

Deux poèmes et deux proses

Fernand Ouellette

Volume 21, Number 2 (122), March–April 1979

Littérature et peinture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60159ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Ouellette, F. (1979). Deux poèmes et deux proses. *Liberté*, 21(2), 98–103.

Deux poèmes et deux proses

FERNAND OUELLETTE

L'Ovale

A Hélène et André Minaux.

La femme vint en son visage,
en l'ovale sans yeux.
(Même le pubis de nuit mate
traçait son retour.)
On n'ouvre pas un orbe pur :
on se retire en lui
en se lissant mieux que l'oeuf.
On remonte lentement les naissances.
Enfin s'illumine
la rose première.

La *Simonetta* de Pietro di Cosimo

La perle pensive enserre
cette femme à collier menaçant,
vipère vive autour de l'ivoire.
La nuée s'épand,
le soleil palpite
à l'odeur, à la mort secrète.

Sans le parfum de l'orient possible,
le nu du front et du buste,
étrangement allumé par l'ange
depuis la chevelure,
s'éteindrait la plaine du regard.

L'union sera noire
si la lumière se brouille...
Qui se souviendra, après la nuit,
qu'un tel être concentré
(pensée, beauté ascendante)
en tel lieu ! en tel refuge !
aspirait tout l'horizon ?

Le Miroir de Francis Bacon

Je veux peindre le cri plutôt que l'horreur.

Francis Bacon

Si Narcisse reste « en extase devant lui-même », séduit par l'image de sa beauté, l'autoportraitiste *se dévisage* dans l'eau brouillée et boueuse de son âme ; bref, se cherchant, c'est d'abord l'homme qu'il représente, c'est *nous*. Comme l'a écrit Jacques Borel, il s'agit bien « du mouvement le plus radicalement opposé à celui de Narcisse, à sa caressante complaisance ». Il ne viendrait à aucun esprit lucide l'idée de parler de Narcisse à propos de Rembrandt, de Van Gogh, de Chagall ou de Francis Bacon, prolongeant Munch, Rouault, Picasso et Soutine ; mais en littérature, le critique primaire parlera aussitôt, faute d'imagination, de Narcisse au sujet de l'autobiographe qui se questionne sans complaisance mais avec pitié, dans une incessante confession de soi et de *l'autre*.

Francis Bacon se regarde « sur le vif » (ou surprend l'autre) avec une telle pression des yeux qu'il se déforme le visage et le corps. Il déporte la forme vers le bas ou la périphérie, la compressant pour qu'elle devienne, en deçà du signe (*Trois études d'Henrietta Moraes*, 1969) une masse anonyme, une sorte d'usine organique et intestinale, une réalité unique, sans répétition possible (*Autoportrait*, 1973). Comme s'il l'écrasait du pied, Bacon presse le visage vers l'informe, le chaos surpris sur-le-champ. Où se trouve le centre premier ? Le noyau qui maintenait vive la forme ? S'agit-il d'un être dont l'âme régresse en secouant, étirant, violentant le corps pour s'en échapper ? Ou bien d'un monstre élastique en voie vers une forme non encore imaginée, achevée ? Que l'âme sèche, se rétrécisse, ou que le corps quête une âme qui l'accomplira, quel temps/lieu où se concentre la souffrance massive ! Quelle bouche béante et profonde comme un cri noir ! Quelle vivisection où la viande s'épand dans un liquide épais comme une vomissure ! Qu'est-il advenu de l'homme ? D'Adam qui contempla Eve dans la première lumière ? Pour employer deux expressions de Bakhtine, quelle « carnavalisation » de l'âme, quelle « détronisation » de l'être premier ! Celui-ci est tombé en lui-même, infiniment seul et hurlant ; torturé, décomposé, il tente de se vomir jusqu'à la mort, ou il dérive dans et hors de l'histoire. Quand on le scrute, il ne reste plus, après cette déperdition indicible (comme si l'âme avait changé de substance), qu'une distorsion du visage sacré, de l'image de Dieu, un amas animal glissant vers la mort.

C'est lorsqu'il affronte le miroir que le visage du *Portrait de George Dyer* (1968) se fragmente en deux, se porte en avant, laissant derrière lui une tête sans gorge pour le cri, un oeil clos, scellé sur sa nuit et sa mémoire, des douleurs emmurées. On pourrait dire que l'image perçue ne s'est pas encore effacée, qu'elle continue de se diviser devant notre oeil voyeur (horriifié ?), là où ne reste plus de la tête réelle qu'un moignon sans visage, à jamais orienté vers l'image antérieure : celle de l'unité. Or ce regard serait narcissique ?

Tableau et Poème (notes)

Le tableau et le poème sont des espaces concentrés de radiation spirituelle. Ceux-ci se situent dans une sorte de lieu métaphysique que le temps ne traverse. En cet espace, l'anecdote, l'expérience de la durée mathématique se volatilisent dans l'abîme. L'objet s'offre à l'oeil dans son essence. (Je pense à l'*arbre* que peint Corot.) Pour *dire*, le tableau et le poème (du moins celui de langue française, ce qui n'est peut-être pas le cas en langue anglaise, par exemple) ont besoin d'atteindre au « degré de généralité sensible le plus élevé » (Yves Bonnefoy). L'esprit se fait matière par la médiation/méditation du singulier qui paraît piégé dans sa qualité d'universel.

Rien de plus naturel que cette tendance qu'a le poète lyrique (métaphysique ?) de langue française de choisir les mots du premier degré, près des choses sensibles *comme* la matérialisation ou le miroir de leur intériorité, ces mots qui évoquent le plus directement les essences des êtres non dans leur abstraction, leur structure, mais dans leur puissance de rayonnement sensible. Rien de surprenant que le poète soit fasciné par le regard concentré du peintre agissant tel un faisceau sur les choses pour les révéler en pleine émergence, en pleine lumière native. Le poète demeure envoûté par ce pouvoir qu'a le peintre d'atteindre la pomme en elle-même, dans sa splendeur d'être concret, tout en se tachant joyeusement les mains de rouge et de vert. Seul avec ses sens, sa

mémoire et son désir, face à la page blanche, le poète n'exprime le monde que par le moyen du code très complexe, social, civilisé qu'est le langage. Il oublie facilement que les lignes et les couleurs obéissent à un code, lequel, apparemment moins abstrait, n'agit pas moins sur le regard et les mains du peintre. Si l'un se bat contre l'usure de la perception qui ne saisit plus les rapports entre les choses dans leur éternité ; l'autre attaque les fantômes d'un langage affaibli par la répétition et les mécanismes. Ce n'est pas sans raison vitale qu'un Van Gogh ou un Monet a nettoyé radicalement la source de l'oeil, qu'un Cézanne, tendu entre le « monumental et la passion », a repensé, « démonté » l'espace pour l'architecturer et le réordonner ; ce n'est pas sans urgence qu'un Mallarmé a brisé les enchaînements d'unités de sens comme des coquilles vides. Ce travail forcené d'épuration s'est donc accompli à peu près au même moment. La modernité de la forme, sinon de la pensée, est apparue. Et jamais peintre et poète ne seront plus près l'un de l'autre. Jamais le regard n'a pénétré plus profondément les êtres sensibles. Jamais les mots ne sont apparus plus lumineux dans leur matérialité, tout en étant porteurs plus denses de leurs noyaux. De là, sans doute, pour le poème moderne, cette déperdition apparente quand sa profération s'éloigne de l'oralité intérieure, bref prend corps loin de l'oeil et de l'oreille internes, du silence blanc, pour se proposer sur une scène ou au micro.

En somme ce qui rapproche le plus peintre et poète, c'est leur capacité d'atteindre par le regard intérieur le plus haut degré de « généralité sensible ». Tous deux regardent le monde, tous deux partent du soleil, de la mer, de l'arbre, de la rose, perçus comme tremplin, pour capter l'indicible en eux-mêmes et projeter quelques lueurs du noyau qui semble si impénétrable et noir.