthes le sentait déjà, il n'y a pas grand chose à en dire. De quoi parlerons-nous donc ? Peut-être bien de l'homme qui, autrement que Dieu, a la vie dure. De l'homme c'est-à-dire, oui, du sujet, de l'existence, de l'angoisse de vivre et de mourir, et d'un plaisir qui ne soit pas seulement ce long tremblement des mots sur la page, mais la passion d'un individu concret, en situation. On parlera peut-être un peu moins de l'inconscient (ça, pulsions, etc.) et un peu plus du conscient : car, comme l'a fait remarquer avec justesse Gregory Bateson (*Vers une écologie de l'esprit*), de nos jours, depuis Freud et la psychanalyse, ce n'est plus l'inconscient qui fait le plus problème, — on a écrit là-dessus des centaines d'ouvrages — mais c'est bien plutôt la conscience, son lieu, son régime, ses fonctions. La leçon de Rimbaud commence à être sue : et si, maintenant, *je* n'était pas tout à fait un autre ?

La production poétique des derniers mois, particulièrement riche (mentionnons entre autres l'excellent *Forêt vierge folle* de Giguère, le *Torrentiel* de Morency et la rétrospective de Nicole Brossard, *le Centre blanc*) donne en tout cas à réfléchir dans ce sens. À cet égard, rien n'est plus significatif que l'apparition de deux nouveaux poètes dont la démarche est d'une sûreté exceptionnelle : Gilles Cyr et Robert Mélançon. On n'a pas vu souvent deux premiers recueils ressemblant aussi peu à des premiers recueils, donnant une telle impression d'achèvement dans leur ordre propre. *Sol inapparent* et *Peinture aveugle* sont des livres très différents l'un de l'autre. Ils ont pourtant en commun deux aspects : la récupération, l'assimilation d'une certaine tradition européenne et, plus encore, une pratique éminemment consciente, où se donne à lire une subjectivité sans cesse aux aguets, jamais noyée dans le flot des mots.

Robert Mélançon

Peinture aveugle, de Mélançon, fait la preuve qu'une poésie peut être consciente sans forcément devenir cérébrale. À strictement parler, il ne s'agit pas du tout premier recueil



de Mélançon puisqu'il publiait en 78 *Inscriptions*, avec des eaux fortes de Gisèle Verreault, aux éditions de l'Obsidienne : c'est là cependant un livre d'art, qui ne rejoindra forcément qu'un public très limité. *Peinture aveugle* est un recueil soigneusement construit, selon une structure originale : outre des poèmes singuliers, le livre comprend des séries de poèmes portant tous le même titre. Ces séries s'entremêlent les unes aux autres tout au long du livre : ainsi, « le Verger perdu » apparaît aux pages 29, 33, 40, 48, etc. Il y a là la forme d'une continuité, d'une fluidité même qui renvoie à la poésie de la Renaissance (dont Mélançon est un grand connaisseur) et, plus immédiatement, à un poète comme Philippe Jacottet.

À propos de *Peinture aveugle*, on voudrait d'ailleurs reprendre les remarques de Jean Starobinski présentant Jacottet : « À l'approche de ces poèmes s'éveille une confiance. Notre regard, passant d'un mot à l'autre, voit se déployer une parole loyale, qui habite le sens, comme la voix juste habite la mélodie. Nulle feinte, nul apprêt, nul masque. Nous pouvons accueillir sans ruse interposée, cette parole qui s'offre à nous sans détour ». Cette transparence, chez Mélançon, est radicale : thématique sans doute (l'eau, la lumière), mais tenant surtout au fait que l'énonciation est aussi neutre, aussi démodalisée que possible :

*Le rêve du fleuve
se dissipe à peine.
J'émerge de sa lumière
Sans ombre comme un nageur
De l'étreinte de l'eau.
Je me penche à la fenêtre
Et l'étrangeté
Du matin me surprend.
Dans la rue coule
L'aube, cette eau sans rive (p. 49)*

Ce texte est au plus près de ce que l'écriture de Mélançon ne cesse de chercher : la difficile réduction de l'intelligible au sensible, du savoir à la présence. « Vienne, vienne plutôt/La présence que le savoir » (p. 73) : c'est dire, justement, que cet avènement fait problème. Mais toute la réussite de *Peinture aveugle* est de faire de ce problème un bonheur d'être, de le vivre non sur le mode de la contradiction ou de la

tension, mais de le dissoudre pour ainsi dire dans une écriture qui est à la fois description et participation, selon un équilibre qui a quelque chose d'oriental (les poèmes d'*Inscriptions* étaient des haïkus). Il arrive que le sujet de *Peinture aveugle* puisse constater :

*Enfoncé dans les choses
Je perds la distance et tout l'espace
De la contemplation. (p. 37)*

Mais une telle phrase ne fait que confirmer un sens aigu du regard, se saisissant jusqu'au moment même où il s'annule. Voir le monde, être le monde ; regarder le fleuve, les feuillages, et sentir que l'on coule ou que l'on bouge avec eux. Une certaine conception de la poésie voit la parole comme essentiellement hostile au regard (cf. Blanchot). *Peinture aveugle*, — ce titre, en ce sens, est exemplaire — affirme au contraire non leur unité certes, mais le passage incessant de l'un à l'autre : ce mouvement où la conscience transforme le visible en signe et en symbole, où elle se reconnaît dans ce qu'elle voit. C'est-à-dire, aussi : où elle reconnaît qu'elle n'est pas vraiment ce qu'elle voit.

Gilles Cyr

Sous cet angle, l'entreprise de Gilles Cyr, dans *Sol inapparent*, est diamétralement opposée. Ici, aucune vision, aucune description, aucun monde extérieur qui vaudrait par sa profusion concrète : le paysage, réduit à quelques lignes abstraites, ne constitue qu'une série d'événements ou d'obstacles définissant une existence dans son projet fondamental :

*La montagne,
rencontrée en marchant
comme je cherchais la terre,
le corps limité de la terre. (p. 54)*

Là où Mélançon s'empressait de colmater toutes les brèches, au risque, parfois, d'abuser de l'énumération ou du commentaire entre parenthèses, Cyr s'efforce d'ouvrir le plus

d'espace possible entre ses mots, d'une manière probablement plus radicale encore que celle d'un André du Bouchet : le risque, évidemment, est inverse, un laconisme qui joue parfois dangereusement avec l'hermétisme.

Mais comme presque toujours, le point de risque d'une poésie est ce qu'il y a en elle de plus révélateur. Le laconisme de Cyr a une dimension éthique : il cherche à capter le destin en dehors de tout pathos et de toute dérive, sous la forme d'une volonté lucide. Aucune poésie n'est moins soumise au hasard, moins pulsionnelle que celle de *Sol inapparent*. Mais aucune également n'est plus difficile à situer, car la conscience qui s'y énonce ne se définit par aucune des catégories qu'on pouvait repérer chez Mélançon : intelligible/sensible, vision/participation, etc. Le poème cité plus haut se termine ainsi :

*L'arbre.
Dans l'hiver qui gêne,
Et repose.
L'arbre dans l'hiver imprononçable.*

*L'arbre
coupé,
la lumière tombe
autrement. (p. 60)*

La parole de Cyr se maintient toujours à ce niveau : et elle ne dit peut-être pas autre chose, en définitive, que ce moment où les mots arrachent le réel à son « sol », le font basculer dans le non-lieu de la figure. L'« arbre » n'est coupé par personne, et nulle part ; cela n'a de sens que pour cette différence qui est créée, cette chute modifiée de la lumière, et qui devient tout à coup un événement.

Jean Charlebois

Cyr et Mélançon élargissent tous deux les registres de la poésie québécoise actuelle : ils apportent du nouveau, ils posent de nouveaux problèmes. C'est aussi le cas, jusqu'à un certain point, de Jean Charlebois dans *Conduite intérieure*, mais d'une manière si différente qu'elle oblige à un saut pour le moins acrobatique. Je le dis sans ambages : j'ai toujours ressenti un certain scepticisme devant l'entreprise de Charlebois. Il est, avec Alexis Lefrançois, la vedette des Éditions du Noroît, où ses cinq recueils ont été publiés : *Popèmes absolument circonstances incontrôlables* (1972), *Tête de bouc* (1973), *Tendresses* (1975), *Hanches neiges* (1977), ainsi que le présent recueil. Mais à vrai dire, Charlebois s'est toujours défendu d'être un poète. *Hanches neige*, par exemple, commence par un texte qui ironise à qui mieux mieux contre la poésie :

Aie ! . . .

*En quête de poèmes, fatalement, un plein char d'images
néo-parfumées à l'essence de tendresse attendaient, elles
aussi, les fesses serrées, de faire leurs débuts dans le
monde.*

Le reste du livre, il faut le reconnaître, est souvent hilarant : un roman-photo y côtoie une « pantalonnade » intitulée « What the haeck ? » (sic). C'est du bon divertissement, avec un côté cabotin et un refus de se prendre au sérieux qui finit par agacer.

Dans *Conduite intérieure*, Charlebois continue de se rattacher à une veine assez proche du « Ti-pop », qui à l'époque de Parti pris avait tenté une récupération de toute la quêtainerie québécoise. Mais il tient moins à faire rire et l'ensemble du livre a un ton, une unité (dans la diversité . . .) qui en font de loin le meilleur qu'il ait publié à ce jour. Malgré des facilités, des jeux de mots trop prévisibles, Charlebois prouve ici qu'il sait écrire, qu'il peut dépasser le simple divertissement et réussir à émouvoir.

Entre l'hyper-réalisme (*Inventaire du coffre-à-gant*) et le lyrisme (*Marie Marie*), entre la poésie et la dérision, *Conduite intérieure* finit par être une sorte de journal du quotidien et de l'insolite : un sujet, une personne y parle, s'y amuse, s'y attendrit. Ce n'est pas un grand livre, mais c'est un livre qui a du caractère et qui a le mérite de révéler parfois, au détour d'une page, des trous béants dans son humour : des trous d'angoisse et de tendresse.

Jean-Yves Thériège

Il m'est moins facile, je dois le reconnaître, de définir le ton du dernier recueil de Jean-Yves Thériège, *De temps en temps*. Sa poésie appartient à un lyrisme beaucoup plus traditionnel. Il a été, dans ses premiers recueils (*Entre la rivière et la montagne* — 1969 ; *Saison de feu* — 1972) l'un des derniers « poètes du pays ». Ce nouveau recueil arrive donc après un long silence, plutôt bénéfique à première vue,





semble-t-il, puisque la poésie de Théberge y appar  t plus personnelle et plus assurée dans son propos :

*Au déclin de la mémoire
entre chiens affamés
et femmes à genoux
belles sont nos défaites
mais la mort gruge
de dimanche en dimanche
le bout de mes branches (p. 51)*

Ce recueil comme l'indique son titre, a essentiellement pour thèmes la nostalgie, le devenir, l'impossible habitation d'une réalité qui ne cesse de s'en aller et de nous arracher au

présent. Le thème est commun, mais s'il fr  le parfois la banalité, c'est que l'écriture de Théberge réussit rarement à maintenir sa densité. Que penser d'un poème au début prometteur qui débouche sur ces vers :

*mais comme ils sont beaux
les coeurs sur les bouleaux
taillés à la pointe du couteau (p. 19) ?*

Soyons juste : la poésie de Théberge connaît rarement d'aussi mauvais moments. Ailleurs, elle trouve son équilibre dans un lyrisme simple, nourri par les images traditionnelles de la nature. Théberge trouve alors des vers qui, sans être percutants, ont une netteté suggestive : « Gris/nous avons la couleur/de l'écorce tombée ». p. 49. De cette simplicité au cliché, il n'y a qu'un pas, trop souvent franchi : « l'enfance rieuse comme le printemps » ; « femme aux yeux de rivière », etc. *De temps en temps* a beau représenter un progrès pour son auteur et faire montre d'un travail authentique, on voudrait y sentir plus d'audace. Et je ne parle pas d'abord d'une audace qui serait celle d'une certaine avant-garde, mais de cette audace plus authentique encore d'une écriture qui, comme celle de Robert Mélançon ou de Gilles Cyr, est allée jusqu'au bout de son projet propre et nous force ainsi à remettre en cause notre acte de lecture.

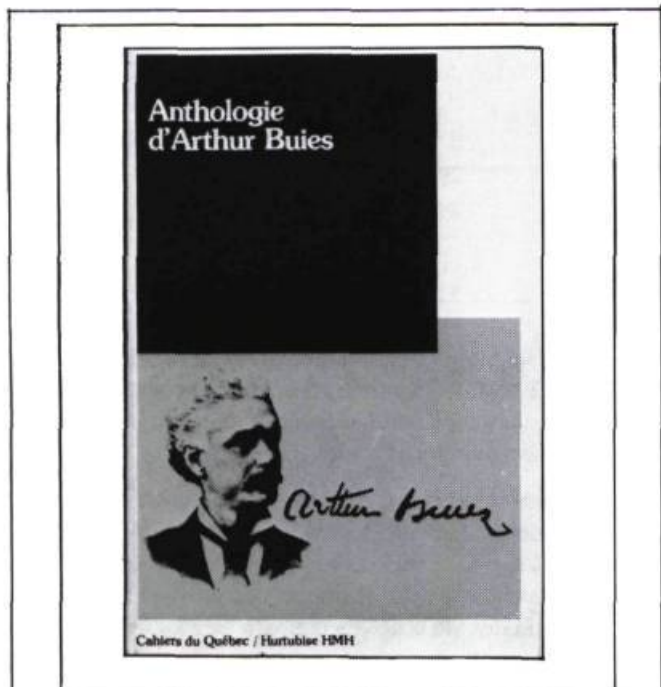
Pierre Nepveu

Jean Charlebois, *Conduite intérieure*.   ditions du Noroît, 1978, non-paginé.

Gilles Cyr, *Sol inapparent*, l'Hexagone, 1978, 84 p.

Robert Mélançon, *Peinture aveugle*, VLB, 1979, 88 p.

Jean-Yves Théberge, *De temps en temps*,   ditions du Noroît, 1978, 77 p.



Après un siècle de censure, de méconnaissance, d'oubli, un choix équilibré de textes d'Arthur Buies.

250 pages


\$8.25

  ditions hurtubise hmh ltée

380 ouest rue Saint-Antoine
Montréal H2Y 1J9


ROLAND GIGUÈRE

forêt vierge folle



L'itinéraire de l'écrivain, son cheminement, est souvent mystérieux, voire même obscur. C'est que l'on ignore les sentiers qui bifurquent et les mobiles de son errance. Celui qui écrit est aux aguets, inquiet, attentif non pas seulement à ses propres battements, mais à tout ce qui remue autour des mots. Vient le temps où il fait le point de ses repères. Cette collection se veut un reflet de ces quêtes, un témoin des mondes qui hantent l'écrivain : elle est un lieu de trajectoires multiples.

219 pages — \$11.50



COLLECTION PARCOURS L'HEXAGONE

Diffusion: Messageries Littéraires,
6585 rue St-Denis, Mtl., H2S 2S1, tél.: 279-8476