

**La fin des bucoliques :
R. Queneau, G. Roud et J. Sacré
face à la disparition du monde paysan**

David Galand
Chercheur indépendant

Dans les dernières pages de *L'Entretien des muses*, rassemblant ses « chroniques de poésie » écrites entre 1955 et 1967, Philippe Jaccottet remarque que, dans la poésie contemporaine, « rien n'est plus frappant que la passion des *choses*, des choses simples, solides (telles celles dont est bâti le monde paysan) » (302). Si la poésie française, après la Seconde Guerre mondiale, opère « un brutal retour à une réalité rugueuse à étreindre » (Collot 117), le poète ne s'affirmant plus, à l'instar de l'énonciateur d'*Une Saison en enfer*, « mage ou ange » mais bien « Paysan ! » (Rimbaud 84), il semble bien que, des années 1950 au début des années 1980, le monde rural soit l'objet d'une attention privilégiée chez de nombreux poètes. Cette attention s'inscrit certes dans une histoire déjà longue : le « progrès agricole », « mouvement [...] inégalement amorcé après 1750 dans le monde » et « par nature, lié à la révolution industrielle » (Rioux 44-45) a tôt fait envisager la disparition des savoir-faire, des mœurs et des croyances propres à la paysannerie et, dans une certaine mesure, la modernité littéraire qui naît avec le romantisme se fonde en partie sur cet effacement des traditions et du passé paysan. On connaît les premières scansion, poétiques et romanesques, de cette prise de conscience. L'élévation des figures paysannes à la dignité de personnages dans les romans pastoraux de George Sand en est probablement le signe le mieux connu de l'ère romantique. En 1851, Émile Souvestre constate déjà avec une certaine acuité l'effacement des frontières de la ville et de la campagne :

La vie isolée des paysans et leur éducation toute traditionnelle, ont longtemps conservé dans nos campagnes les croyances, les usages, et jusqu'aux costumes du passé ; mais là comme partout, le vent du siècle commence à souffler ; les institutions et les découvertes modernes ont rompu la barrière qui séparait les champs de la ville. Enlevé par la conscription à sa charrue, le jeune laboureur est devenu, pour un temps, marin ou soldat ; la vapeur qui attache les ailes de la foudre aux merveilles de la civilisation, les a lancés jusqu'aux plus lointaines provinces ; les retentissements de la presse arrivent de proche en proche au haut des montagnes ou au fond des vallées, et la vie politique, subitement éveillée, court comme une étincelle électrique du village à la ferme solitaire. Les paysans d'autrefois vont disparaître pour faire

place à une population nouvelle ! (*Les Derniers paysans* III-IV)

Le progrès (inséparablement technique et démocratique) est déjà senti à la fois comme une libération et une disparition. L'intérêt de plus en plus marqué des romanciers pour la réalité concrète de la vie paysanne – depuis *Madame Bovary* (1857) de Flaubert à *La Terre* (1887) de Zola, qui repose sur une vraie enquête documentaire sur les outils, les techniques et les relations sociales du monde rural, à défaut d'une enquête de terrain approfondie – reste longtemps empreint d'une certaine inquiétude idéologique face à la sauvagerie paysanne ; mais à la fin du siècle un roman tel que *La Terre qui meurt* (1899) de René Bazin condamne, dans une perspective conservatrice, l'exode rural et dénonce la menace que la modernité urbaine fait peser sur la civilisation rurale (Barral 203-204). La poésie de la fin du siècle fait également surgir le thème du progrès et son ambivalence dans les recueils contrastés des *Campagnes hallucinées* (1893) d'Émile Verhaeren et de *Paysages et paysans* (1899) de Maurice Rollinat, par exemple.

Mais la seconde moitié du XX^e siècle fait renaître le thème paysan de manière sans doute plus vive, sous une double impulsion historique. La première est celle, identifiée par Philippe Jaccottet, d'un retour au réel en réaction à l'effondrement de l'idéologie du progrès et d'une certaine foi humaniste en la civilisation lors du cataclysme de la Seconde Guerre mondiale. À côté des œuvres d'Yves Bonnefoy ou d'André du Bouchet, entre autres, qui cherchent dans le paysage et les éléments un point d'appui aux retrouvailles de l'homme et du monde, des poètes comme André Frénaud ou Georges-Emmanuel Clancier font paraître au début des années soixante des recueils qui, rassemblant des poèmes écrits durant la décennie précédente, posent un regard nouveau sur la campagne et le monde rural. Frénaud fait paraître *Il n'y a pas de paradis* (1962), qui contient entre autres textes le poème « Les Paysans » et ceux de la section « Où est mon pays ? » ; Clancier publie *Terres de mémoire* en 1965. Cependant, ces livres n'abordent pas de front la question d'une disparition de la paysannerie et d'une métamorphose de la vie rurale.

C'est en effet lorsque les mutations sociales entraînée par les « trente glorieuses » – seconde impulsion historique majeure – commencent à être clairement perçues que la poésie interroge le devenir de la civilisation rurale. Selon les chiffres fournis par le célèbre livre de Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses*, la population rurale française passe de 19 millions en 1946 à 17,2 millions en 1975 sur une population totale de 40,5 millions en 1946 et de 52,6 millions en 1975. Mais c'est surtout la population vivant de l'agriculture qui recule, passant de 10,5 millions en 1946 à 5,9 millions en 1975 (Fourastié 46). L'émergence de la société de consommation, avec la rénovation des réseaux commerciaux, la recherche d'une vie de confort et d'abondance que procure le monde urbain et la diminution de la part des produits alimentaires dans la consommation des ménages jouent inévitablement sur la place des campagnes dans la société. Le romanciers, tels Elsa Triolet avec *Roses à crédit* (1959) ou Georges Pérec

avec *Les Choses* (1965), et les sociologues (on pense d'abord à Jean Baudrillard et à sa *Société de consommation*, 1970) ne sont pas les seuls à prendre acte des profonds changements impliqués par les « trente glorieuses ». Certes, parce qu'elle se traduit notamment par un remarquable essor urbain et un apogée de la société de consommation, cette période de forte croissance économique creuse un nouvel écart entre les hommes et la réalité, qui, selon Michel Collot, peut être corrélé à une certaine prédilection pour une poésie exclusivement tournée vers le langage, le travail du signifiant :

La rapide et profonde transformation économique et sociologique que connaît la France au cours des trente glorieuses n'est sans doute pas pour rien dans cette évolution des idées et des pratiques littéraires. Le déclin de la civilisation rurale éloigne les citadins de plus en plus nombreux du contact avec les choses concrètes et avec l'environnement naturel ; une culture de masse leur procure des signes auxquels elle est incapable de donner un sens ; les progrès de la technique leur évitent le contact direct avec l'élémentaire ; les médias leur procurent une multitude d'images tronquées voire truquées, qui substitueront bientôt au réel un univers virtuel. (*Paysage et poésie du romantisme à nos jours* 139)

Mais si un certain nombre de poètes suivent avec un certain enthousiasme ce chemin du formalisme, d'autres poursuivent ou engagent un dialogue serré avec le monde agreste et se font l'écho de ses transformations dont l'ampleur commence à apparaître par ailleurs. En effet, les sciences humaines, jusque-là tournées vers la ville et le monde ouvrier, s'ouvrent davantage à la question rurale, dans le sillage des travaux historiques de l'École des Annales (la thèse sur *Les Paysans du Languedoc* d'Emmanuel Le Roy Ladurie date de 1966) et du développement de l'ethnographie. À cet égard, le retentissement de l'ouvrage d'Henri Mendras, *La Fin des paysans*, paru en 1967, peut faire figure de repère inaugural : le sociologue y affirme clairement la disparition des paysans au profit de l'émergence des producteurs agricoles, sous les effets conjugués de la mécanisation du travail et de la révolution chimique :

[...] l'agriculture subit aujourd'hui, avec quelque retard, la deuxième révolution industrielle. Le moteur à explosion, grâce au tracteur et à la moissonneuse-batteuse, rend la machine mobile sur un matériau fixe et triomphe ainsi de la servitude de l'étendue. Les progrès de la chimie et la phytologie permettent d'accélérer les rythmes, de régulariser et d'augmenter les fruits ; la servitude du temps s'en trouve largement assouplie. (21)

L'introduction de la rationalité administrative et économique dans un monde qui lui a été longtemps étranger déstabilise en outre la société paysanne, dans les « structures démantelées de famille, d'exploitation et de village » (363), au profit des entreprises

agricoles et des structures collectives. De cette profonde révolution socio-économique, les historiens ont cherché à comprendre la logique, depuis Eugen Weber et son étude *Peasants into Frenchman: the modernization of rural France* (1976) et le volume IV de *l'Histoire de la France rurale*, écrit par Michel Gervais et Marc Jollivet (1978), à *L'Identité de la France* (1986) de Fernand Braudel.

C'est dans ce contexte, que nous venons d'esquisser, que paraissent ainsi des recueils poétiques majeurs qui font résonner ces bouleversements de la civilisation rurale. Ainsi Raymond Queneau, qui ne s'est pourtant jamais gardé de tourner en dérision, non sans une certaine agressivité, la campagne, dans le récit de *Saint-Glinglin* notamment, publie-t-il en 1968 *Battre la campagne*, second volume de la trilogie poétique formée avec *Courir les rues* et *Fendre les flots*. Quelques années plus tard, alors qu'il traverse une période de stérilité poétique, Gustave Roud rassemble des textes poétiques rédigés entre 1919 et 1969 dans *Campagne perdue* (1972). Enfin, James Sacré donne avec *Figures qui bougent un peu* (1978) et *Quelque chose de mal raconté* (1981) deux recueils profondément ancrés dans les paysages rustiques de la Vendée et d'ailleurs. Bien qu'*a priori* fort différentes dans leurs enjeux comme dans leurs écritures, ces œuvres font écho aux transformations rapides et profondes de la réalité rurale de leur époque ; elles ne sont pas les seules, bien entendu, et l'on pourrait trouver trace de ces bouleversements jusque dans des œuvres contemporaines telles que les *Élégies limousines* (1959) de Joseph Rouffanche, les nouvelles poétiques de Jean-Loup Trassard (*Paroles de laine*, 1969 ; *L'Ancolie*, 1975), ou parmi les premières plaquettes poétiques de Pascal Commère (*Initiales du temps* suivi de *Salut l'épi*, 1978). Mais il nous semble que les livres de R. Queneau, de G. Roud et de J. Sacré, contournant ou dépassant la possible nostalgie que les mutations de la vie rurale font surgir, signent plus nettement la fin des géorgiques – qui chantaient depuis Hésiode et surtout Virgile les travaux des champs et le cycle des saisons afin de célébrer conjointement la nature et l'homme – en envisageant explicitement son rapport à la modernité urbaine et/ou littéraire, pour lancer l'écriture poétique elle-même à la découverte de sa triple relation aux mots, au monde et à la mort.

Ces recueils ont certes donné lieu à diverses études, mais qui n'envisagent guère le problème du rapport entre l'écriture poétique et les transformations de la ruralité. Le recueil de Queneau a principalement donné lieu à des études sur la place qu'il occupe au sein de la trilogie à laquelle il appartient, ou sous l'angle – plaisant – de la pratique intertextuelle qui le relie au bestiaire et au genre de la fable, comme ce fut le cas dans plusieurs contributions au colloque *Raymond Queneau poète* (Blavier et Debon 1985), et, malgré un bel article plus récent de Daniel Delbreil consacré à la représentation de l'homme rural chez Queneau (Delbreil 2005), la bibliographie demeure mince. C'est le cas également à propos de *Campagne perdue*, recueil qui a suscité par lui-même fort peu d'études, contrairement au reste de l'œuvre de Roud, parmi lesquelles un article d'Alain Mascarou (Mascarou 2004). Le livre *Campagne*

perdue est de fait presque toujours abordé à travers des commentaires qui prennent en compte l'ensemble de l'œuvre du poète. Peut-être est-ce dû au sentiment formulé par Philippe Jaccottet dans le « Post-scriptum » de 2002 à la monographie qu'il avait consacrée à son mentor en 1968 : « En 1972, Gustave Roud publiait son dernier livre, *Campagne perdue* ; ce recueil de notes et de proses qui s'étend sur un demi-siècle, 1919-1969, ne comportait aucun élément propre à modifier la précédente présentation » (Jaccottet 90). Quant à l'œuvre de James Sacré, elle a bien entendu été interrogée à travers le thème de l'enfance vendéenne et à travers la problématique essentielle des « gestes de mots » (Martin 114), mais il semble que leur articulation ait été rarement analysée.

Nous espérons donc, par la confrontation de ces œuvres contemporaines et pourtant si différentes, montrer que le devenir de la civilisation rurale a engendré chez Queneau, Roud et J. Sacré, de profondes interrogations sur l'écriture poétique et son rapport au monde à travers les mots et la mort. Nous tâcherons ainsi, dans une première partie, de faire émerger des textes mêmes un discours sur la ruralité et sur l'horizon de sa disparition (ce discours fût-il travaillé de tensions divergentes), avant de mettre en évidence ce qu'implique, dans la représentation même de l'acte d'écrire, sa confrontation au geste paysan.

Poésie et réalité

Que les trois auteurs inscrivent ces œuvres dans un moment historique particulier dont ils saisissent le caractère crucial dans le déclin du monde paysan, il suffit de rappeler quelques éléments manifestes pour le prouver. Chez Raymond Queneau, le prière d'insérer est à cet égard explicite :

Ce livre fait suite à *Courir les rues*. Les rues, si on les suit jusqu'au bout, mènent aux champs ou dans les bois. On y rencontre des paysans, des plantes, des animaux, mais la ville avance le long des routes nationales. Y aura-t-il toujours des paysans, des plantes, des animaux? Ou plutôt y aura-t-il toujours ces paysans, ces plantes, ces animaux? Se retournant vers son enfance, l'auteur se souvient qu'il rencontra ses paysans, ses plantes, ses animaux. Souvenirs et réflexions se présentent sous forme de poèmes. (*Œuvres complètes* 11373)

Le jeu de déclinaison des déterminants indique assez comment la disparition envisagée du monde rural s'atténue certes en possible substitution, mais s'associe quoi qu'il en soit au sentiment d'une certaine dépossession d'une expérience personnelle. Les poèmes peuvent ainsi ressortir aux deux catégories du souvenir et de la réflexion, du particulier et du général. Celui qui reconnaissait, dans des souvenirs inédits, que « [s]on père était d'origine péquenaude » (1074) – mot où s'entend peut-être une forme de

pléonasme : pè(re) Queneau – était bien placé pour comparer la campagne connue dans sa jeunesse, notamment lors des séjours sur les terres des grands-parents fermiers à Saint-Épain, et celle des années soixante, au moment où il écrit *Battre la campagne*, que Claude Debon suggère dans sa « Notice » de situer en mai et juin 1967 (1372). Les poèmes font place à des incursions autobiographiques, contresignées par des précisions chronologiques dans « En 1913 » (467) ou « La Promenade en 1911 ou 12 » où s'avouent les « souvenirs lointains souvenirs d'enfance/souvenirs du jeudi souvenirs de vacances » (510-11), mais aussi soufflées au lecteur par des précisions géographiques telles que « la campagne tourangelle » (507).

Dans son observation des transformations que la modernité engendre dans l'univers des campagnes, Queneau insiste principalement sur l'intrusion des objets emblématiques du progrès technique, dont la « faux électronique/plus rapide que l'éclair » (476), la « moissonneuse-batteuse-lieuse » et la fantaisiste « égraineuse-écosseuse-dénoyauteuse » (520), et de « l'industrie chimique » (491), puisque désormais le vigneron « tout en sulfatant médite » (482). Les outils traditionnels, « jabloir du tonnelier » ou « taillet du forgeron » (525), font désormais partie du passé. Mais surtout, les frontières de la ville et de la campagne sont désormais perméables. Là réside sans doute le bouleversement sur lequel le poète revient le plus souvent, et que le prière d'insérer met en exergue. Ainsi la modernité entre-t-elle avant tout dans le monde rural sous les auspices de la mobilité, avec son cortège de véhicules : le « tracteur » (462), bien sûr, mais également la « motocyclette » de l'ouvrier agricole qui rime et contraste avec la « charrette » (442-43), le « car » qui « amène à la ville » (470) et le « tramway » qui en sort (510). Dans *Battre la campagne* le monde urbain et le monde rural ne cessent de s'interpénétrer, de brouiller leurs frontières. On a souvent remarqué que les ruraux et les citadins ne cessent d'y opérer des chassés-croisés : de nombreux poèmes en témoignent, ne serait-ce que par leurs titres, comme « Le Rat des villes et les Rats des champs » (460), « Le Citadin aux champs » (463), « Aller en ville un jour de pluie » (470), « Le Voyageur » (477), « Le Paysan à la ville » (478), « Encore un paysan à la ville » (479), et, mieux encore, un poème comme « Le Retraité » met en scène un « ancien citadin » songeant avec nostalgie au Paris qu'il a quitté. Les routes et les chemins autorisent tous les allers-retours, et la rencontre, mêlée d'incompréhension mutuelle, entre citadins et ruraux donne lieu à d'innombrables notations humoristiques. Mais ils se révèlent plus proches qu'il n'y paraît au premier abord ; certains jeux de reprise lexicale, pour être discrets, n'en dressent pas moins une symétrie entre les ruraux, « farauds du terroir » (471) faisant une virée en ville, et « les citadins farauds » (479) qui « traitent d'espagnol » le paysan conduisant sa « bagnole » dans la cité. Ces échanges ne sauraient pourtant provoquer seuls une transformation du monde paysan. S'y ajoute bien entendu l'empiétement de la ville sur la campagne. Celui-ci est d'abord spatial, au sens le plus concret du terme, puisque le poème « Les Ares verts » évoque, non sans faire écho à Ronsard, l'abattage de la forêt pour étendre les tentacules de la

ville :

les usines poussent comme des petits pois
la forêt n'est plus qu'un bois

on arrache les derniers arbres
pour que circulent les ouatures
ô promoteur urbain arrête un peu le bras
laisse aux végétariens quelques ares de square (443)

La banlieue, trouée de jardins, devient sous la plume de Queneau le lieu « où la campagne / livre une bataille ultime / aux progrès de la grande ville » (488). Mais l'empiétement de la civilisation urbaine sur le monde rural est également le fait d'une porosité : les images et les bruits de la ville envahissent désormais les villages par le biais des « autos » – que seule l'ironie queniennne peut associer ailleurs au bruit feutré des « ouatures » – des « camions » et des « tévés ou transistors ruraux » (493). Le village moderne répond mimétiquement à la ville, quand « il est en plexiglas/tout recouvert de mousse » et que « le maire est un édile/ou bien un technocrate » (523). Cette symétrie se lit jusque dans les signifiants, peut-être : la prédilection pour le mot « ru » dans *Battre la campagne* ne serait-elle pas en partie due à l'écho suscité avec les rues de la ville ?

Le recueil de Queneau décrit donc avec une certaine acuité, sous le couvert de l'humour, un « Aggiornamento rural » (484) par lequel le monde paysan a déjà cessé d'être. Si certains traits de mentalité paysanne subsistent encore chez les hommes, que le poète reprend sans prétendre s'éloigner des clichés comme l'a montré Daniel Delbreil dans son article « Pour un portrait du Rural » – le paysan étant « grossier, parfois simplet [...] rusé, madré » et fait preuve d'une certaine « brutalité » envers les animaux (42) –, la ferme moderne, elle n'est plus pour Queneau « bouillon de fumier » et « ornières grasses » mais bien « hexagones métaux qui brillent/télévision phone radio/tracteur auto vélo moto » et basse-cour où « la poule picore des vitamines/ou des atomes de calcium » (459).

Il semblerait pourtant incongru, on s'en doute, de vouloir déchiffrer chez Queneau les signes d'une nostalgie ou d'un quelconque passéisme. Dans *Battre la campagne*, jamais le monde paysan n'apparaît comme un possible lieu d'appartenance du sujet poétique. Les ruraux ne cessent d'aller et venir entre leurs champs, leur village ; citadins et ruraux ne s'aventurent dans le monde qui leur est étranger que pour en revenir bientôt, ou pour garder une insolite nostalgie de leur origine (« Le Retraité », « Le petit horticulteur ») : dès lors, le regard porté sur les uns et les autres demeure mobile, attentif à n'idéaliser ni la ville ni la campagne (loin s'en faut!) et à garder une ironique distance vis-à-vis du monde paysan pour lequel toute nostalgie est exclue. Certes, Queneau « témoigne [ici] d'une tendresse pour le monde paysan qui était absente de ses œuvres antérieures » (Méry 33), et cette sympathie se manifeste par un

humour jouant de clichés « sans méchanceté, sans volonté d'abaisser », et même peut-être par un éloge « sans mièvrerie » (Delbreil 45). Mais différents procédés visent à interdire toute nostalgie, toute tentation d'ériger le monde rural comme un possible refuge face aux excès de l'urbanisation et de la vie moderne. D'une part, cette nostalgie est sans cesse ironisée : si le progrès se manifeste par un vacarme intolérable, comme le souligne le poème « Encore, encore le progrès », le poème qui suit immédiatement dénonce « La Tradition » en la réduisant aux gifles d'un grand-père éduquant son petit-fils (501). De même, le cliché du « bon vieux temps » est désamorcé puisque les regrets sont attribués à un moissonneur qui par ailleurs se montre fort satisfait de sa « faux électronique » (476) et que les vieux prennent plaisir à se remémorer une époque qui se révèle remplie de crimes odieux (« Vieilles histoires »). D'autre part, la nature n'est nullement idéalisée : partout y règne la mort. Les « Risques champêtres » révèlent la menace que la nature fait constamment planer sur le promeneur. Tout y progresse vers la mort, avec l'aide du paysan lui-même : le potiron finit en soupe (« Si le potiron ne meurt »), le porc dans l'assiette (« le Porc »), le hanneton percute un citron (« Hanneton »), etc. La mort travaille toute la campagne : les herbicides tuent les graminées ; les petites bêtes, les insectes, participent à l'œuvre générale de putréfaction et de décomposition ; le ru court au « dévorant océan » (522), le roc lui-même devient sable (« Solide comme un roc »). Le temps ronge tout, et l'espace agreste n'est plus que le « cimetière des champs » (494), où « tout un peuple vermiforme/effectue le travail agricole » (521). La mort personnifiée n'est plus, comme sur une gravure de Holbein, le compagnon du laboureur, mais la figure même de celui qui travaille la terre avec sa « sarcellette » (489). Rien ne dure donc : « avec le temps les campagnes/deviennent villes et celles-ci/retournent à leur forme première/les ruines même ayant leur fin » (453). L'attitude la plus sage est peut-être alors, comme Grégoire le cultivateur dont le fils modernise la ferme en exploitation horticole, de ne pas lutter contre le progrès, de ne pas se figer en une posture nostalgique, et de soupirer : « c'est le progrès/aussi vrai que je m'appelle Grégoire/eh bien ça se passera comme ça » (463). Si *Battre la campagne* nuance quelque peu la détestation de l'espace rural qui marque les romans de Queneau et notamment *Saint-Glinglin*, le recueil montre bien que pour Queneau la ville et la campagne ne s'opposent pas, mais s'articulent selon une logique du pire : si dans le Paris de *Courir les rues*, comme le note Claude Debon, « on côtoie une humanité absurde ; on en rit, mais elle tient un peu chaud », à la campagne, dans le recueil suivant, « on saisit l'absurdité du cosmos : elle est moins drôle, on en a peur » (Debon 13). De même, le passé n'est pas plus glorifié que le présent, et l'on sent poindre un certain « scepticisme tragique » (Debon 17) auquel le poète n'échappe que par de fugaces enchantements – ou par la jouissance des mots.

Gustave Roud et James Sacré se montrent à l'évidence beaucoup plus circonspects quant à l'évocation du recouvrement du monde paysan par une agriculture moderne et par l'expansion du monde et du mode de vie urbains. Cependant Gustave

Roud, petit-fils de paysans, place l'ensemble des textes de *Campagne perdue*, dont le titre même peut s'entendre en ce sens, sous l'image dominante d'un englobement de la paysannerie. On rappellera, là encore, le rôle du périphrase : la dédicace joue ici le rôle que tenait le prière d'insérer chez Queneau, en donnant la tonalité générale du recueil : « *À tous mes amis laboureurs au long d'un demi-siècle (le temps pour l'ancien monde paysan de n'être plus)* » (119). Le texte d'ouverture souligne que le poète est celui qui a senti « sous le même ciel, à travers les mêmes saisons, le cœur de l'univers paysan s'enfiévrer lentement jusqu'à l'inguérissable, son calme et beau visage perdre sa paix » (121). De cela, il ne sera plus explicitement question par la suite, si ce n'est à travers telle ou telle rapide évocation des « terres abandonnées » qui sont à « repeupler » (156) ou du « temps humain » nié par « les puanteurs d'essence et le vacarme » (174) ; il n'empêche que, comme l'écrit Claire Jacquier dans son article « Gustave Roud, une poésie en quête de lieux » :

Roud regrette en poète la fin du monde paysan – en poète conscient de s'inscrire dans une tradition littéraire remontant à l'Antiquité, mais il rend compte aussi de la dégradation bien réelle des conditions de la vie paysanne dans la Suisse romande des années 20 à 70. À ce sujet, il dit – en poète et non pas en historien ni en sociologue – des choses historiquement exactes : en se mécanisant, le monde paysan a perdu son autonomie, et l'autorité avec laquelle il imposait un mode de vie propre, lié au temps, aux saisons, à la nature et aux rythmes de la production agricole. [...]

Le diagnostic de Roud est donc parfaitement juste : il identifie très lucidement les causes de la dégradation du monde paysan. Son œuvre, notamment *Campagne perdue*, rend compte de cette mort lente, tout en l'inscrivant dans la tradition élégiaque du rapport perdu à la nature, voire dans celle du paradis perdu. (39-40)

Si l'œuvre de Roud présente « une cohérence absolue », pour reprendre une formule de Philippe Jaccottet (*Gustave Roud* 59), et si certains livres précédents du poète pouvaient déjà évoquer le monde paysan sur le point de disparaître, comme *l'Essai pour un paradis* (1932), on conviendra que les premières pages de *Campagne perdue* ancrent plus fermement les évocations, en vers ou en prose, des paysages et des hommes des campagnes suisses dans un déclin historique explicitement énoncé. Mais ce bouleversement du monde paysan est effectivement lié à un approfondissement du drame que vit constamment chez Roud le sujet poétique. En effet, on sait que c'est depuis la route, motif majeur de son œuvre depuis *Adieu*, que le sujet roudien contemple le monde paysan qu'il traverse et ne peut guère rejoindre définitivement. Défini comme un « Passant qui repart » (Roud 151), le poète est ce « vagabond sans but [qui] paraît tout de suite coupable aux yeux des hommes d'ici repris par quelque grand travail d'été comme les foins » (125-26) alors qu'il sait quant à lui que c'est « Le chemin

qui va [I]e reprendre tout à l'heure/La route qui ne conduit nulle part » (167). Il ne peut que suivre « une route absente, parmi des choses blêmes ou grises, signes à peine de ce qu'elles furent » (148), et a beau rêver de s'immerger dans le paysage, de fusionner avec les paysans au point de devenir l'un des leurs, il se heurte à « l'infranchissable », au « Mur de verre où le front s'étoile » (134). La communion est impossible, l'élan se brise. Le poète appartient à la route, non au lieu ; il est un errant, non un paysan. La nostalgie, chez Roud, vient de cette séparation avec le fond même de la vie, cette terre ou ce sol qui donne aux paysans leur assise dans l'intensité du vécu.

Le paysan, dans sa réalité corporelle, dans sa plénitude physique, est en effet l'incarnation d'un accord possible entre l'homme et le monde. Dans le paysage rural, mais plus sûrement encore dans la présence au monde du paysan, le sujet poétique peut parfois retrouver une harmonie, toujours fugitive, certes, mais précieuse, entre l'homme et la nature. Ainsi en est-il par exemple de l'instant où René entre en parfaite osmose avec le paysage : « Au même point de leur printemps, je retrouve éparse là-bas au paysage la présence de mon ami proche – et la présence du pays mirée, *humanisée* en lui [...] » (163), ou de celui où André, sous les yeux éblouis du poète, s'inscrit dans la lumière du paysage :

Mais la merveille : ce corps et ce visage vivaient contre un fond de paysage d'une douceur indicible, ciel, montagne, lac, des étages de bleus délicats et sourds, comme une caresse de l'espace, et cet accord, je le ressentais avec une telle violence, malgré sa douceur, tellement « à vif » sur ce qu'il y avait en moi de plus essentiel, de plus profond, que je n'ai nul besoin, même après ce laps, de fermer les yeux pour le revoir. (176).

Le corps d'un meunier, de même, suffit à suscite[r] autour de soi le monde » (166). C'est que le paysan, en son innocence totalement semblable à celle du monde, est l'image de la plénitude. Roud y insiste : « la marche d'un seul laboureur [...] nous raccorde à ce lent rythme humain qui a traversé les siècles » (173). Le paysan est une voie d'accès au « vrai battement de notre sang, notre vrai souffle, là-bas, au plus profond [des] campagnes perdues » (122). C'est par lui que le poète pourrait vivre : « il me faudra repartir au lieu de vivre *enfin* (en reflet, mais c'est encore vivre) » écrit-il après avoir vu le spectacle heureux d'André hersant avec deux chevaux, image « arraché[e] au temps » (182). C'est pourquoi la disparition du monde paysan n'est pas tant, pour Roud, une catastrophe sociale ou culturelle qu'un drame personnel, puisque, selon les mots heureux de Philippe Jaccottet, « au tourment de sa solitude s'ajoute la tristesse de voir lentement disparaître autour de lui un mode de vie, le mode paysan, qui semblait, sinon assurer, du moins favoriser parfois cet accord si essentiel » (*Gustave Roud* 73).

James Sacré part d'une représentation du paysage de campagne comme un lieu déserté, vidé, d'où émergent des vestiges : objets abandonnés, granges ouvertes, outils rouillés. À l'instar du « coin de jardin pauvre [qui] s'en va/avec une allure de chose

abandonnée » (*Figures qui bougent un peu* 24), le paysage est perçu à travers des signes d'absence ou de délaissement. On en ferait un inventaire interminable : « la porte d'une grange vide bat le reste oublié d'une récolte est là » (28), « les courroies les harnais inutiles » (30), « une bassine qui rouille » (35), « (toit rouillé, vieil outil avec un peu de peinture rouge) » (54), « murette éboulée » (57), etc. De la Vendée de l'enfance, « campagne/en forme de pays pas bien peigné » (75) que le poème doit tâcher de reconstruire et réorganiser tant bien que mal, n'émerge plus qu'une ferme abandonnée où s'inscrit l'absence du père, figure fantomatique que, depuis son exil américain et à travers la distance du temps, le poète peine à retrouver. Mais la campagne américaine elle-même ne présente guère que des « restes de paysages agricoles et de travail qui n'est plus rentable » (109). « N'étant lié à aucune localisation précise » (Collot 427), le sujet lyrique, chez Sacré, peut superposer les paysages de Vendée, de la Nouvelle Angleterre, du Massachusetts ou certains quartiers de Paris qui font naître en lui des impressions similaires, qui suscitent les mêmes affects. Dans la campagne américaine c'est depuis l'autoroute, le plus souvent, qu'il observe les étendues cultivées : ligne mouvante et moderne d'où le passé paysan et son ancrage local n'apparaissent plus que filtrés par l'incertitude de la mémoire et de l'écriture. Le poète ne peut que regarder défiler devant lui un paysage auquel il n'appartient plus.

Et ce monde paysan, il en remarque bien la disparition : « c'est la même simple et compliquée musique humaine/qui s'en va elle s'en va/à travers seulement des couleurs des cris/le silence des façons d'être particulières ça s'en va » (*Quelque chose de mal raconté* 138). Mais la question de la société paysanne surgit parfois en des termes plus engagés :

C'est bien possible que ça soit à presque tout le monde
le passé paysan
même à tout le monde vraiment
et peut-être que c'est pour ça qu'on le veut pas penser
dans sa misère et ses joies niaises (entendez-vous pas?)
qu'à travers on se dirait comme très près
de l'insignifiance énorme du monde
quelque chose comme des mains tendres qui pourraient
t'écraser
mais sans doute que c'est pas ça qu'on veut retrouver dans son passé paysan ;
et comment tolérer que d'aucuns fassent encore
dans le paysage mal urbanisé ces gestes de fond du
monde ! (*Quelque chose de mal raconté* 160)

Car le passé paysan après avoir été en marge de l'histoire, négligée par les livres d'école et leur « histoire confortable de la France » (158), est désormais un vestige déplacé dans le présent. Les paysans « sont en somme comme des espèces d'Indiens dépareillés »

qu' « on trouve un peu triste[s] et navrant[s] » avec leurs « anciens rites défaits » qui ont perdu leur sens (159). Le devenir du paysan est, chez Sacré, d'être l'incarnation d'un passé détaché de son socle, insolite en son siècle. Il est une survivance d'un monde enfoui, conservant des « gestes », « restes défaits d'anciennes coutumes » (159) qui n'intéressent plus que les ethnologues.

Géorgiques empêchées

Or la gestualité paysanne revêt pour nos auteurs une importance indéniable. Le geste est un mode de relation au monde. On peut à cet égard relire ces phrases de Dominique Rabaté :

Produit par un sujet, le geste se lie à une impulsion qui peut aussi bien venir du dedans que du dehors. Plus ou moins volontaire, plus ou moins éloquent, le geste se travaille, à la façon des peintres ou des maîtres des arts martiaux qui insistent, les uns comme les autres, sur l'étrange dessaisissement de soi auquel il faut parvenir pour l'exécuter de la façon la plus parfaite. (*Gestes lyriques* 14)

Le geste est un rapport au monde : il ouvre le sujet à l'espace et, dans le cas du laboureur, du bûcheron ou du semeur, le met en relation avec la matière même de la nature. La mécanisation du travail agricole fait précisément disparaître ce double lien de l'homme avec le monde. Gustave Roud ne laisse pas de nommer les travaux des champs, selon une énumération géorgique où s'accordent gestes et saisons, où les corps communient avec le temps : « le faucheur au soleil couchant qui monte ouvrir une prairie à la faucheuse (ou à la moissonneuse un champ de froment mûr), les jambes glacées de rosée, mais le visage encore caressé de longs rayons chaleureux, le déchaumeur d'août, le lent herseur de septembre... » (Roud 185). Il représente les paysans dans leurs activités : battre au fléau, herser, retourner le foin fauché, trancher les aulnes à la serpe sont des gestes qui ponctuent *Campagne perdue*. Mais ces gestes interdits à l'errant, au poète qui questionne les paysans sans être l'un d'eux, comment les dire, comment les retenir dans les rets du texte ? Le geste paysan échappe au geste de l'écriture : la campagne est deux fois perdue, le monde paysan deux fois perdu ! Car pour le Gustave Roud de ce dernier livre l'engloutissement du monde paysan ne se sépare pas d'un problème d'écriture :

Pages sans pouvoir, ô la misère de ce grimoire fiévreux, noir lacs vainement noué ligne à ligne, filet précaire aux mailles bientôt distendues d'où peu à peu retombe au néant tout ce qui voulait être sauvé ! Pourquoi toute une vie prolonger par l'écrit des possessions illusoires, différer désespérément l'adieu qui eût porté en soi l'annonce et le chant d'une résurrection ?

Ô vestiges épars et sans vertu ! Pourquoi vous réunir ici, pourquoi ? Mais, on ne sait d'où venue, une obscure injonction n'a cessé de m'y contraindre, une exigence à quoi il importait mystérieusement d'obéir. (121).

Écrire se définit alors comme un travail sur l'échappement du monde sous les mots ; mais chercher à retenir la présence des amis paysans et la consistance du réel (c'est-à-dire les instants éternels, les épiphanies de la plénitude, les victoires sur le temps) n'est pas si vain. Le poète, en rassemblant ces pages, accède à un point de vérité où la nostalgie n'a plus cours, comme l'indique le dernier paragraphe du livre :

Cette route de novembre et, plus douces que la neige, moins grises que le sable, les grandes routes blanches d'avril dorment en moi depuis toujours. Depuis toujours, quand je ferme les yeux ; ou les donne à la nuit, je me revois suivant une de ces routes éternelles. J'ai tenté jadis de les peupler de présences. En vain. Tout y redevenait peu à peu buée, ombre ou grappe d'étoiles et je me retrouvais seul avec mon pas sans écho. L'innocent ! Aujourd'hui je sais où elles mènent. Nulle fuite n'est possible : la même Présence, celle-là plus réelle chaque jour, veille à toutes les issues ? (188)

Chez James Sacré, les gestes paysans ne sont pas que des « restes défaits d'anciennes coutumes » (*Quelque chose de mal raconté* 159) comme le prétendent les livres. Ils entrent dans la réalité en ce qu'elle a de plus concret et sont le signe d'une présence qui donne sa valeur affective au paysage. Ce sont par exemple ces « gestes grands qui mélangent du travail avec du sourire » (*Figures qui bougent un peu* 77). Indissociables des figures aimées qui hantent les paysages des souvenirs, ils manifestent le temps et la mort : « gestes concrets le temps s'en va » (82).

Mais la gestualité paysanne est surtout le modèle même de l'écriture qui voudrait se mettre au plus près du monde, renouer un contact direct avec le monde. Il ne s'agit donc pas tant d'une nostalgie, comme l'a bien vu Michel Collot, que d'une avancée vers le réel, vers le paysage : « [...] le paysage pour Sacré, s'il est souvent un lieu de mémoire, n'est pas objet de nostalgie ; il n'est pas en arrière, mais en avant du poème » (*Paysage et poésie* 436). C'est pourquoi, de la même manière que le paysan doit faucher le trèfle ou remuer la terre, le poète doit « construire » un poème, ou le « refaire » : ces deux verbes, singulièrement fréquents dans le métadiscours des deux recueils, expriment parfaitement la correspondance entre l'engagement dans le faire que suppose le travail de la terre – dont le poète souligne à plusieurs reprises la fatigue et la côté répétitif – et l'engagement dans l'écriture. Ainsi le geste est-il d'abord l'objet d'une quête de l'écriture, qui voudrait en restituer l'énergie : « je me demande bien ce que ça remue le mot geste par exemple/quand je l'emploie dans un poème » (*Figures qui bougent un peu* 67). Mais c'est aussi l'acte même de l'écriture, « une sorte de geste que ça permet » (122). L'articulation entre ces deux modalités de la gestualité (gestes

paysans à décrire ou à retrouver, geste d'écrire un poème) se fait clairement dans le poème intitulé « Figure 29 » :

Dans ce vert que j'ai rempli de travail lentement répété
espèce de fatigue agricole pour en somme quoi ?
le souvenir que je construis mal outils gestes
repris ce qui reste surtout c'est les moments de quelques visages (82)

Raymond Queneau établit lui aussi, quoique sur un ton totalement différent, un parallèle entre l'activité des ruraux et celle de l'écrivain. L'auteur souligne avec facétie, en effet, que le poète a dû suivre les innovations techniques qui ont fait basculer le paysan dans l'agriculture moderne en changeant sa plume d'oie contre « une pointe bic » (443). Il prend au mot la comparaison rimbaldienne de la main à la plume valant la main à la charrue pour assigner à l'écriture poétique la tâche de dire le monde rural (« La Main à la plume »). Il joue sur la syllepse engendrée par l'emploi du mot *culture* dans le domaine agricole et dans le domaine intellectuel (« La Culture ») et, sur le mode burlesque, réduit l'inspiration poétique à une récolte d'œuf (« L'Inspiration »). Les multiples réécritures de fables de La Fontaine et l'intertextualité convoquée par le recueil (Vigny, Hugo, Rimbaud, Gide) ne cessent d'atténuer l'écart entre la civilisation paysanne et la sphère littéraire. Mais c'est bien le cours poème « Modestie » qui, faisant rimer « forgeron » et « écriveron », met exemplairement en parallèle le travail des campagnes et l'acte d'écrire. Travaillant sur les signifiants et sur le vocabulaire, le poète s'assimile partiellement à un laboureur ou à un travailleur agricole. La poésie s'affirme jeu, et peut-être même divagation (« Battre la campagne » est le poème qui conclut le livre), refoulant d'un même geste la poésie de la nature et l'angoisse de la mort que le recueil a pourtant largement convoqués et mis en œuvre ; le livre s'affirme dans un double mouvement de convocation et de congédiement, d'invocation d'un certain lyrisme et de subversion.

En essayant une approche des gestes paysans et de leurs mains qui s'éloignent déjà dans le passé, l'écriture poétique de R. Queneau, de G. Roud et de J. Sacré vont au-delà d'une nostalgie qui serait d'ordre sociétal ou culturel. De même que le poète comparait volontiers, au XIX^e siècle, son travail à celui du sculpteur ou du ciseleur (pensons à Gautier ou à Banville), le poète peut désormais penser son activité par rapport au travail du paysan, et l'on peut voir dans ce changement de paradigme une réorientation de la saisie de la poésie par elle-même, que la pensée du philosophe Jean Brun, auteur d'un magnifique ouvrage sur l'organe humain par excellence, *La Main* (paru en 1968), permet d'éclaircir. J. Brun oppose la main du *faire*, prométhéenne, qui vise à opérer une transformation du monde, à nous arracher au *hic et nunc* de notre finitude en conquérant une *mainmise* sur le temps (une action sur l'Histoire) et sur l'espace (un élan vers l'ubiquité), à la main vouée à *créer*, qui « vise à conférer à l'homme le spectacle de ce qui est au-delà de toute fabrication en cherchant à fixer le geste

capable de ramener au plan ou au volume ce qui participe à l'*ailleurs* et ce par quoi *maintenant* plonge dans *toujours* » (Brun 91). Mais le philosophe précise que, dans le monde atomisé de la modernité technique, on perçoit « une sorte de panique de la main créatrice qui va chercher, à gauche et à droite, des fragments d'un monde disloqué afin, non pas de recueillir ce qui est épars, mais de jouer dans des combinaisons de toutes sortes » (Brun 92). Ne peut-on voir là l'explication profonde de certains aspects de la poétique de Queneau – qui, comme le souligne Claude Debon, « travaille dans le petit : petites choses, petits animaux, petits faits, petites gens. Petite malice, petite satire, petite dérision » (Debon 8) ? N'est-ce pas aussi, en un sens, ce qui pousse Roud à faire l'éloge du geste puissant et continu du paysan, quand le poète n'égrène que des « Pages sans pouvoir » (Roud 121) ? La notion de « gestes de mots », que J. Sacré évoque notamment dans un entretien avec Serge Martin, trouve là aussi, sans doute, un de ses enjeux :

Peu à peu j'ai cru comprendre que tous mes poèmes sont des gestes de mots, du sens assez précis certes, entre autres choses, mais donné dans une matière en somme corporelle (obscur) du poème. Gestes-poèmes qui font signe en même temps qu'ils disent. [L]es gestes parlés ne sont peut-être que poussière de mots plutôt que de vrais gestes. (Martin 115)

La continuité et l'obstination du geste paysan, figure première du geste technique qui transforme le réel élémentaire et vivant, le fait passer de la nature à la culture, hante la modernité poétique, vouée au discontinu et au fragmentaire du poème, et à la quête d'un inaccessible : la préhension, ou au moins le toucher, du monde par les mots.

L'empêchement de la géorgique par le procès d'effacement de la civilisation rurale devient ainsi, chez des auteurs pourtant si différents, une manière de signifier une situation historico-poétique commune, dans laquelle la poésie ne peut plus être, d'une manière ou d'une autre (plus ou moins ou tour à tour lyrique, ludique, élégiaque, satirique, etc.), qu'un entrelacement, selon un dosage idiosyncrasique, de *naïveté* et de *sentimentalité*, au sens de Schiller – si l'on veut bien recourir à des notions dont Jean-Claude Pinson a montré le caractère opératoire pour la lecture de la poésie contemporaine, en particulier chez James Sacré (Pinson 217-236).

Conclusion

Le bouleversement qui affecte les campagnes et fait passer du monde paysan à l'ère de la production agricole résonne donc jusque dans la poésie contemporaine, à travers des œuvres aussi diverses que celles de Gustave Roud, de Raymond Queneau et de James Sacré. Mais ce qui se joue alors n'est pas une affirmation d'un simple attachement nostalgique au passé. La nostalgie se trouve refoulée par l'humour et le jeu (Queneau), dépassée par la découverte conjointe de l'éternité et de la Présence de la mort (Roud)

ou détournée par la nécessité d'avancer dans l'approche du réel par le poème (Sacré). L'ère des géorgiques n'est plus : il s'agit maintenant de lancer l'écriture poétique à la découverte de sa propre gestualité. Le déclin de la paysannerie a moins engendré le désir d'en conserver des traces ou des images que d'en sauvegarder l'énergie, le mouvement vers une vérité qui peut être, conjointement, celle des mots, du monde et de la mort.

Ouvrages Cités

- BARRAL, Pierre. « Littérature et monde rural ». *Économie rurale*. 184-186 (1988) : 199-204.
- BLAVIER, André et DEBON, Claude (dir.). *Raymond Queneau poète. Actes du 2^e congrès international Raymond Queneau*. Temps mêlés, 1985.
- BRUN, Jean. *La Main*. Robert Delpire, 1968.
- COLLOT, Michel. *Poésie et paysage du romantisme à nos jours*. José Corti, 2005.
- DEBON, Claude. « Préface ». Dans Queneau, Raymond, *Courir les rues, Battre la campagne, Fendre les flots*. Gallimard, 2009 [1981].
- DELBREIL, Daniel. « Pour un portrait du Rural ». Dans Méry, Christine (dir.). *Le solennel emmerdement de la ruralité*. Regards, 2005 : 37-52.
- FOURASTIÉ, Jean. *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*. Hachette, 2004 [1979].
- JACCOTTET, Philippe. *L'Entretien des muses*. Gallimard, 2004 [1968].
- . *Gustave Roud*. Seghers, 2012 [1968].
- JACQUIER, Claire. « Gustave Roud, une poésie en quête de lieux ». Dans Schnyder, Peter, *Les Chemins de Gustave Roud*. Presses Universitaires de Strasbourg, 2004 : 37-51.
- MASCAROU, Alain. « Le « rêve de fusion » dans *Campagne perdue* ». Dans Schnyder, Peter, *Les Chemins de Gustave Roud*. Presses Universitaires de Strasbourg, 2004 : 197-211.
- MARTIN, Serge. « Chronique de poésie. James Sacré ou le décentrement par la relation poétique ». *Le Français aujourd'hui*. 161 (2008) : 113-120.
- MENDRAS, Henri. *La Fin des paysans*. Actes Sud, 1993.
- PINSON, Jean-Claude. *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Champ Vallon, 2002.
- QUENEAU, Raymond. *Œuvres complètes I*. Gallimard, 1989.
- RABATÉ, Dominique. *Gestes lyriques*. José Corti, 2013.
- RIMBAUD, Arthur. *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes 1873-1875*. Librairie Générale Française, 1998.
- RIOUX, Jean-Pierre. *La Révolution industrielle (1780-1880)*. Seuil, 1971.

- ROUD, Gustave. *Air de la solitude* suivi de *Campagne perdue*. L'Âge d'homme, 1995.
SACRÉ, James. *Figures qui bougent un peu* et *Quelque chose de mal raconté* suivi de
Une petite fille silencieuse. Gallimard. 2016.
SOUVESTRE, Émile. *Les derniers paysans*. Michel Lévy, 1851.