

Dans l'atelier de Jean-Marc Desgent : la vérité de la réalité

Carole David

Numéro 130, été 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/37278ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

David, C. (2008). Dans l'atelier de Jean-Marc Desgent : la vérité de la réalité. *Lettres québécoises*, (130), 7–10.

Dans l'atelier de Jean-Marc Desgent :

la vérité de la réalité

« L'atelier de l'écrivain ressemble à ces terrains vagues qui s'étendaient naguère derrière les usines de réparation mécanique. On les appelait *cours* et on y trouvait pêle-mêle, dans un désordre indescriptible, pièces détachées, morceaux de ferraille, courroies de transmission, moteurs électriques démontés, plaques de tôle déchirées, fils métalliques de toutes sortes, boulons, gaines isolantes, clés, etc. » (Ismail Kadaré, *Invitation à l'atelier de l'écrivain*, Éditions Fayard, 1991)

Fruit des conversations menées avec le poète Jean-Marc Desgent, cette entrevue tente de retracer le parcours de la figure de l'écrivain longtemps resté dans l'ombre avant d'être célébré et reconnu. En abordant les questions concernant le travail de l'écriture, les enjeux institutionnels, l'invention littéraire et les rapports entre philosophie, anthropologie, arts visuels et littérature, il s'agissait pour tous les deux d'en arriver à débusquer les principes de l'œuvre, les conditions de l'écriture et les raisons pour lesquelles l'écrivain est souvent empêtré dans un jeu de représentations qu'il est impossible de contrôler. La vision du monde de Jean-Marc Desgent ne pouvait donner lieu qu'à une œuvre déstructurée, hétérogène, parsemée de contradictions, voire de paradoxes qui reflètent les angoisses et les interrogations liées aux enjeux du monde contemporain. La poésie de Desgent est plurielle aussi bien dans ses formes que dans ses sujets. Au cours de nos entretiens, tout en évoquant son cheminement personnel et son engagement, Jean-Marc Desgent m'a raconté une anecdote qui, je crois, illustre bien à certains égards la condition de l'écrivain, plus spécifiquement celle du poète et, pour lui, celle de son entrée en littérature. À l'époque de sa participation à la revue culte contre-culturelle *Hobo-Québec*, les collaborateurs devaient fournir une photo pour accompagner leur rubrique respective. Il a trouvé la sienne sur le trottoir en allant porter son texte à la rédaction. Il a déposé la photo d'un jeune homme inconnu, échappée par terre et coincée sous la glace. Cette photo prise dans un photomaton aurait pu être la sienne et correspondait à une partie de lui-même à ce moment précis. Il a écrit ses premiers textes et publié ses premiers livres aux Éditions Cul-Q (1974 à 1981) sous cette « fausse » identité, assez pour que certains croient que ce poète était nul autre que Jean Leduc, le directeur de la maison d'édition. Le visage du poète figé dans la glace correspond certes à une vision romantique de



l'écriture, en ce sens qu'elle accorde à ce genre l'immortalité, mais le travail sans concession de Desgent ramène brutalement le lecteur à la lucidité d'être.

C.D. — Dans la présentation qui accompagne vos poèmes dans la nouvelle édition de l'anthologie de Laurent Mailbot et Pierre Nepveu La poésie québécoise, des origines à nos jours, les auteurs parlent de Jean-Marc Desgent comme d'un poète resté longtemps dans l'ombre. Comment expliquer cette mise à l'écart par l'institution ?



JEAN-MARC DESGENT

J-M.D. — Peut-être est-ce lié à mon refus de me plier aux conditions du milieu et à ma manière de travailler. J'ai écrit texte après texte sans faire de concessions, malgré le silence de la critique sur certains de mes livres, en persistant à me définir dans une pratique hétérogène de l'écriture qui demeurerait à l'écart de ce qui était publié et reconnu. Cette mise à l'écart m'a énormément appris ; notamment, elle m'a permis de demeurer fidèle à mes origines littéraires. Par ailleurs, la critique de l'époque pouvait parler de la poésie nationaliste, mais c'était peut-être un peu plus difficile de se prononcer sur la poésie formaliste et les propositions nouvelles en écriture. Il a fallu que le discours critique trouve les moyens de se pencher sur ces nouvelles pratiques.

Par contre, j'ai senti, après la publication de ma rétrospective *Transfigurations* (1995) (le livre regroupe cinq recueils publiés aux

Éditions Les Herbes rouges durant les années quatre-vingt), que le regard qu'on portait sur mon œuvre était en train de se transformer. En ce sens, cette publication aura été bénéfique. À la même époque, une conversation avec Marcel Hébert, mon éditeur, m'a permis de prendre conscience du parcours de mon œuvre et de sa place sur l'échiquier de la poésie québécoise. Sa certitude inébranlable face à mon écriture est venue renverser mon sentiment de désabusement. Tout à coup m'est apparue la nécessité de cette première étape dans l'écriture qui consiste en un processus logique de maturation et de réflexion. Je terminais l'écriture des *Paysages de l'extase* (1997) et j'ai compris que la situation se transformait tout en acceptant d'être ma propre référence ; ma poésie n'a pas de vérité ni de discours simple. Sans le soutien indéfectible des frères Hébert, j'aurais probablement continué à écrire sans toutefois éprouver la nécessité de publier. J'ai aussi eu la chance de bénéficier pendant toutes ces années d'ombre du soutien indéfectible de jeunes poètes pour lesquels mon livre le plus réussi demeure *La théorie des catastrophes*.

C.D. — Vous dites que parfois vous ne vous considérez pas comme un « vrai écrivain ». D'où vous vient ce sentiment ?

J-M.D. — Si le fait d'être un « vrai écrivain » ou un écrivain de métier consiste à écrire tous les jours, je n'en suis pas un. Je n'ai pas besoin de tenir une plume dans mes mains pour écrire. Le poème existe déjà dans mon esprit, il est conçu avant de prendre forme sur la page ou sur l'écran de l'ordinateur. La période d'incubation peut être très longue et la naissance du poème, très rapide. Plusieurs de mes livres ont été écrits en moins d'un mois, parfois en moins d'une semaine.

Cette étape finale dans le processus de création correspond à un état de transe. Une fois le recueil composé, il ne me reste que des corrections mineures à effectuer. Pour expliquer de manière plus concrète cet état, je pense ici à une scène du film *Pollock* (2000) réalisé par Ed Harris. La mécène Peggy Guggenheim a commandé à l'artiste une œuvre pour le hall de son musée à New York. Dans le film, Pollock observe sa toile pendant 24 ou 36 heures sans jamais poser de gestes concrets. Il compose le tableau mentalement puis, une fois l'exercice accompli, il agit très rapidement. D'ailleurs, au cours d'une entrevue, Pollock a confirmé le fait que son travail était lié à une conception de la peinture et de la création qu'il était à même de réaliser concrètement. J'éprouve aussi le même sentiment. En d'autres termes, quand vient le moment de l'écriture, le corps à corps avec la poésie est totalitaire.

C.D. — *Ce refus de vous considérer comme un créateur à part entière ne semble-t-il pas incompatible avec le fait de recevoir une récompense aussi prestigieuse que le Prix du Gouverneur général, le Prix des Terrasses Saint-Sulpice de la revue Estuaire, de même que le Grand Prix de poésie du Festival international de poésie de Trois-Rivières ?*

J.-M.D. — Effectivement. Depuis la réception de ces prix, je suis contraint de composer avec ces reconnaissances assez lourdes à porter. Étant donné que les retombées de ces récompenses sont énormes (lectures, conférences, contributions à différentes revues, représentation dans des festivals), le « travail du deuil » et de séparation avec l'œuvre devient nettement plus difficile. Le milieu ramène sans cesse l'écrivain au livre primé et en redemande. Honnêtement, je ne m'attendais pas à une telle consécration à cause de la teneur de *Vingtèmes siècles* qui est loin d'être un livre institutionnel. Ces récompenses peuvent enfermer l'écrivain dans un seul livre ce qui, pour moi, me ramènerait à ma condition première « d'écrivain resté dans l'ombre ». Il me vient encore des phrases, des vers comme ceux de mon plus récent livre. De là, ma décision d'attendre avant de publier le prochain recueil qui se doit de ne pas être une pâle copie du précédent. L'œuvre de poètes comme Miron et Saint-Denis Garneau a souffert de ce regard que la critique et les lecteurs ont porté sur elle en associant la somme de leur travail et de leur engagement poétique en regard d'une seule œuvre.

C.D. — *Dans votre cas, l'enseignement et l'engagement dans votre milieu prennent une grande importance. Comment concilier écriture et second métier ?*

J.-M.D. — Parler de littérature m'a toujours intéressé et stimulé. Certains de mes livres n'auraient pas été écrits si je n'avais pas fait les lectures reliées à mon enseignement. Pendant l'écriture de *La théorie des catastrophes*, j'ai lu et relu des auteurs du Moyen Âge qui ont influencé l'écriture de ce recueil. Le fait de demeurer seul dans mon atelier aurait été intolérable. Je me méfie de cet enfermement, de la solitude de l'écrivain ou de l'artiste. J'ai constaté les dommages de ce repli sur soi chez des artistes qui avaient choisi la réclusion dans leur atelier. Le travail inscrit l'écrivain dans le réel et lui donne des repères dans le temps. Mes activités parallèles à l'écriture ne m'ont jamais volé de temps. Certes, parfois j'avais des livres quasi terminés qui demeuraient sur ma table de travail et je devais corriger des copies.



Par ailleurs, il est vrai que l'Amérique n'est pas une terre d'artistes. Il existe un véritable malaise entre la société et ses propres artistes qui a forcé certains d'entre eux à s'autodétruire en faisant naître en eux un sentiment de culpabilité parce qu'ils revendiquaient la possibilité de vivre de leur art.

C.D. — *Si le lecteur avait la possibilité d'entrer dans l'atelier de Jean-Marc Desgent, qu'y trouverait-il ?*

J.-M.D. — Des livres, encore des livres sur tous les sujets et dans tous les domaines. Je lis, je prends des notes, et quand je me mets à l'écriture, le rythme m'envahit. Je suis emporté par la mémoire de la littérature. Les vers de grands poètes me reviennent, Baudelaire, Grandbois, Verlaine, Aragon m'habitent. Ils parlent en moi. De cette manière, j'accède à une langue totale et universelle qui s'appelle « écriture ». Si les lecteurs entraient dans mon atelier et demeuraient attentifs, ils y reconnaîtraient les vers des autres poètes entremêlés aux miens, non pas des citations repérables à l'œil nu, mais de véritables assimilations.

J'appartiens à une culture globale, car je suis en même temps tous les écrivains, toutes les voix rassemblées. En ce sens, il n'est pas question pour le poète que je suis de faire *tabula rasa* de la culture dont je suis issu. J'assume ma langue avec mes propres souvenirs en intégrant de façon plus ou moins lucide le grand inconscient collectif occidental. J'assume aussi mes erreurs en écrivant. Cette manière de travailler m'a été inculquée par l'homme de théâtre Paul Buissonneau, à l'époque où je faisais du théâtre non professionnel. Il nous avait appris à composer avec nos erreurs quand nous étions sur la scène. Un geste erratique pouvait s'intégrer parfaitement aux autres si on savait lui accorder du sens. Je peux écrire différentes versions d'un recueil sans rien effacer. Ces différentes réécritures font partie du processus de création.

J'aime la poésie québécoise et je me fais un devoir de lire tout ce qui se publie pour être en mesure de me situer dans la production actuelle. Je me suis toujours reconnu dans les œuvres d'Aquin, de Ducharme, de Ferron, de Gauvreau et dans le travail cinématographique d'un Gilles Carle, par exemple. Je me souviens avec bonheur de ma lecture d'un roman de Jacques Benoit, *Jos Carbone*, qui portait sur la chasse. Ces découvertes m'ont permis de m'identifier à une culture.

C.D. — *Votre poésie est marquée par une conscience critique qui interroge l'être et son existence. Au delà des écrivains québécois, qu'en est-il des philosophes qui ont marqué de leur empreinte votre écriture ?*

J.-M.D. — L'analyse du tableau *Les ménines* de Velasquez par Foucault dans son livre *Les mots et les choses* a été pour moi un élément déclencheur dans mon parcours d'étudiant et d'écrivain. Je me suis tout de suite projeté dans le travail de ce philosophe, assez pour croire que mon destin d'intellectuel et d'écrivain était lié à cette étude et à ce regard sur l'art.

L'intérêt de ce philosophe pour les arts a fait qu'il est devenu mon maître à penser. La rencontre à la fin des années soixante-dix avec Lyotard et la lecture de *Dérives à partir de Marx et Freud* ainsi que *Des dispositifs pulsionnels* ont aussi contribué sensiblement à l'évolution de mon écriture. *Faillite sauvage*, publié en 1981, en est le résultat probant. Dans ce recueil, les

éléments autobiographiques et les références aux textes de Lyotard marquent une nouvelle étape dans mon écriture. D'ailleurs, il devait diriger mon mémoire de maîtrise, un projet qui, malheureusement, ne s'est pas concrétisé.

C.D. — Il ressort dans votre poésie, autant que dans vos différentes interventions et votre parcours, ce malaise lié à l'appréhension d'une menace, particulièrement palpable dans votre dernier ouvrage *Vingtièmes siècles*.

J.-M.D. — J'ai toujours écrit dans un état paradoxal, mes phrases sont paradoxales, ce qui expliquerait d'une certaine manière le fait que ma production soit demeurée dans l'ombre pendant un certain temps. La poésie n'apporte ni vérité ni discours simple. Le « je » dans mes textes n'a pas raison, il fait partie d'un monde duquel est issue une longue tradition qui comporte son lot de contradictions et de richesses. Je n'aime pas la poésie qui juge ou qui énonce des vérités. Ma position a toujours été une position d'être humain coincé entre le rêve et la réalité; je suis pour la vérité de la réalité. Je veux écrire avec le tonnerre.

C.D. — Après des études en linguistique et en littérature, vous vous êtes tourné vers l'anthropologie en faisant d'abord une propédeutique puis une maîtrise, et ce, en continuant à enseigner et à écrire.

J.-M.D. — Ce désir m'habitait depuis plusieurs années. Je cherchais à établir un rapport différent à ma culture et à celle des autres. Déjà, à la fin de mes études collégiales, j'étais tenté par l'anthropologie. J'ai finalement opté pour la linguistique en croyant que ce cursus répondrait à mes questions concernant le fonctionnement de la littérature. Le structuralisme avait la cote à l'époque et je voulais participer à cette effervescence intellectuelle. Malheureusement, ce programme n'a pas répondu à mes attentes et je me suis finalement inscrit en études littéraires en 1973. J'ai rencontré Jean Leduc et, par la suite, Claude Beausoleil.

Je croyais aussi que les cours en anthropologie produiraient un certain effet sur mon écriture. Au cours de ces études, j'ai acquis les connaissances de base en génétique et en biologie, mais j'ai rapidement compris que ce n'était pas mon monde et que la vision qu'ont les anthropologues de la pratique de l'art avait des limites pour moi en tant que créateur. C'est là un processus logique de maturation et de réflexion qui m'a sûrement permis d'aller un peu plus loin dans mon écriture.

C.D. — La rencontre avec Guy Lanoue a tout de même donné lieu à la publication de l'essai écrit en collaboration *Errances*. Comment se pensent le Nous et le Moi dans l'espace mythique des nomades septentrionaux *sekani*. Qu'est-ce que cette incursion en anthropologie vous a permis de découvrir?

J.-M.D. — En étudiant en anthropologie et en travaillant avec Guy Lanoue, j'ai découvert ma véritable position philosophique. L'idée de la tension m'est apparue. J'ai toujours cru que l'humanité était l'éternelle reconduction des tensions entre l'apparition et la disparition de la pensée, entre le silence et la parole, entre la pensée



et la non-pensée, d'où ma fascination pour les paradoxes, car ils sont la matérialisation de ces tensions. Comme les solutions n'existent pas, on tend vers des entre-deux. C'est pour cette raison que j'ai travaillé sur la culture amérindienne, car il y a dans cette culture et dans cette mythologie cette idée de la tension constante, loin de toutes les pensées occidentales, et la seule pensée qui s'en approche est celle de Nietzsche : être le témoin angoissé du monde.

C.D. — Il y a aussi dans votre parcours des artistes avec lesquels vous avez collaboré. En quoi ont-ils marqué votre écriture et votre inspiration?



J.-M.D. — J'ai eu l'occasion de travailler entre autres avec Alexandre Masino et Luc Béland, un ami d'enfance. Ce sont, pour moi, les collaborations les plus importantes. Luc et moi provenions tous les deux d'un milieu modeste. Il me montrait ses dessins et je lui faisais lire mes poèmes. Donc, sans s'en rendre compte, nous travaillions sur des projets communs. Quand la galerie Graff a choisi de le représenter, je commençais à publier aux Herbes rouges. Ces deux lieux de diffusion avaient tout de même des ressemblances et ils portaient tous les deux le projet d'une génération.

Au cours des années, Luc avait développé une passion pour la littérature en lisant Joyce, Artaud, Nietzsche; il avait l'impression que mes publications étaient aussi les siennes. Quand il est passé à la nouvelle figuration et qu'il a décidé d'utiliser la surcharge dans ses tableaux, je me suis mis à intégrer des éléments

narratifs dans mes poèmes, de même que des dialogues. Nous nous sentions très proches l'un de l'autre dans nos pratiques respectives. Je « remplissais » mes pages, il « remplissait » ses tableaux. Nous étions convaincus qu'en surchargeant nos espaces nous serions acceptés par nos pairs et serions assurés d'un certain succès. Nous venions tous les deux du sud-ouest de Montréal et avions développé un complexe d'infériorité face à ce monde qui n'était pas le nôtre.

Notre rapport à l'art était marqué par la spontanéité et le ludisme. Notre méthode de travail était sensiblement la même. Grâce à lui, je suis entré en contact avec les peintres de ma génération. Tout de suite, je me suis senti proche de ce milieu et je m'y suis fait des amis. Nous avons aussi fait une vidéo en 1978 qui a été sélectionnée parmi les dix meilleures de cette année-là.

C.D. — Vous avez toujours exprimé certaines réserves concernant le nationalisme québécois. Cette position n'a-t-elle pas été difficile à tenir?

J.-M.D. — Je n'ai jamais été un pur nationaliste québécois ni un pur fédéraliste. Par contre, l'idée du fédéralisme comme tension entre différents groupes m'a toujours intéressé. En ce sens, je considère que l'ouvrage du philosophe Laurent-Michel Vacher, *Un Canabec libre*, est une contribution importante à l'étude de cette question.

Contrairement à Trudeau qui croyait à un pouvoir national fort, j'ai toujours été contre ces positions de pure confrontation. Dans son esprit, la solution existait. Une dynamique vers la tension reconduite permet l'exercice de la démocratie, car la

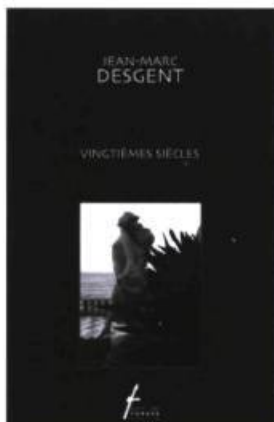


solution politique peut rapidement devenir une morale. Je suis contre les positions de pure confrontation, je préfère l'énergie qui circule au profit des solutions définitives. La démocratie n'est peut-être rien d'autre que ces tensions reconduites. Je suis pour la vérité de la réalité, du combat et des débats constants. Les conflits sont normaux; sans eux, l'humanité n'existe pas et l'œuvre est impossible. La guerre est monnaie courante et nous est plus naturelle que la paix.

C.D. — Comment peut écrire un poète quand on annonce sans cesse la mort de la poésie ?

J.-M.D. — La poésie n'est pas sur la place publique et ne l'a jamais été, même si, au Québec, durant la période nationaliste, elle a souvent été à l'avant-scène de la production culturelle. Cette croyance, un retour du mélancolique, est une illusion. Quand on pense à *La Nuit de la poésie* (1970) et à *Poèmes et chants de la résistance*, des manifestations qui ont attiré au delà de 2 000 spectateurs au théâtre du Gesù et auxquelles j'ai participé comme bon nombre de poètes de ma génération, il est clair que ces situations sont exceptionnelles et sont liées à une conjoncture politique précise. La poésie est d'abord et avant tout réservée à une minorité. Ronsard écrivait pour les aristocrates, et si Rimbaud revenait, il n'écrirait ni du slam ni des paroles de chansons. Le passé de la poésie est comme le présent de la poésie. Mon premier livre a été tiré à 2 000 exemplaires ce qui, dans le contexte actuel de l'édition, est assez incongru. Comme poète, je me limite à exprimer

mon impuissance, comme d'autres écrivains l'ont fait avant moi. Je n'ai pas la prétention de croire que je suis entendu.



Bibliographie

- Scrap-book*, poésie, Montréal, Éditions Cul-Q, 1974.
Frankenstein fracturé, poésie, Montréal, Éditions Cul-Q, coll. « Mium-Mium », 1975.
Jardin comestible, récit, Montréal, Éditions Cul-Q, 1978.
Faillite sauvage, poésie, Montréal, Les Herbes rouges, 1981.
Transfigurations, poésie, Montréal, Les Herbes rouges, 1982.
O comme agression, récit, Montréal, Les Herbes rouges, 1983.
Malgré la mort du monde, poésie, Montréal, Les Herbes rouges, 1985.
Deux amants au revolver, poésie, Montréal, Les Herbes rouges, 1987.
L'état de grâce, poésie, Montréal, Les Herbes rouges, 1989.
On croit trop que rien ne meurt, poésie, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1992.
Ce que je suis devant personne, poésie, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1994.
Les quatre états du soleil, poésie, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1994.
Transfigurations, prose et poésie, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Enthousiasme », 1995.
Les paysages de l'extase, poésie, Montréal, Les Herbes rouges, 1997.
La théorie des catastrophes, poésie, Montréal, Les Herbes rouges, 2000.
Errances. Comment se pensent le Nous et le Moi dans l'espace mythique des nomades septentrionaux sekani (en collaboration avec Guy Lanoue), essai, ethnologie, Gatineau, La Société du Musée canadien des civilisations, coll. « Mercure », n° 142, 2005.

La lecture en cadeau^{MD} - 9^e édition

Grâce à vos dons,
27 755 enfants
défavorisés reçoivent
un livre neuf!

Distribution en mai 2008

MERCI
D'EMBRASSER
NOTRE CAUSE



Fondation pour
l'alphabétisation

Des mots d'espoir

www.fqa.qc.ca
1 800 361-9142