

## Des oreilles sensibles à la lumière

Claude Lévesque

Volume 38, Number 6 (228), December 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32563ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Lévesque, C. (1996). Des oreilles sensibles à la lumière. *Liberté*, 38(6), 238–249.

---

# PARCOURS

---

---

CLAUDE LÉVESQUE

## DES OREILLES SENSIBLES À LA LUMIÈRE

Les personnages romanesques de Fernand Ouellette ne semblent pas pouvoir connaître le repos, ils n'élisent jamais vraiment domicile de manière stable, définitive. Tout se passe comme s'ils étaient entraînés irrésistiblement dans un tournis, un déplacement incessant, une instabilité chronique, qui les déstabilisent et les divisent intérieurement, les projetant au-delà des limites sécurisantes qu'ils cherchent néanmoins à se donner. Ils semblent en quête, de manière lancinante, d'un autre lieu plus favorable, appelés par un ailleurs plus éloigné, plus inaccessible. Dans ce cheminement initiatique, le terme atteint n'est jamais que provisoire : le héros ou l'héroïne, préférant le silence de la solitude, les régions désertiques, entre dans un nomadisme sans fin, une sorte d'exil sans nostalgie de l'origine, sous l'emprise irrésistible d'une pure passion du lointain, passant de ville en ville, de pays en pays, et, tout aussi bien, de toile en toile, de style en style, de passion en passion, sans jamais arriver à toucher le fond, à trouver une satisfaction dernière, sans même peut-être chercher à la trouver. Dans cet attrait pour le lointain, pour ce qui se retire irrémédiablement, dans cette « tendresse envers l'étrangeté », selon une expression de Nietzsche, ces personnages rêvent de pouvoir convoquer tous les arts à la fois et tous les sens, le visuel, l'auditif, le tactile et le moteur,

comme si, pour apprivoiser l'innommable, il fallait faire appel à une écriture totale, polyphonique, une écriture en processus constant de désécriture, se raturant et se consumant elle-même, brûlant tous les ponts qu'elle érige elle-même au-dessus de l'abîme, pour ne garder à la fin, dans sa nudité éclatante, que ce que Ouellette appelle simplement la « lumière de la langue ».

Dans *La mort vive\**, le héros, dans sa quête d'absolu en peinture, change constamment de technique, de style, multiplie les essais et les échecs, détruit tous ses tableaux, bref s'enfonce dans une sorte d'abîme, dans une absence si totale, où le monde et lui-même se trouvent anéantis, qu'il peut dire à un certain moment « je suis mort » et sentir le cadavre se substituer à son propre corps, attiré par ce qui n'est pas, ce qui ne se voit pas, par ce qui lui échappe essentiellement et se retire dans son mystère. À plusieurs reprises, il se déclare aveugle, n'ayant plus que ses mains pour peindre et son pinceau pour s'orienter dans cette nuit sans phrase – un peu comme ce personnage de Beckett qui n'a plus que la longueur de son bâton pour communiquer avec les choses et les êtres. Que deviennent l'œil et la lumière dans ce cheminement à travers les ténèbres ? Que devient l'ouïe qui semble s'y substituer ? Ne faut-il pas un troisième œil (Bataille dirait un œil pinéal), une troisième oreille (l'oreille de l'autre), pour saisir l'insaisissable, entendre l'inouï, toucher au lointain ? La vue ne doit-elle pas se faire écoute et l'oreille voyante ? La main ne doit-elle pas avoir des yeux au bout des doigts ?

Si Jean, le héros, est incapable de peindre, Gilles, son ami poète, est incapable d'écrire, de sorte que chacun, à partir de cette impuissance, se met à rêver de l'art de

---

\* J'utilise ici la deuxième version, réécrite à la première personne – un tout autre roman, en vérité.

l'autre, comme si cette forme d'art qu'il ne pratique pas était moins ingrate, moins lourde à travailler, plus proche de la vérité recherchée, bref moins décevante. Cet appel d'un art à l'autre est précisément ce qu'expérimente l'auteur de *La mort vive*, qui avoue d'ailleurs se sentir incapable de séparer la poésie, la peinture et la musique, pas plus que le héros de ce roman n'arrive à distinguer ni à compartimenter ses émotions, sa passion multiforme pour l'art et sa passion amoureuse, l'une n'étant jamais que la continuation de l'autre sous une forme différente. « Tendue jusqu'à la rupture, écrit-il, mon aspiration à la totalité visait à m'unifier. Mon envoûtement pour la lumière, né surtout d'une fréquentation de Giorgione, recouvrait, pour l'adoucir, la tamiser, l'embrassement excessif de mes sentiments amoureux. »

Cette logique substitutive et supplémentaire, parfaitement réversible, se retrouve partout dans l'œuvre de Fernand Ouellette. À travers ses essais et ses romans, l'auteur de *La mort vive* affirme tour à tour la supériorité d'un art sur les autres, de cet art que l'on ne pratique pas et qui, à cause de cela, semble constituer la voie royale que l'on cherche vers l'innommé et l'infigurable. Le héros peintre, se « trouvant inapte à transmettre quoi que ce soit avec des lignes et des tons », reste ébloui et confondu par la conception musicale de son amie Aimée, éprouvant alors, de manière cruelle, les limites et l'ingratitude de la surface peinte, alors que, dit Jean, « la musique s'accordait à l'âme dans une osmose plus profonde, elle entrait plus directement en contact avec elle que la peinture (...) J'avais entendu des souffles, des sons de quel monde ? Je n'avais qu'à fermer les yeux et l'esprit d'Aimée agissait sur moi. Dans un geste de dépit, ajoute-t-il, j'ai brisé mon pinceau en maudissant cette toile qui n'arrivait pas à s'affranchir de l'espace ni à

naître avec la lumière.» La peinture lui paraissait plus lourde, plus matérielle, plus impénétrable que la musique, comme si, contrairement à celle-ci, elle n'arrivait que difficilement à signifier au-delà d'elle-même... « Je n'ai jamais douté, écrit par ailleurs Fernand Ouellette dans *Ouvertures*, que la musique, encore mieux pour moi que la peinture, était avec la poésie, l'espace secret de l'ouverture. »

Le héros de *La mort vive* rejoignait ainsi l'idéal de l'art abstrait, celui de Kandinsky particulièrement qui voulait spiritualiser la peinture, la libérer de l'opacité de la matière et l'élever à la hauteur de la musique. N'affirmait-il pas que le son était plus abstrait, plus spirituel que la couleur, croyant à la manière de Hegel qu'il donnait un accès plus direct à l'âme, parce qu'il se produisait comme vibration de l'âme, comme phénomène non du dehors mais de l'intérieur, participant de l'idéalité de tout ce qui est intériorisé. Triomphe de l'invisible sur le visible. D'où la décision de ne plus rien représenter, de faire disparaître la perspective, le point de vue, de ne se confier qu'à l'organisation interne du tableau. La peinture, pensait Kandinsky, devait être entendue « comme une parole dont l'articulation signifiante et les conditions matérielles de production s'effacent devant la transparence spirituelle du sens ». L'art abstrait s'inspirait en cela de l'idéalisme allemand, et singulièrement de Hegel. De même, Jean, dans *La mort vive*, poursuit un même détachement, une même ascèse, cherchant la ligne pure, la beauté sans apprêt, dans sa vie et dans sa peinture. « J'atteignais dans l'acrylique, écrit-il, une ascèse telle que j'avais l'impression de me dépouiller de la matière elle-même, et de me rapprocher aussi de la musique. Prédominaient le rapport des formes et la liberté des lignes. L'espace se trouvait spiritualisé. » Il reste qu'il ne tendait aucunement à quitter son art pour un autre,

comme si cet autre art recelait en lui l'absolu qu'il ne cessait de convoiter. Écoutant une composition d'Aimée, Jean ne pouvait vraiment goûter cette musique qu'en évoquant les couleurs de Rembrandt ou celles plus dansantes, plus aériennes de Matisse. « Les sons naîtraient, disait-il, en avivant les rouges et les ors qui s'atténuaient sur ma rétine. » Ainsi donc, pour ce peintre insatisfait de son langage, la musique elle-même n'était pas si pure, si idéale, qu'elle ne requérait pas l'assistance de la peinture pour atteindre toute son intensité.

Par contre, dans *Commencements*, l'auteur revendique une certaine supériorité de la peinture sur la poésie et la musique. Ce n'est plus ici le peintre qui parle de musique, mais le poète qui tente de penser l'essence de la peinture. Ouellette sait bien que le point de vue du poète sur la peinture n'a que peu à voir avec celui du scientifique, du sémiologue ou de l'historien de l'art. « On l'aura compris, écrit-il dans *Ouvertures*, le poète ou l'écrivain n'a guère de regard critique selon les critères des historiens de l'art (...) Il choisit plutôt l'écart, le saut, l'envol que permet l'acte d'amour ; il s'en tient à la fusion du désir et de la mémoire, à la prospection rêveuse du regard, plus qu'il ne se retranche en protégeant ses arrières, en se réfugiant dans un code rassurant que permet la distance. » Et il n'est nullement assuré que le rêve et la fiction poétique vont moins loin dans l'interprétation de l'art que l'exactitude obsessionnelle des codes soi-disant scientifiques. Ainsi donc la peinture, pour celui qui n'obéit pas aux critères des historiens de l'art mais à la prospection rêveuse du regard, est marquée par « le désir du large », par « l'intuition de l'absence », par la fascination de l'abîme, par toutes ces forces disruptives qui créent, ouvrent et déchirent l'espace, laissant apparaître « la puissance lumineuse du monde ». En elle se déploie ce que Blanchot, cité en

exergue, appelle « la force d'un commencement ». Son langage fait de rythme, de lignes et de couleurs, qui sont comme les articulations de la lumière, capte l'invisible dans « les nervures du visible », mettant ainsi en « contact avec le mystère », créant étrangement sur la surface peinte, dans les articulations de sa syntaxe lumineuse, une sorte d'appel d'infini, une hantise de l'inconnu, un authentique besoin de transcendance.

Quelques toiles seulement semblent avoir radicalement ébloui, stupéfait, l'auteur de *Commencements*, au point de l'avoir laissé « éperdu et silencieux » : il s'agit, entre autres, de *La Vierge de Vladimir* d'Andrei Roublev, du *Concert champêtre* du Titien, de la *Vue de Delft* de Vermeer. Une telle expérience de la beauté lui a donné l'impression d'avoir changé de monde, d'avoir touché à l'Indemne, au Sacré, d'avoir vu ce qu'il est interdit de voir, mieux, ce qu'il est impossible de voir, d'avoir entrevu, à travers la surface lumineuse, l'image impossible. Léonard de Vinci n'expliquait-il pas la suprématie de la peinture sur la poésie précisément par sa capacité exceptionnelle de faire voir, de montrer l'envers de ce qui est visible, de capter la densité spirituelle du silence ? « Plus que le regard, écrit Fernand Ouellette, c'est l'âme qui reste "égale et silencieuse" (« Psaume ») comme si elle pressentait un grain de la lumière du Royaume. » L'auteur croit même que c'est grâce à la peinture d'un Piero di Cosimo ou d'un Titien que les autres arts nous sont accessibles : la sonorité singulière de Mozart, de Bruckner ou de Varèse, la vision mystique de Thérèse d'Avila, la poésie de Rimbaud ou de Saint-John Perse et même la passion amoureuse. « N'entre en peinture que celui, selon Marteau (cité ici par Ouellette), qui se soumet au risque de la passion de l'absolu. »

C'est ce risque que le héros de *La mort vive* a relevé d'emblée : « La peinture a toujours été pour moi, dit-il,

une forme d'absolu. » Les traits et les couleurs constituent pour lui autant de questions qu'il pose à l'Infini. Son ami poète s'étonne de le voir jouer son destin sur une simple surface comme s'il ne tenait plus à la vie que par la peinture. C'est pourquoi tout son être « est à l'affût de la peinture », entrant « en vigile pour atteindre l'inaccessible ». L'acte de peindre suppose cette attention extrême, puisqu'il s'agit de « piéger la lumière ici et maintenant », de « traquer l'impossible », car la lumière est toujours plus que la lumière, elle est ce qui est à l'origine nocturne du tableau, là où la lumière se confond avec la nuit.

La poésie est également traversée et possédée par « la force d'un commencement », s'il est vrai que le poète se situe à l'origine du monde, lui, l'homme de la parole inaugurale, ce dieu du langage qui tente de « refaire le monde chaque jour, avec chaque poème ». Nulle poésie, selon Ouellette, n'est si profondément « une expérience du commencement » que celle de Novalis : « Le poète, écrit ce dernier, accomplit la représentation de l'irreprésentable, soit l'invisible, touche et perçoit l'impalpable », si bien que, dans sa démarche, il devient un « maître de l'imprévisible et de l'inattendu ». La poésie multiplie les images et c'est à travers le choc des figures qu'il jette pêle-mêle sur la page blanche qu'il entend « faire le saut dans l'infini, à la limite souvent de la défaillance ». « Il est possible que la seule aspiration profonde de la poésie soit d'amener le langage à la lumière, de faire avec la langue une œuvre de lumière », écrit Fernand Ouellette, citant, pour appuyer sa pensée, ces mots fulgurants de Rembrandt : « Nommer semble permettre une participation immédiate et plus qu'aveugle à la flamme violente de ce qui est. Il suffira que les mots refusent la persuasion du concept (...) pour rester autant que possible dans la lumière de l'innommé. » Aussi y a-t-il entre le peintre et

le poète une connivence naturelle, le poète comme le peintre cherchant à l'aide des mots et des couleurs à révéler les êtres dans leur puissance de rayonnement sensible. « L'œil du poète et singulièrement l'œil du peintre se rencontrent, se croisent, puis empenent leurs regards avec le bleu de l'ailleurs. » « Le peintre, écrit l'auteur d'*Ouvertures*, se repose en la parole dont il a besoin comme d'une sorte de miroir ardent ; le poète se travaille avec la matière picturale dont il a une vieille nostalgie, comme s'il s'agissait d'un creuset qui pour lui serait toujours un manque. » Gravitant tous deux à la lisière extrême du dicible et du visible, l'un et l'autre tentent une aventure risquée hors du temps.

S'il est vrai qu'aucune forme d'art n'est supérieure aux autres, toutes avouant leurs limites, leur incapacité à exprimer ce qui échappe au langage, à quelque langage que ce soit, il reste que la musique – et la poésie dans sa musicalité même – constitue la référence privilégiée de Fernand Ouellette. Cette préférence d'ailleurs remonte à la prime enfance, au moment où sa mère s'assoit au piano pour lui jouer l'*Appassionata*. Il avoue que cet instant insaisissable, le plus intense qui ait été, où la musique l'enveloppait tout entier comme une mère et le comblait de bonheur, a été absolument décisif au point que tout son univers en a été transfiguré : depuis lors, dit-il, « mon âme s'est mise à sonner clair ». À partir de cette expérience de pure extase, il lui a été impossible de séparer la poésie et la peinture de cette première expérience musicale. Cette rupture d'univers a fait éclater les limites trop étroites de son horizon, l'ouvrant désormais à l'attrait des lointains inaccessibles. C'est ainsi que la poésie, telle qu'il l'a conçue d'emblée, ne pouvait que participer de ce mouvement extatique et religieux, où se laisse pressentir le secret informulable des choses et des êtres.

Loin de s'opposer et de s'exclure, les différentes pratiques artistiques se rencontrent, se croisent, se mêlent parfois dans un projet d'art total, échangeant leurs langages et leurs styles. La portée des sens n'est pas une portée « naturelle », c'est la portée d'une saisie qui « éloigne ». La vue et l'ouïe ne portent au loin que par une compréhension de la distance, que Heidegger appelle « l'éclaircie de l'être », cette dimension originnaire, cet entre-deux, cet espacement qui fait que le corps et tous les sens sont habités par un mouvement de transcendance qui leur donne une portée infinie. L'homme se trouve porté à l'entente, à cette sensibilité au lointain, par ce « regard » venu de l'être et qui n'est autre que sa lumière même, sans laquelle nous ne pourrions ni voir ni entendre ni toucher ni nous mouvoir comme nous le faisons, à savoir de manière ouverte et illimitée. « Le tragique réside peut-être dans cette aspiration sans limites qui pousse l'être vers les lointains qu'il est incapable d'atteindre » (« Friedrich », dans *Commencements*). Une même entente de ce qui est proche et de ce qui est lointain, du visible et de l'invisible, traverse non seulement tous les sens mais tous les arts et coordonne les possibilités de voir, de toucher, de se mouvoir et d'entendre en une sorte de synergie, de sorte que tout art est à la fois visuel et auditif, moteur et tactile. Il n'y a donc pas, ici, d'opposition exclusive entre les arts, mais une frontière incertaine et poreuse, un rapport d'altérité qui à la fois rapprochent les différents domaines – chacun étant à sa manière un mode d'exploration d'un insaisissable – et les éloignent l'un de l'autre, sans entamer d'aucune manière leur approche tout à fait singulière.

« Il n'y a pas de commune mesure, écrit Fernand Ouellette dans *Écrire en notre temps*, entre le langage des mots et cette œuvre, ces surfaces, où la musique emporte tout. On ne peut, à vrai dire, rien communiquer de cet

univers (...) Aucune peinture, pourtant si près de la nature, ne se soumet plus précisément à ses propres lois qui sont d'un autre ordre. La peinture n'obéit qu'à son besoin d'être. Aussi, comme le poème, n'exige-t-elle pas de sujet ni d'objet. Elle a faim d'espace, des tonalités, des accords et des mouvements. » La peinture résiste par tout son être gestuel et spatial au commentaire élucidant et savant, trop enclin à lui donner un sens délimitable, toujours trop bavard, trop enfermé dans ses évidences. « Comment la parole pourrait-elle rendre compte de pareilles images ? » s'exclame le héros de *La mort vive*. Devant le tableau de Rembrandt, *La Fiancée juive*, Jean se défend bien de l'expliquer de quelque manière : « Je me sentais impuissant à dire quoi que ce soit dès que j'essayais d'outrepasser la dimension parlée de l'œuvre. Comme si je m'étais mesuré à la puissance de la lumière agissante, à la peinture dans son mystère, dans ce qu'elle a de sacré. Je voyais mais j'aurais été bien incapable de dire quoi que ce soit de plus à Viviane. »

Il reste tout de même possible de rendre compte d'un tableau : il suffit peut-être de partir de l'écart infranchissable, de l'incompatibilité foncière entre le langage et la peinture, de manière à rester au plus proche de la singularité de l'un et de l'autre, et ainsi, se maintenir dans l'infini d'une telle tâche qui, en vérité, ne peut aboutir, s'achever. Comme le disait Foucault, « on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe ». En effet, aucun texte ne peut traduire la singularité de l'œuvre picturale ou musicale. « Le poète, dit le héros de *La mort vive*, ne sait s'y confronter qu'en créant une autre œuvre. Par la qualité de

son écriture, dans sa concentration, le poème propose une convergence par-delà les apparences et la forme. » Il maintient la distance sans tenter de la combler : son langage est polysémique, indécidable et interminable.

Le plus souvent, chaque art ne parle de lui-même que dans le langage de l'autre. Ouellette, dans *Écrire en notre temps*, décrit une toile de Jean-Paul Jérôme comme étant une « grande sonorité noire » qui nous foudroie, une nuit qui « résonne comme un appel », l'œil ne pouvant se préparer « au passage illuminant du gris au blanc vif, et quelle violente vibration ! mais afin de mieux nous perdre et que nous allions éperdus dans l'abîme qu'ouvre le noir (...) » « Ce filet noir module comme une musique. Qui est plus musicien ? » conclut-il.

« L'œil écoute », disait Claudel. Ainsi « l'œil, ajoute Fernand Ouellette dans *Ouvertures*, aurait sa vive puissance d'audition. Dans la plupart des œuvres, que l'on croyait imprégnées par le silence, des sons se mettent à traverser l'espace : hurlements dans les yeux, tonnerres à l'horizon, vent dans les arbres. Tout ne s'est pas encore tu. Les silences ont la diversité, la ferveur et la résonance des sons, mais plutôt des sons invisibles, encore vivants en nous, à peine perceptibles. En somme, roucoulements, clameurs, détonations, ramages, souffles : tout nous atteint. Les tableaux sont à l'image de la vie et du monde (...) C'est en l'écoutant qu'on prend conscience que la peinture est davantage une forme de musique, une contrée ouverte, qu'une surface opaque. » « J'atteignais dans l'acrylique, dit le héros de *La mort vive*, une ascèse telle que j'avais l'impression de me dépouiller de la matière elle-même, et de me rapprocher ainsi de la musique. »

Par contre, Gilles, le poète, veut une narration qui fouille l'intérieur des êtres et leur histoire, une écriture, dit-il, « qui regarde la mer en face ». En somme une écriture de l'âme, de la mémoire et du désir. « C'est un

peu, ajoute le narrateur, comme s'il cherchait un ton de musique de chambre où la dissonance éclaterait violemment (...) Peut-être qu'un jour on basculera dans un temps (...) tissé par la seule lumière. »

Décrivant *Le Concert champêtre*, Jean sait d'emblée que cette lumière sur les mains du personnage qui joue du luth devient musicale et que, somme toute, c'est la lumière elle-même qui joue. « Le miracle de Giorgione-Titien, c'est que j'entends la lumière. »

Le héros, à la fin, se demande si le tableau qu'il n'est pas encore arrivé à peindre et qu'il ne peindra probablement jamais n'est pas cet horizon blanc sans arbres, cette ligne pure qu'il rencontre dans le Grand Nord et si ce blanc absolu n'est pas équivalent au noir absolu, à l'aveuglement pur et simple. « Un blanc, dit-il, où je me perdrais comme dans un gouffre impénétrable, où je ne pourrais m'atteindre qu'en devenant aveugle, avec des oreilles sensibles à la lumière. Une surface qui se mettrait à retentir sans cesse. » Ce qui apparaît être un simple fantasme se vit plutôt comme une expérience limite où la frontière entre la vie et l'art s'efface, la vie se transformant en art, et le peintre en tableau vivant ou, si l'on veut, en mort vive. « Je pénétrais avec mon corps dans le blanc, me laissais brûler par la lumière et l'espace. C'était comme une mort vive. »

Le destin d'Œdipe, on le sait, ne s'accomplit qu'à Colone où, les yeux crevés, il sait maintenant que l'objet de sa quête ne se laisse ni voir ni entendre ni prendre, que cet objet est hors de portée, si bien que seule la mort – si elle pouvait être vive – nous permettrait de le rencontrer. Mais ce mouvement incessant vers la fin n'est fidèle à lui-même qu'en ne s'accomplissant pas, que dans son absence de fin. N'est-ce pas la définition que Kant donnait de la beauté, qu'elle n'est telle que dans l'absence de fin ?