

Variations sur la poésie

Fernand Ouellette

Volume 35, Number 2 (206), April 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31490ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellette, F. (1993). Variations sur la poésie. *Liberté*, 35(2), 38–43.

FERNAND OUELLETTE

VARIATIONS SUR LA POÉSIE

Pour mieux saisir les rapports de la poésie avec la transcendance, ou avec les transcendances, je commencerai par lancer quelques affirmations, sans m'embarrasser des catégories pensées par tout le travail théorique sur l'esthétique qu'il serait vain de projeter ici dans ses grandes lignes.

La poésie est pour moi un ensemble organique de mots, ensemble qui n'atteint sa raison d'être, sa signification que si le poète essaie, à travers un texte, de cerner ce qui est proprement impossible à dire : l'*intemporel*, l'*invisible*, ou le *non-reconnaissable*. Alors seulement le poète se met-il au service du mot « créateur », « constructeur », au service de la parole. (Je n'oublie pas que Wittengstein a recommandé de ne rien dire de ce qui est à proprement parler indicible, mais n'en ai cure.) Je suis convaincu que la poésie ne s'intéresse, en définitive, qu'à ce qui échappe au travail des sens et de la raison, pour mieux s'orienter vers une forme d'entendement inconcevable. Nous pourrions soutenir la même chose au sujet de la peinture et de la musique. Un des exemples les plus troublants me paraît être la 31^e des *Variations Diabelli* de Beethoven, ou le Prélude et Fugue n° 8 en *mi bémol majeur* du *Clavier bien tempéré* (Premier Livre) de

Bach, ou encore la Variation posthume n° 4 des *Études symphoniques* de Schumann. Ce qui ne veut pas dire que les perceptions et la raison n'ont pas leurs rôles à jouer dans l'élaboration du poème ou de l'œuvre d'art. Mais, à partir d'un certain point de vue, d'un certain niveau d'expression, la poésie s'efforce d'atteindre à la limite de l'inconnu, à ce qui gravite à la lisière extrême du dicible. Il va de soi qu'il faut préciser qu'elle ne s'intéresse guère à la description, pas plus d'ailleurs que la peinture d'un Vermeer ou d'un Giorgione ne s'en tient aux personnages, aux objets, aux ambiances, trop attentive qu'elle est à la lumière. En somme, la musique, la peinture et la poésie ont les mêmes visées. Il suffit d'écouter Bach, Mozart, Schubert, Schumann ou Bruckner et Brahms. Dans le chant *Ô Solitude*, de Purcell, s'impose un sacré plus évident que dans maintes œuvres dites religieuses. Je ne peux l'écouter que comme un appel à l'absolu, une sorte de long *lamento* dans le désert.

Prenons un exemple concret. L'arbre, en soi, est un point de départ pour « voir plus loin ». Dès l'instant où la lumière se met à vibrer sur les feuilles d'une façon particulière, alors commence peut-être une expérience poétique ou picturale qui entraîne l'artiste en extase, hors de soi et du temps, au-delà de l'homme, de l'univers, de l'artiste lui-même, a-t-on dit. C'est ce que signifie peut-être rester vigilant face au réel et aux choses. Malraux précisait que l'artiste met en œuvre une liberté nouvelle. Et cette expérience doit être considérée en soi comme sacrée. À sa façon, comme le soulignait le compositeur Gilles Tremblay, l'artiste prolonge le travail du Créateur, il œuvre à l'expansion infinie de la création, il a partie liée.

Voilà une première esquisse de définition de la poésie au sens large. Mais il faut préciser que le poète lui-même n'est pas pour autant un voyant ou un visionnaire, bien que tout l'art, pensait Berdiaev, soit une

anticipation du monde transfiguré. Et surtout, le poète n'est pas un mage au sens de Stefan George. Il doit plutôt se placer contre la terre, d'abord rester à l'écoute du visible. Et c'est par l'image elle-même — bien sustentée par le monde et les êtres et les choses — retentissante de sa lumière, que le poème questionne l'Invisible, c'est-à-dire ce qui est enfoui dans le monde et le langage, et ce qui appelle la langue au-delà de son être. Un pareil travail peut mener à l'Être même, Lui, l'Être secret sans figure, l'Inconnaissable, tout en restant en deçà de l'infini infranchissable. Ainsi prend tout son sens la passion de la plénitude qui caractérise l'artiste et le saint sur un autre plan.

Une grande partie des possibilités de la parole du poète vient de l'expérience qu'il a du langage, de la substance irradiante de sa langue propre, qui précède ses tentatives de « création ». Nous savons que la langue tente de parler à travers nous. (Il en va de même pour les autres arts qui se situent dans une histoire.) Je redis avec François Fédier que toute poésie est « sans précédent », qu'elle montre du vu pour la première fois, dirait Heidegger, et que c'est d'ailleurs à cette tâche qu'elle se consacre.

Il ne serait pas vain de tenter de saisir la nature de l'art dans sa sphère propre, de cerner le lieu d'où il parle. Ma tentative, à travers ce qui peut sembler une voie exigeante, va peut-être me permettre de rapprocher l'art et la transcendance, si on définit le transcendant avant tout comme le caractère, l'état d'être de ce qui est indicible. Je précise que la transcendance, pour moi, n'a de sens que si elle peut s'ancrer dans le Transcendant, l'Unique, le Vivant. En ce sens, il y a eu une scission bien explicable entre certaines religions et l'esthétique. Malraux écrit dans *L'Irréel* : « À Florence, dès le début du siècle, la civilisation chrétienne, jusqu'alors civilisation de

l'âme, a commencé sa métamorphose en civilisation de l'esprit. » Scission avec le religieux ? Sans doute. Mais il serait impensable d'admettre une pareille coupure avec le sacré. Cela marquerait tout simplement la fin de la poésie et de l'art comme mise en relation avec la transcendance. Nous pourrions même ajouter qu'il s'agit là d'une évidence depuis que notre système de valeurs a été ébranlé, détruit, et que certaines ambitions artistiques se sont repliées sur elles-mêmes dans une prétention à la forme absolue, à l'autosuffisance du langage, au mimétisme d'une facette du réel. Dès l'éruption d'une certaine forme de modernité, le fossé a commencé de s'élargir. L'art de Goya, de Hölderlin et de Beethoven a-t-il une autre signification ? Tout ne se heurte-t-il pas alors à l'absence de Dieu ? Leur art, dans le silence et le désespoir, commence à vivre un manque qui ne peut qu'accentuer la nature de notre tragédie en tant qu'être. Je pense au chien de Goya enseveli jusqu'à la gueule, qui hurle sa détresse ; thème repris par le peintre Turner, et plus récemment, par Rebeyrolle. Je pense aussi aux sons imprégnés de silence, à la limite de la fêlure, de l'*Hammerklavier*. Je pense à la solitude radicale, à la plainte de Hölderlin depuis que les dieux ont disparu.

Depuis toujours, me semble-t-il, l'art de la parole et l'art pictural sont liés à la transcendance. Dieu, dans ses premiers efforts de rapprochement, se sert de la parole, de la poésie. Pensons aux textes de l'Égypte, de l'Inde et surtout à ceux d'Israël, qui témoignent du Dieu unique. Son art des *Psaumes* est une adresse directe au Dieu innommable, et pourtant approché : « Dieu, tu es mon Dieu. » Le *Cantique des trois enfants* ou l'*Hymne à l'univers*, depuis la fournaise, annonce le *Cantique des créatures* de François d'Assise. Tous les éléments sont appelés par le psalmiste à louer le Seigneur, sont associés à l'œuvre du salut, à l'épiphanie du sens. Et par la suite,

Képler formule sa grande prière qui embrasse l'univers. Pour lui, le but de toute œuvre est la connaissance, l'admiration et l'adoration du Créateur omniscient. Il dit : « Dans ses premiers bégaiements déjà, l'enfant chante tes louanges. » En d'autres termes, le théologien Hans Urs Von Balthasar parle d'une esthétique théologique, c'est-à-dire de la « perception et [de] l'accueil [...] de l'amour souverainement libre de Dieu manifestant sa gloire ».

Il est vain de préciser les rapports des cultes, des rites avec l'art depuis les origines. Ils sont bien connus. L'art, pourrait-on dire, est advenu dans les parages du sacré, indissociable du sacré, dans une poussée irrépressible vers la transcendance. Comme si la vie « vivante » ne connaissait que la spirale, et la spirale que l'espace de la transcendance. Peut-on même imaginer que les religions deviennent « visibles » sans le recours à l'art, sans son support créateur? (Nous pourrions dire que la beauté des *Psaumes* est propre à la religion d'Israël, qui refusant l'« illustration », enchâsse la parole. De même l'Islam, qui glorifie l'architecture, l'arabesque et l'écrit.) Le simple fait qu'une théologie de la gloire et de la lumière se soit développée à partir de l'art de l'icône me paraît très significatif. Les églises romanes et gothiques sont, nous ne l'ignorons pas, des livres illustrés. Sans parler des bibles ornées par les enlumineurs. Et il faudrait explorer les relations avec Dieu dans la musique d'un Bach, d'un Bruckner ou d'un Messiaen.

Ce qui importe avant tout, ai-je commencé de dire plus haut, c'est le lieu d'où parle le poète ou l'artiste. Il me semble évident que c'est d'abord ce lieu, à la naissance de l'œuvre, qui établit le rapport de l'art et de la transcendance, qui s'affirme dans sa liberté originelle.

Au commencement de chaque œuvre, pourrais-je avancer, l'artiste trace un cercle pour s'y établir, se lancer

vers. Il fonde en quelque sorte son espace sacré, son temple, un espace qui est antérieur à l'espace religieux proprement dit, un espace d'amplification, de résonance, de nomination possible. Je choisis le mot « cercle » comme le lieu métaphysique d'où naîtra le poème ou l'œuvre d'art. Se joue ainsi le sort de la langue elle-même, dans son ouverture possible. Mais il faut détacher la notion de temple des systèmes symboliques de la connaissance. L'artiste, le poète est un contemplateur bien avant d'avoir conscience des systèmes symboliques, qui, pour les ésotéristes, constituent l'espace de la connaissance elle-même. Ce qui ne signifie pas que l'artiste et le poète soient tout à fait innocents, ou qu'ils ne puissent se nourrir des systèmes symboliques. Chose certaine, une relation vive avec la transcendance ne saurait se mouler dans une forme répétitive (je ne parle pas des formes fondées sur la répétition, comme la litanie, ou sur la reprise de thèmes, de motifs comme la variation, etc.). Elle s'établit comme s'il s'agissait d'une première fois, d'une relation originelle. Si le créateur ne parvient pas à établir cette relation, un silence vide s'appesantit désespérément sur lui, et l'artiste force son art, sa *manière*. Le cercle risque bien de se fermer comme un nœud coulant autour de la volonté qu'avait l'artiste de convoquer la transcendance, de l'amener dans une forme d'être. L'artiste ne pénètre jamais sans risque dans le cercle. Combien de créateurs ont été foudroyés lorsque leur volonté s'est substituée au *duende*, à la liberté de l'œuvre, comme s'ils avaient pénétré dans le cercle par effraction! Surtout lorsque l'artiste, dans une œuvre précédente, s'était orienté vers l'invisible, et qu'il avait réussi à souder l'art et la transcendance.