

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Réalité, musique, poésie

Jean-Pierre Issenhuth

Volume 29, numéro 6 (174), décembre 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Issenhuth, J.-P. (1987). Réalité, musique, poésie. *Liberté*, 29(6), 114–121.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

JEAN-PIERRE ISSENHUTH

Réalité, musique, poésie

Qu'est-ce que la Réalité?

Question surprenante, peut-être, au commencement de cette chronique. C'est Czeslaw Milosz qui la pose, indirectement, dans *Témoignage de la poésie* (PUF, 1987). L'ouvrage rassemble six conférences données à l'Université de Harvard en 1981-1982. Milosz y fréquente les relais habituels de sa réflexion: son cousin O.V. de Lubicz, Swedenborg, Blake, Simone Weil, avec qui il prolonge l'échange entrepris dans *La Terre d'Ulro*. Ces conférences — sans doute à cause de la conviction qu'un poète appartient à un «territoire», même s'il le quitte — prennent appui sur la poésie polonaise du XVI^e au XX^e siècle. Sur ce point, l'analyse de Milosz se rapproche de celle d'Auerbach dans *Mimésis*. Il signale un défaut de réalité dans la poésie de la Renaissance, s'intéresse aux problèmes de la représentation, à ce qu'il appelle le choix perpétuel du poète entre réalisme et classicisme, entendant par là une hésitation entre la justesse du compte rendu et la réussite expressive, non sans accorder une place centrale au *daimôn* qui, dit-il, l'a mené toute sa vie, lui a dicté son œuvre, bousculant les plans, brouillant les choix, transformant le maître en jouet et limitant d'avance la portée de toute idée sur la poésie qui serait claire et se prétendrait vraie. Il reprend à son compte la définition de la poé-

sie de son cousin («une poursuite passionnée de la Réalité») et ce n'est pas une définition claire. Qu'est-ce que cette Réalité avec majuscule? Ce qui ressort des conférences, c'est qu'elle n'est pas seulement matière à enquêtes des sens, mais matière à imaginer, dans le sillage de Blake, matière à se souvenir, avec Proust ou Cavafy («un arc-en-ciel sur le lac de la mémoire», écrivait W.C. Williams), matière à vendre, dans le temps, la «couleur éternelle», avec Simone Weil qui s'y connaissait en vendanges, matière à adhésion, enfin, Réalité «qu'embrasse la conscience» ou qu'elle embrassera, si un jour on peut voir «sans convoitise». En somme, l'idée de la Réalité se constitue par addition, par alliances, plutôt que par exclusions, réductions ou amputations, et avec elle l'idée de la poésie, *poursuite de la Réalité*. À la fin des six conférences, Milosz n'a circonscrit ni l'une ni l'autre: il a erré et tâtonné à l'intérieur, en partie prenante de l'édifice. S'il avait prétendu penser la Réalité et la poésie, il aurait «tiré des conclusions générales à partir d'aventures privées», et c'est cette erreur par excès qu'évite le «témoignage»; ramenant Réalité et poésie aux limites de toute pensée construite, il n'aurait donné d'elles que des caricatures. Errant, il obtient le commencement d'une image faite des rencontres de l'errance et toujours ouverte. Il cherche à communier avec l'inépuisable plutôt qu'à l'emprisonner et à se donner l'illusion de l'épuiser et de le soumettre, et cette attitude, fondamentale chez lui, va de pair avec le rejet de toutes les formes du radicalisme étriqué et lugubre qui lui semble avoir été la grande perturbation du XX^e siècle.

Impossible de ne pas rapprocher cette poursuite errante et multiforme de la Réalité de celle que mènent les sciences et qui apparaît, par exemple, dans les actes du colloque CIPRES 2 de Washington (Albin Michel, 1985). La physique s'y découvre des

alliances dans des domaines qu'il y a cinquante ans, elle aurait considérés avec le dernier dédain. Au moment où l'on soupçonne l'existence d'objets inobservables par nature, et non à cause de la faiblesse des instruments d'observation, certains secteurs de la poursuite de la Réalité ne peuvent plus se contenter de l'empirisme. Qu'en est-il des 90% de matière qui manqueraient aux galaxies? On parle d'une énorme couronne de matière invisible, ce qui, réjouissant Blake et Swedenborg, aurait mis Claude Bernard dans tous ses états. Quand je l'avais lu il y a vingt ans, le discours de Saint-John Perse sur la science et la poésie, qui allait dans le sens d'une alliance, m'avait surpris. Je voyais entre le discours et l'œuvre un fossé que je n'arrivais pas à franchir. Le décalage s'est amené avec le temps, et je relis le discours et l'œuvre différemment.

Pour l'oreille interne

Le hasard des publications fait si bien les choses qu'une autre lecture me ramène à Saint-John Perse, et précisément aux phrases suivantes, écrites à la *Berkeley Review* le 10 août 1956, dans une lettre sur l'expression poétique française moderne: «(...) de telles œuvres se refusent spontanément à toute récitation, publique ou privée, et même à toute lecture intime faite à voix haute, fût-ce par l'auteur lui-même et pour lui-même. Contrairement à ce qu'on en peut imaginer, le poème français le plus expansif (...) ne serait encore fait que pour l'oreille interne.» Ce qui réveille ces phrases dans mon esprit, c'est l'avatar inattendu qu'elles connaissent au chapitre 4 de la 3^e partie de *L'Œil et l'oreille* de Mikel Dufrenne (*l'Hexagone*, 1987). L'auteur, défendant l'oreille contre l'hégémonie de l'œil dans la perception de la poésie, écrit: «Si la lecture est silencieuse, le lecteur n'est pas muet pour autant: il ne promeut le poème à l'être que

s'il esquisse en sourdine les mouvements de la phonation; non pour s'entendre parler, mais pour laisser parler la poésie et se laisser affecter par elle; il donne encore secrètement de la voix pour la donner au poème.» À ces deux données ajoutons celle-ci: qu'une œuvre poétique marquante m'est toujours apparue comme un bruit spécifique et distinctif dans la langue, bruit dont la transplantation constitue l'épreuve fondamentale de la traduction et la participation de l'oreille à ce travail. Parlant de bruit, j'ai en tête une palette, une substance, un univers sonore, un équilibre, un champ, un éventail, une répartition de timbres si particulière qu'elle peut faire dire au lecteur d'un poète, comme à Hopkins ou à Jaccottet sur ses talons en écoutant Purcell: «C'est lui, je le reconnais.» Le bruit de Nerval n'est pas celui de Baudelaire, celui d'Éluard n'est pas celui de Reverdy. Quand Jouve se décrit «sans paroles, dans l'épaisseur des montagnes», ou que Mandelstam a «l'ouïe dans un fourreau de montagnes», ils m'indiquent, l'un, la déperdition de la voix personnelle au profit de celle du poème, et l'autre, l'effacement de tous les bruits au profit de celui du poème, de son univers sonore, que l'on apprend à distinguer avec le temps, au même titre que les bruits du jaseur, de la tourterelle et du geai, pour ne prendre que des exemples fortement typés. Voilà donc trois données de la perception. Que faire de ces trois données?

Écoutant Purcell et le reconnaissant, on ne reconnaît évidemment pas la voix de Purcell, mais celle de sa musique. Y aurait-il, de la même façon, une voix du poème, à ne pas confondre avec la voix du poète? Saint-John Perse, dans la lettre à la *Berkeley Review*, établit à ce sujet des différences nationales et linguistiques, expliquant qu'à son avis, la poésie française moderne, plus marquée par le désir de synthèse, de fusion du sujet et de l'objet, fait prédo-

miner la voix du poème, alors que la poésie anglo-saxonne, plus «discursive, explicite et logique», met surtout de l'avant la voix du poète. Il prend appui sur sa propre poésie, indiquant qu'un poème qui évoque le vent ou la mer deviendra aussi voix du vent, voix de la mer, portera les marques physiques de ces voix distinctives d'une façon ou d'une autre, par exemple par l'ampleur, et qu'il s'agira là non de mimétisme mais de véritable infusion. Les distinctions nationales et linguistiques établies me paraissent douteuses, mais il y a en effet, dans n'importe laquelle des trois langues que je peux lire, des poèmes qui me semblent sans voix, et où j'ai l'impression de percevoir la conversation de l'auteur, aux harmoniques pauvres, plutôt qu'un univers sonore élaboré. Si je demandais de la musique de Messiaen et que l'on me servait un enregistrement de sa voix, je serais déçu. Pessoa s'aperçut qu'il avait plusieurs voix, et il les attribua à des personnes écrivant des œuvres différentes. Le plus souvent, ces voix, inscrites sous le même nom, sont constituantes du même poème. Comment un récitant pourrait-il faire entendre ces voix sans les couvrir, les étouffer, les amaigrir, les réduire à la sienne? En procédant à voix basse, comme Char laisse chanter un «hymne à voix basse»? Voilà ce que décrit Dufrenne: une collaboration secrète de la voix, une esquisse de voix qui révèle sans amoindrir. Saint-John Perse, sans la prudence de l'essayiste, par l'image de l'oreille interne, va plus loin, suggérant un fantôme d'oralisation sans support physique. J'observe que j'ai toujours fui l'oralisation de la poésie et son écoute, craignant sans doute qu'elles me couvrent les voix d'un poème dont l'auteur serait devenu sourd-muet dans les montagnes et aurait obtenu ainsi, par un effet de qui perd gagne, une autre voix élaborée au centuple ou un peu de la musique des sphères sur l'évocation de laquelle prennent bizarre-

ment fin les actes du colloque CIPRES 2. J'observe aussi que, dans la perception de la poésie, je préfère d'instinct une sorte de subvocalisation mentale, d'imagination des voix, qui puisse rendre l'univers sonore sans truchement. Qu'est-ce qui collabore alors à l'appropriation du poème tiré de la mémoire? Une vue de l'esprit, certainement, doublée d'une ouïe de l'esprit. Dufrenne appellerait-il la deuxième partie de l'opération une oralisation virtuelle? Serait-ce un mode adéquat de réception d'une substance sonore virtuelle, disponible dans le poème comme par surcroît, irréductible à une voix, et qu'il faudrait assimiler sans appauvrissement, par une transmission de pensée à pensée?

Les voix (ou la voix élargie, décuplée, nombreuse) du poème, comment les cerner? Elles donnent l'impression d'être immobiles, gelées, et tout en courant. Elles font mouvement vers l'oreille interne et y sont déjà. Ni rentrées ni sorties, ni entravées ni envoyées, prononcées et tues, montrées et cachées, involontaires et voulues, elles paraissent absolues, délivrées de toute contingence, de toute fonction, et en même temps n'être que des messages, et les porter tous. Elles sont, avec indépendance et autosuffisance. Voix autarciques? Aussi absolument mendiante. Qu'attendent-elles de qui les perçoit? Pas de réponse, pas de réaction, pas de commentaire, car tout cela, il semble bien qu'elles le contiennent. Et pourtant elles attendent tout: la confirmation de leur existence. Dois-je chercher à dire d'elles quelque chose de plus? N'ont-elles pas déjà tout dit elles-mêmes? À quoi bon répéter qu'elles sont une attente de communion, de jouissance d'ordre synesthésique, et de jouissance même quand elles témoignent d'une extrême douleur, puisque contenant tout, par indétermination totale ou somme de toutes les déterminations, elles portent aussi la beauté comme un remède apporté de l'inté-

rieur à cette douleur pour l'équilibrer, la stabiliser, la délivrer de tout poids ou lui donner un poids tel qu'elle n'est plus que poids, inertie, et tombe sans fin, s'envole sans fin, attirant tout dans le vide qu'elle laisse. Voix impersonnelles? Oui et non, personnelles et impersonnelles, car il semble bien que ce choix-là, comme n'importe quel autre, les réduirait de moitié. Voix ouvertes et fermées, actives et passives, ensommeillées et réveillées, reçues et données, ni reçues ni données. Voix fixes, comme un regard est fixe? Mais alors de la fixité du blanc, instable, faite de la giration rapide de toutes les couleurs. Voix que, par impossibilité de me donner sur elles le point de vue de l'étranger, je ne peux dire vides de quelque chose sans les en dire aussitôt pleines. Que suis-je donc en train d'évoquer là? Les voix d'une poésie idéale? Un rêve de poésie? Une poésie qui ne se laisse pas réduire à des principes clairs, pas plus qu'à une voix, et dont la fréquentation n'épuise pas le pouvoir, parce qu'en même temps qu'elle se donne entièrement, elle se refuse entièrement, en apparence comme en réalité. Une poésie irréductible parce qu'elle est manifestation et cachette de tout l'être, ou peut-être, comme le dit Étienne Barilier à propos de Berg, «métamorphose de l'être en forme»... «Et le rêve fraîchit»... mais ce rêve de poésie, qui finit, et marchait comme Charlie Chaplin, ne témoignait-il pas, par hasard, de la Réalité?

Le bateau ivre était un poème à une voix. Avec *Une saison en enfer*, la voix devient légion. Les *Illuminations* tiennent du rêve de poésie, lancé devant soi dans la position de déséquilibre équilibré des lanceurs, dans un geste qui réconcilie la brutalité et l'élégance. «Des bêtes d'une élégance fabuleuse...» Rimbaud voyait dans le contact avec cette poésie un commerce abstrait, de l'âme à l'âme. On ne pouvait se situer plus loin de la poésie déclamée, récitée, à

traction mécanique. Et pourtant le poète envisageait sûrement, même de cette façon, la possibilité de transmettre, avec le poème, un univers sonore jamais rencontré qui le distingue et l'isole. Envisageait-il cette possibilité dans l'ordre d'une communion d'harmonie? Il le savait aussi bien que Verlaine: quand un poème s'achève, c'est toujours parce que «la musique savante manque». Si les mots étaient en fer, je ne douterais pas un instant que cette musique savante soit l'effet sur eux d'un énorme électro-aimant, quelque part dans l'oreille interne.