

## Lumière de Jean-Claude Renard

André Brochu

Volume 20, numéro 4-5 (118-119), juillet–octobre 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60080ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Brochu, A. (1978). Compte rendu de [Lumière de Jean-Claude Renard]. *Liberté*, 20(4-5), 248–253.

# Une étude d'André Brochu

## LUMIÈRE DE JEAN-CLAUDE RENARD

C'est une alliance très douce de mots et d'idées qui forme le titre du dernier recueil de Jean-Claude Renard : *La Lumière du silence* (Seuil, 1978). Le titre du recueil précédent était plus contrasté : *Le dieu de nuit* (1973). La juxtaposition est instructive. Dans les deux cas, le premier substantif désigne une réalité culturellement reçue comme positive (lumière, dieu) et le second, une réalité négative (silence, nuit). Mais si les structures grammaticales de surface sont semblables, les structures profondes sont différentes. Dans *le dieu de nuit*, *dieu* est inséparable du complément qui le spécifie (ici, paradoxalement puisque dieu et lumière sont normalement associés) : *de nuit* a une fonction adjectivale, au sens où l'entendait l'ancienne rhétorique<sup>(1)</sup>. Dans l'autre titre, au con-

(1) Cf. les définitions de Fontanier, citées par Jean Cohen in *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 139 : « Mais en quoi l'épithète diffère-t-elle de l'adjectif proprement dit ? Cette différence est assez indiquée par la définition même de l'épithète. L'épithète et l'adjectif se joignent tous deux également au substantif, et tous deux également pour en modifier l'idée principale par des idées secondaires. Mais l'adjectif est nécessaire, indispensable même pour la détermination ou le complément du sens, et l'on ne peut jamais dire qu'il soit *oiseux*. L'épithète, au contraire, n'est souvent qu'utile, ne sert qu'à l'agrément ou qu'à l'énergie du discours, ou même souvent on la trouve *oiseuse* et redondante. Retranchez d'une proposition l'adjectif, elle est incomplète ou présente un autre sens. Retranchez l'épithète, la proposition pourra rester entière, mais elle sera peut-être séparée ou affaiblie. »

traire, le mot-thème est *silence*, et *lumière* lui est associé un peu à la façon d'une épithète : le silence est lumineux (ou contient de la lumière). Tel est, en tout cas, le présupposé du titre. Le présupposé d'existence (il y a de la lumière dans le silence) porte sur le premier terme, alors qu'il porte sur le second dans l'autre cas (un dieu peut être dieu *de nuit*). Les deux titres proposent finalement des sens adverses : s'il y a de la nuit en Dieu (car le dieu de nuit est, pour l'inspiration foncièrement chrétienne de Renard, nuit de Dieu : son absence ou son déguisement), il n'y a pas moins de la lumière dans le silence — qui est silence de la Transcendance : l'Être se tait, mais l'être (avec minuscule) rayonne malgré ce mutisme et, peut-être bien, grâce à lui... Le silence de Dieu cesse d'être une torture pour le poète qui n'en continue pas moins d'interroger le monde, d'épier partout les marques d'un Sens toujours dérobé. Nous sommes très loin de l'apostrophe triomphante de *Père voici que l'homme* (1955), où l'angoisse humaine était radicalement surmontée par le recours à Dieu. Plus va Renard dans son exploration du monde et du langage et plus s'éloignent, liés dans un même sort, la poétique traditionnelle et le discours religieux. Je ne connais pas de poète qui ait plus douloureusement renoncé aux certitudes de l'alexandrin, parce que l'alexandrin était le rite même de son adhésion à l'essentiel. Les paroles du croyant font place désormais à une question dont la réponse est indéfiniment différée : « nous sommes le lieu d'un mystère sacré qui peut être aussi bien (sans que rien nous autorise à en préjuger) celui d'un Dieu vivant en nous que celui de notre capacité d'inventer Dieu ou de devenir nous-même Dieu »<sup>(2)</sup>.

L'accession à cette problématique du « ou bien... ou bien... » — aucun des termes de l'alternative n'étant secrètement favorisé — libère la parole poétique des contraintes métriques qu'elle s'imposait spontanément dans sa célébration de la Transcendance : le rythme, désormais, est celui d'une quête du Sens aux lieux mêmes où il se dérobe (s'il est), aux lieux qui comptent puisque ce sont ceux d'ici et de maintenant.

---

(2) *Notes sur la foi*, Gallimard, 1973, p. 225.

Comme tous les recueils précédents de Jean-Claude Renard, *La Lumière du silence* est rigoureusement construit. Quatre grands poèmes inaugurent des sections qui regroupent, diversement agencés, des poèmes plus courts porteurs de titres récurrents : Strate (1 à 7), Questions (1 à 3), Grimoire (1 à 3), Carnet (1 à 3) et Dits (de genèses, des enfances, d'offrandes, du dire, des sacres, du secret). Un dernier grand poème clôt le recueil. La répartition des poèmes aux titres récurrents obéit à une logique savante. Les « Dits... » sont réunis dans les sections 2 (« Noir — mais pour initier ») et 3 (« Dans le dédale blanc ») où ils alternent avec des poèmes d'autres séries. La première et la quatrième sections (« Incantation des transparences » et « Figure de l'aire rouge ») contiennent chacune cinq poèmes d'accompagnement, les deuxième et troisième en contiennent six. Une dynamique des nombres, de un à sept, régit donc discrètement tout l'ensemble : le recueil se termine sur un poème seul (« Nu contre nul »), affirmant ainsi l'unité<sup>(3)</sup>. La structure duelle se retrouve dans la répartition des Dits sur deux sections, et leur alternance avec les autres séries. Le chiffre 3 est illustré par trois séries de trois poèmes : Questions, Grimoire, Carnet. Il y a quatre sections comportant des poèmes d'accompagnement, cinq sections en tout si l'on compte le dernier poème non accompagné (et cinq poèmes d'accompagnement dans les sections 1 et 4), six Dits (et six poèmes d'accompagnement dans les sections 2 et 3), et enfin sept Strates. Notons au surplus que les séries numérotées sont de trois et de sept unités, nombres qu'on pourrait appeler les véhicules de la « petite » et de la « grande » perfection.

De cette description un peu aride, on peut conclure à une visée systématique de l'appréhension poétique du réel chez Renard, mais aussi à sa diversité, sa complexité et sa souplesse, qu'exprime bien la répartition des éléments. On a l'impression d'une délicate et précise machine à capter toutes les nuances du vécu, à quadriller le réel aux écoutes d'un Sens jamais constitué et dont la recherche est, par cela même, constituante.

(3) Dans *Nu*, on peut lire l'anagramme de *un*, et dans *nul*, de *l'un*...

La poésie de Renard procure simultanément l'impression de la beauté, de la ferveur et de ce que j'appellerai l'*honnêteté* : honnêteté d'un verbe qui n'est jamais au-dessus de ce qu'il profère, jamais vaticination ni grandiloquence mais inscription, au plus près, d'une interrogation de l'être quotidienne. C'est au jour le jour que se posent les « Questions » :

La vitre est là.

Mais *qui* devant et *quoi* derrière ? (p. 18)

La vitre est précisément l'instance du quotidien, du concret, du trivial où se rencontrent le sujet et l'objet d'un désir dont on ne sait s'ils s'épuisent ou non dans l'espace et le temps finis de leur relation. *Qui* suis-je, et *quoi* me hante ? La question, on le voit, surgie du monde immédiat, ne peut être que métaphysique (au sens moderne, celui de Heidegger par exemple). Elle est, du reste, indépassable — sans réponse possible : et telle est bien la définition que donnait récemment, de la poésie, Henri Meschonnic<sup>(4)</sup>, ne croyant pas côtoyer de si près toute une phénoménologie ! La question du *qui* et du *quoi* de l'être est la question poétique par excellence dans la mesure même où elle reste question, où « Rien n'affirme ni n'infirme rien » (p. 12). La suspension indéfinie de l'assertion n'est rien d'autre que le « risque de ne rien dire » qui fait le prix du poème, cet « autre langage » :

L'autre langage ne vit-il que du risque de ne rien dire,

de n'avancer que par retrait,  
d'être à soi dédale et dilemme,

— drame blanc : pure fête de son propre meurtre ? (p. 20)

On voit ici que la poésie de Renard n'éluide pas la question de sa propre nature, rejoignant en cela l'interrogation formaliste. Mais les termes où se produit la réflexion métapoétique sont en continuité avec la poésie même, procèdent d'une identique inspiration. Dédale, dilemme, drame : ces métaphores du monde, prises dans un jeu d'homophonies (d,a,l,m), deviennent les métaphores du texte sans cesser d'être

(4) Cf. *Poésie sans réponse (Pour la poétique V)*, Paris, « Le Chemin », Gallimard, 1978.

le monde. Il n'y a pas, chez Renard, réduction de l'être au langage — plan des essences — mais épiphanie de l'un par l'autre, promotion réciproque. Et cette promotion tient justement à une mise à distance du signifié, qui n'en est nullement l'éviction mais qui *donne du champ* au pouvoir de signifier :

A moins qu'un dernier mot,  
comme l'instant du dieu parmi la prophétie qui  
ne saura jamais ce qu'elle prophétise,  
soude la voix et le silence... (p. 59-60)

La prophétie ignore ce qu'elle signifie mais cette ignorance, cette barre qui sépare signifiant et signifié et les constitue, creuse l'espace où se dit la présence.

Parce que Renard est poète et non mystique, c'est du monde qu'il attend la révélation, c'est en lui qu'il guette les signes du royaume :

L'écriture du sacre naîtra-t-elle,  
fraîche comme le jade blanc,  
des os de buffle : des belles écailles de tortue  
gravées de signes divinatoires ? (p. 61)

La syntaxe elle-même concourt directement ici à la production de l'effet poétique. Les deux points, qui laissent attendre une explication ou une explicitation, se substituent à la conjonction *ou* comme si les os de buffle (qui ont la couleur du jade blanc) *étaient* les écailles de tortues gravées, c'est-à-dire l'écriture *déjà réalisée*. En somme, rien ne peut advenir dans le monde, qui ne le fasse en vertu d'une complicité immémoriale, le monde n'ayant jamais été contraire en son principe à la révélation. C'est pourquoi le poète interroge tous les signes naturels et tous les signes du passé humain, en particulier ceux que l'homme a gravés au plus fort de la matière. Il scrute les « stèles empreintes d'ammonites » du Val d'Enfer, les « menhirs par le soir hérissés de délires » (p. 12), en quête d'une écriture originelle et éternellement fondatrice :

Serait-ce qu'un sens plus vieux que dans la craie  
l'estampe des fougères de poissons  
demeure plus jeune que tout sens :  
plus neuf que toute langue ? (p. 13)

L'attention à ce qui, dans le spectacle des choses du passé ou tout aussi bien du présent, les reconduit à une intégrité originelle, explique le pouvoir d'évocation et d'enchantement constant de la poésie de Renard. Quel *charme* — au sens valéryen — dans une image comme celle-ci : « et que quelqu'un passe sous les feuilles avec le silence bleu d'un chat » (p. 61) ; ou encore : « C'est, sur ta chair, jour de raisins » (p. 95) ! La ferveur du poète est inséparable d'une espérance, qui est moins celle d'un au-delà, que de la conversion de l'ici à la totale transparence. Cette transparence est liée à la révélation du sens, dont le poète est sans doute l'artisan essentiel ; révélation jamais achevée, mais cependant toujours en cours, qui fait la *positivité* du présent — la « lumière du silence ». Le mystère, qui seul « fonde l'être » (p. 35), garde son irréductibilité mais il jette, sur toute chose, le jour de sa présence. Et nous pouvons conclure, avec le poète :

Rien n'est trouvé. Mais tout est là. (p. 103)

ANDRÉ BROCHU