

**Liberté**

**LIBERTÉ**  
ART & POLITIQUE

## Poésie & Peinture

Jude Stéfan

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

Littérature et peinture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60161ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stéfan, J. (1979). Poésie & Peinture. *Liberté*, 21(2), 105–109.

# Poésie & Peinture

---

JUDE STÉFAN

L'adage latin *Ut pictura poesis*, la poésie (est) comme une peinture, prouve moins la ressemblance des deux manières de subir le monde que leur scission : outre que toute analogie reste boiteuse et trompeuse, il tendrait à faire croire que la poésie aussi est art mimétique, qui redouble un pseudo réel donné à la naissance, qu'elle imite la nature — esthétique de Fénelon, puis Voltaire avant que l'art moderne, à l'époque de l'impressionnisme, inverse le rapport, la nature se mettant à imiter l'art, définition entre autres d'une culture. Comme la peinture apprendrait à mieux voir le monde, la poésie enseignerait à quoi ? Plutôt que d'élaborer une thèse quelconque sur leur rapport, il sera plus simple d'offrir d'abord des éléments personnels contribuant à le motiver en ses sources.

C'est la fascination de la peinture qui m'a en effet poussé à aligner des mots, faire des phrases en guise de lignes et de couleurs ; à la manière de Kandinsky découvrant un jour en entrant dans son atelier un tableau dépourvu de sujet — l'accommodation due au recul n'étant pas encore

opérée — et comprenant la peinture absolue, privée de (l'ancien) sens, la contemplation des tableaux expressionnistes a fait surgir en ma main le besoin de forcer le sens, à la limite de le biffer : car la poésie vient toujours en lutte contre l'acquis pensé et tenu pour stable des époques précédentes. Dans les années soixante, la poésie moderne n'était pas encore née, bien qu'Apollinaire (en 1918 !) en fût le premier en date : elle comptait un demi-siècle de retard sur la peinture (Kandinsky, Klee, Mondrian) et la musique (Stravinski, Schönberg, Xénakis) dites « modernes » — non pas au sens de contemporaines, mais de renouvelantes, risquées, inédites. Après l'ère du Symbolisme, qui tient du spirituel, du Surréalisme, qui participe du mystère ou du merveilleux, tous deux s'éloignant ainsi d'un art concret et véridique, seuls trois exemples se proposaient alors, celui de Bonnefoy, Schehadé, Pichette. Mais les exemples ne servent pas à imiter, mais à autoriser. Il y eut là un *no man's land* pour la poésie, alors que le Nouveau Roman avait déjà percé une voie. Il fallait se garder de la croyance au lieu de l'un, emprunter au ton du second, obtenir la force des mots du troisième. J'ignorais alors que d'autres devaient semblablement se chercher, qui apparaîtraient quelques années plus tard, Roubaud avec *E*, Réda avec *Amen*, Denis Roche étant entre-temps venu avec la volonté de déconstruire ce sens autour duquel tout tourne toujours, à la manière de Dada et de Picabia en peinture — mais le négatif n'aboutit pas à ce résultat sur page qu'est nécessairement un poème, une chose faite, une écriture de vers, des mots et phrases en un certain ordre assemblés. Or fallait-il garder le sens ou le brouiller ? Ce que peut un tableau, se laisser voir en dehors d'un sujet, un poème le peut-il, ne rien donner à lire que de l'anti-sens ? C'est ici que la violence des expressionnistes, l'éternité cernée dans un cadre des petits-maîtres hollandais, l'imperfection achevée des maniéristes tour à tour me conditionnèrent. Des tableaux mêmes servirent de modèles, dans *Cyprès*, « Les dormeuses » de Courbet, « La Grande Jatte » de Seurat (*Paisible*), cependant que beaucoup de poèmes tendaient à faire tableau dans *Libères* encore, tels *Vanitas*, portrait ou nature morte, les sous-titres opérant la confusion du vu et du lu.

Le titre est en effet un autre élément qui joint les deux arts en ce qu'il fixe une immobilité, donne à voir, à lire. Or il y a une question des titres. Les anciens, « Le Vallon », « La Mort des Amants », donnaient à penser à une antériorité du thème en même temps qu'à un poème trop voulu, fait. Il fallait donc humilier le titre, le rendre discret comme une simple signature de peintre en sous-titre au bas de la page, il devait venir après, en conclusion, une fois le poème, comme un tableau, advenu. Je songeai même à le placer au milieu du texte, comme son centre « en abyme » et diffusant le sens. On pouvait aussi l'omettre tout simplement, comme avaient fait les peintres : « Peinture n° 20 ». Mais même dépourvu de titre, ou anti-titré (*Apoèmes*) ou pourvu d'un faux titre (« Histoire de la peinture moderne » de Bénézet), le poème avait encore pour titre celui de l'oeuvre, « Poésies » ou « 52 poèmes » ou un seul pour l'ensemble du recueil. Dans un troisième temps (*Cippes*), je revins donc au titre étiquette dominateur, mais comme supporté, contesté, validé seulement par le soubassement des vers qui le portaient, afin d'éviter qu'il ne fasse enseigne, soit lu avant, au lieu d'être saisi, relu ensuite. C'est alors que la fréquentation des tableaux de Magritte et de Klee m'ouvrit une autre voie : donner un titre oblique, qui naisse du rapport de la lecture et du corps du poème, soit intérieurement à lui comme chez l'un (« Mesure individualisée des lits », par exemple, ou « Lors surgit de la nuit grise »), soit aléatoirement comme chez l'autre (« Le temps menaçant »). Le poème produit alors le sens dans le titre. Si un recueil s'intitule « Aux chiens du Soir », c'est qu'effectivement des chiens y circuleront çà et là, à eux le titre dédié comme un hommage à leur vie opaque, offert au lecteur comme une enseigne ornant la maison-livre où l'on entre afin de se réchauffer le soir. Il y a là un jeu possible unissant le poème, le titre et le lecteur, comme le tableau, le titre et l'oeil.

Si la poésie souffre de la sorte le besoin de se rapporter à des techniques voisines, par sa musicalité ou sa picturalité, n'est-ce pas qu'elle manque d'une précise définition qui lui éviterait ces fausses analogies ? Est-elle l'art de faire des vers

ou plutôt, selon Valéry, l'essai de restituer cette « chose » que figurent les cris, les larmes, les caresses, les baisers, un indicible au moyen du langage ? Un architecte, un sculpteur, un musicien, un peintre au moins connaissent leur matière — pierre, glaise, notes, couleurs et lignes : mais un poète, le mot lui échappe aussitôt. Il est signe, sens, image en même temps, surtout il est parlé en même temps qu'écrit, le poète écrit-voit-entend — d'où la tentation du chant ou du tableau. Comment rester dans le poème puisqu'on ignore son lieu ? Ce n'est qu'une page blanche à laquelle succomber, sur laquelle graver, écrire-peindre-solfier-bâtir aussi bien, dans l'insu : la réussite est peut-être même dans la coïncidence avec une finalité inconnue, un secret d'expression.

Il faut alors revenir à la relation de la pensée et de la vision, longtemps peu étudiée, sauf en des remarques de Joe Bousquet, avant que Merleau-Ponty n'y consacre des pages à propos de Cézanne dans *Sens et Non-sens*. Comme la peinture est le reflet, non des apparences, mais de l'esprit se cherchant en leur figuration, comme elle montre à l'oeil ce qu'il est comme organe perceptif, la poésie serait-elle la figuration du désir, la mise en paroles de l'inconnu qui nous mène ? Dans la peinture, à la lettre, je vois *ce que je vois* — d'où l'illusion de ressemblance avec le réel ; dans la poésie je dirais (dichten, poésifier) ce qui me fait parler, rêver dans les mots, les phrases, le résultat n'étant convaincant qu'à la condition de procurer une sensation équivalente d'indicibilité, d'inconnu, d'obscur, beauté, justesse étant attribuées de la sorte à un effet-cause, la saisie dans une mesure calmante, le vers, de ce qui est hors langage. Si la peinture montre comment s'opère la vision — d'où le plaisir de l'oeil à s'y reconnaître —, la poésie figurerait le voeu du corps se débattant avec le temps, le sexe, la mort en des traces gestuelles d'écriture où se reconnaît l'esprit. Mais si l'oeil peut vérifier dans un cas, dans l'autre le poème-résultat n'est pas de même nature que l'organe innommé (d'où l'abus de mystère, ineffable, âme, etc.).

Abandonnant la facile analogie, il faut plus sérieusement démarquer l'art du langage ou poésie, de la peinture, art

visuel, ainsi que Lévi-Strauss a pu le tenter dans *Entretiens* — d'où le schéma suivant :

objet	peintre	langage
langage	poète	langage,

lequel permet d'observer que l'objet du poète est, non pas le monde ou la nature, mais le langage lui-même et qu'il aboutit à un second langage : tout langage qui ne fait que redoubler le réel, dans l'imitation ou l'aveu de soi-même, appartient à la poésie trompeuse, illusoire du subjectif ou du textuel (on se dit dans le langage ou on le découpe en syntagmes), la vieillerie qui fait hausser les épaules avec raison à l'homme prosaïque. Toute poésie neuve doit, à partir d'un travail sur le langage premier donné, aboutir à un second langage, ce « langage dans le langage » dont il est parlé, plus vrai que l'usuel, lui ressemblant, mais doté d'une force disante qui utilise la fausse référence au monde où l'on souffre ou aime ou meurt, mais totalement indépendant de lui. La poésie ressemble au langage, ce qui lui permet d'être lue, en en dégageant les virtualités, les coups de génie verbal, les images inertes qu'elle réinsuffle d'une voix jamais entendue, autre, qui mime l'énigme douteuse du premier langage objet. A partir de quoi elle ressemble à ce qu'on voudra, puisqu'on ne parle que par contiguïté ou métaphore d'un autre art, d'une autre vie.