

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Char en un poème

Jean-Pierre Issenhuth

Volume 31, Number 1 (181), February 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31706ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Issenhuth, J.-P. (1989). Review of [Char en un poème]. *Liberté*, 31(1), 100–105.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

NOTES DE LECTURE

JEAN-PIERRE ISSENHUTH

Char en un poème

Si l'on me demandait quel poème me fait le mieux apprécier l'art de René Char, je répondrais: *Le martinet*. Ce poème me plaît par tout ce qui lui manque, tout ce dont il ne s'encombre pas. Il n'a pas l'allure blindée qui m'a fait souvent penser, ailleurs, que Char écrivait avec une patte d'éléphant. Il est assez exempt de la panoplie surréaliste, dont je me passe fort bien. Le mélange poésie-philosophie ne le contamine pas: la pensée y est le parfum des faits, de l'expérience, et c'est ce que j'aime qu'elle soit en poésie. Ainsi libéré, *Le martinet* vole bien. À un seul endroit, il me paraît voler *trop* bien. C'est très curieux. Depuis vingt ans que je me récite le poème, je bute toujours au même endroit: «Il déteste la familière. Que vaut dentelle sur la tour?» Il y a ici quelque chose de *trop léger pour Char*, de trop élégant, de trop aérien qui détonne avec son pas de terrien. En butant toujours sur cette fausse note, j'ai pris conscience un jour que si elle n'existait pas, le poème serait raté. C'est en effet le passage où le martinet bute sur l'hirondelle familière qu'il déteste. Il est donc nécessaire que je bute avec lui à cet endroit, et la fausse note n'en est pas une.

Le martinet est un poème simple. Ni simplet, ni simpliste, ni indigent: simple. Il dit ce qu'il doit dire avec suffisamment de force et de clarté, sans plus. J'entends aussi par «simple» qu'il est à base de matériaux très communs. Rien de plus difficile, de plus improbable que réussir quelque chose avec des mots comme *maison, joie, ciel, yeux, cœur, sol* et sept fois le verbe *est* dans quinze petites phrases. Il n'y a que Verlaine qui

sache faire passer le verbe *être* aussi bien: «Le ciel est... La vie est...» C'est beaucoup plus ardu que le «charroi lugubre», le «regard lapidé», la «massue de transes», «l'azur multivalve», la «voûte d'effusion», les «micas du deuil» et autres «voix vitreuses» de *Visage nuptial* — formulations d'une tonne dont la postérité a ressemblé à un baby-boom.

Le martinet ne donne guère dans l'excès chercheur. Il appartient sans excentricité au «jamais fait». Nouveau avec naturel, il entre dans le décor de la poésie sans jurer; il apporte de l'eau au moulin du lieu et du sens communs, qui sont le fond de l'art. Ses «ailes trop larges» rappellent un peu les «ailes de géant» de l'albatros, mais c'est tout ce qu'il lui doit.

Le martinet porte mieux la fureur et le mystère que d'autres poèmes où fureur et mystère sont surtout conceptuels ou verbaux. Ici, ils sont actes, ils prennent corps dans l'oiseau-cœur. L'oiseau vit avec une mystérieuse violence et périt par violence, il a «la mort née de sa propre vie». Ce sont la vie et la mort qui sont ici fureur et mystère, plutôt que la langue, et c'est bien préférable.

Dans *Le martinet* se manifestent bien des choses qui me sont chères: l'arrêt sur le motif, la sensation et l'acte rendus, le détour du *je* par un autre sujet qui lui apprend qui il est. En cela, *Le martinet* n'est pas seul. Avec lui, je devrais citer au moins *La Sorgue*, *Qu'il vive!* et les deux chansons mates et sans levain sur un parc: *Le deuil des Névons* et *Jouvence des Névons*. Un oiseau, une rivière, un pays et ses habitants, un parc. C'est toujours la nature.

J'ai à Laval-Ouest un ami qui, dans son salon, garde une petite toile de Marc-Aurèle Fortin. Je ne crois pas qu'elle soit pour lui un placement. Il en parle comme si son voisin, sa tante ou n'importe qui l'avait peinte, et cette désinvolture me plaît beaucoup. La toile représente des ormes à Sainte-Rose, des arbres de vapeur ou d'eau verte. Je ne manque jamais de les regarder en traversant le salon. Quand je les vois, je pense au titre de Ponge: «Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard». Je me dis aussi que le véritable contemporain des arbres de Ponge, et du martinet, et de la Sorgue, et

du parc des Névons n'est pas Borduas, mais celui qui, à bicyclette, allait de motif en motif et sut voir ces ormes de Sainte-Rose comme jamais personne avant lui.

Le charme de l'heure unique

Je ne connais Salzburg que par Pierre Jean Jouve et le poème *Mozart*, dans *Noces*. Que dit-il de Salzburg? On y voit des collines, des nuages, une prairie, une ancolie oubliée par une faux, des oiseaux, un orage, un soleil qui se couche. Rien de vraiment urbain, ni typique. Il n'y a pas de murs à Salzburg, qui n'a jamais eu qu'un habitant, Mozart. Il y vivait à cheval sur un arc-en-ciel. Jouve assure qu'il faut voir Salzburg à six heures, l'été, et il explique cette restriction horaire par le fait qu'à six heures du soir, «un seul jour encore entoure ces vraies collines». À toute autre heure, les collines sont fausses. Le touriste ne peut lire le poème *Mozart* sans désirer partir aussitôt pour cette ville unique.

Salzburg à l'heure du poème est un déploiement baroque de la nature. Après l'orage, dans l'air métamorphosé, un arc-en-ciel couronne une ancolie, fleur savamment composée, qui semble plusieurs fleurs en une, et se dresse seule où l'herbe ordinaire a été rasée. C'est un moment d'élévation, de transfiguration du paysage, où j'imagine que le milieu naturel s'harmonise avec l'intérieur baroque des églises, où le dedans est aussi le dehors. Voilà pourquoi mon guide ignore les murs. La ville se dissout dans l'arc-en-ciel, qui est aussi la musique de Mozart, et la poésie de Jouve, et l'impression de Jouve lui-même voyant Salzburg, écoutant Mozart et écrivant. Frissonnement-plaisir, amertume-gaîté, glaives-effusions, jour-nuit, jeunesse-déclin, liberté-captivité, réalité-invention, soleil-nuages, nature-ville-Mozart-musique-Jouve-poésie se mirent les uns dans les autres, entre les deux volets de l'invocation: «À toi... Apaise...»

Et comme si la conjonction était encore insuffisante, la simultanéité trop mince, le poème, discrètement, mime ce qu'il dit. Dans une langue étagée, irisée, organisée, il est une

courbe qui s'élève de la prairie aux nuages et redescend par les collines jusqu'aux salles de concert. Partout le nom de Mozart se retourne dans ses lignes comme dans une fugue sur un nom. Le deuxième vers est un pur commentaire des sons du nom:

Le bonheur y commence à mi-hauteur des airs

La phrase peut être partout en même temps. Simultanéité là aussi, conjonction de l'intérieur et de l'extérieur:

*Frissonnement plaisir le soleil est couché est bu
par un nuage.*

Le dernier vers m'a arrêté longtemps. Je n'avais pas vu qu'il bouclait la boucle en reprenant les sons du premier: «quand j'écoutais ton arc-en-ciel d'été». Le poème était donc isolé par une fine enveloppe. Il m'apparaissait enfin, bizarrement, comme une bulle sphérique, en suspension, à l'intérieur tapissé de miroirs sur lesquels ses composantes rebondissaient sans fin.

J'ai appris, dans *Mozart*, qu'à certaines heures privilégiées, la poésie accède au vrai, comme les collines, et qu'en poésie le vrai est la manifestation d'une totalité indivise. Alors toute illusion de distance et de différence disparaît dans une forme, ou tend à disparaître. Pourquoi en est-il ainsi? Je l'ignore. Je constate seulement que *Mozart*, placé au second début de l'œuvre de Jouve, est à la recherche de l'image la moins étroite, la moins réduite du vrai que l'art puisse espérer donner.

Un feu, un cheval, un bébé

Les poèmes qui renseignent le moins sur la poésie sont ceux qui la prennent pour thème. Ils parlent à sa place, disent ce qu'ils voudraient qu'elle soit ou imaginent qu'elle est, non ce qu'elle est exactement.

Pour entendre la poésie dire ce qu'elle est, j'aime relire *Pour vivre ici* et *Conduire* d'Éluard¹, et *Chant matinal* de Sylvia Plath². Dans *Pour vivre ici* (1918), la poésie me tient ce discours:

— L'azur mallarméen parti, je suis un feu privé, allumé pour celui qui l'allume, mais nourri de tout ce que le jour donne de privé et de public, d'ouvert et de fermé, d'étendu et de limité, d'animé et d'inanimé. Nourri non de ces choses en réalité, mais de leurs noms, présentés dans un ordre que leur constitution impose. Je suis un feu qui réchauffe et accompagne, et devant lequel on se noie. Un feu paradoxal, devant lequel on meurt réchauffé, mais par noyade, non par brûlure. Par noyade dans ses propres profondeurs, à l'origine des faisceaux, quelque part où l'on est un seul élément.

Dans *Conduire* (1920), voici le cheval-poème:

*Plus beau que le corbeau
Il lui faut un chemin
Fine jambe, léger héros
Qui suit son maître vers le repos.*

Ici, la poésie me dit:

— Je suis le cheval dont les pas suivent le chemin voulu par la beauté, vers le repos. J'y marche indépendamment de mon maître, mais l'accompagne. Éventuellement, je peux aussi porter celui qui me conduit, de sorte que chacun conduit l'autre. Quoi qu'il arrive, j'ai les jambes

1. *Choix de poèmes*, Gallimard, 1951, p. 23 et p. 29.

2. *Ariel*, traduit de l'américain par Laure Vernière, Éditions des Femmes, 1978, p. 7.

meilleures que mon conducteur-conduit, et le héros, c'est moi, parce que mon pas est plus léger que le sien. Tout cela est hors de portée du corbeau, qui n'est pas assez beau pour suivre un chemin.

La poésie me dit en un mot: je suis indépendante et liée — ce qu'elle répète dans *Chant matinal*, sous les traits d'un bébé:

— Je nais et prends «ma place parmi les éléments». Mon auteur s'émerveille de ma venue, parce qu'il n'est ni tout à fait mon père, ni tout à fait ma mère: mon engendrement est affaire de reflets qui le débordent. Mon arrivée le ravit, mais bouscule ses habitudes: je suis toujours et ne suis jamais ce qu'il attendait. Je le laisse «aveugle comme un mur». Je suis d'abord «une mer lointaine qui gronde à l'oreille», puis «une poignée de notes claires» qui «montent comme des ballons». Ma présence est celle d'une «statue nouvelle», dans «un musée ouvert à tous les vents». L'amour m'a «mis en marche comme une grosse montre en or». En définitive, je suis sculpture (une statue), musique (une poignée de notes) et peinture (aussi aveuglante qu'aveugle, parce qu'elle présente aux yeux plus qu'ils ne peuvent voir).

Voilà ce que la poésie dit quand on lui tend le miroir d'un bébé et qu'on lui laisse le temps d'y fixer son image. Et les trois propos sont vrais, plus près de la vérité par ces détours, ces pièges tendus — un feu, un cheval, un bébé — que si le discours avait visé droit, prenant la poésie pour cible d'une objectivité illusoire, ou visé nulle part, en récusant tout thème. Tout se passe comme si la poésie boudait les poèmes où la volonté se veut plus présente ou, à l'inverse, plus absente que le spectateur du feu, le conducteur du cheval, la mère du bébé.