

## La huitième chanson malaise d'Ivan Goll

*Je ne voudrais être  
Que le cèdre devant ta maison  
Qu'une branche du cèdre  
Qu'une feuille de la branche  
Qu'une ombre de la feuille  
Que la fraîcheur de l'ombre  
Qui caresse ta tempe  
Pendant une seconde*

Ivan GOLL, *Chansons malaises*,  
Paris, Editions Poésie, 1935.

Les *Chansons malaises* d'Ivan Goll sont les chansons de l'amoureuse, depuis le premier émoi et le premier effroi, jusqu'au désespoir de l'abandon. Belles sans ornement. Rien qui recouvre, dans cet art naïf, la nudité de l'expérience fondamentale. Même le cadre équatorial ne transparait qu'avec discrétion.

Tout l'exotisme de la huitième chanson tient — le cèdre mis à part — à son dépouillement<sup>1</sup>. Si dépaysement il y a, il est dû à la forme élémentaire du sentiment et de son expression. L'amour n'a pas d'exigence plus naturelle que la proximité, le contact de l'aimé et s'y absorbe ici avec l'insistance d'un tropisme. L'enchaînement des

<sup>1</sup> L'exotisme du référent s'y réduit au minimum, comme le fait ressortir la chanson 40, variante tragique du tableau :

.....  
Et plantez  
Devant ma case abandonnée  
Le cyprès noir  
Le doigt  
De la mort.

métamorphoses, souligné par la régularité anaphorique<sup>2</sup>, se conforme à un modèle populaire particulièrement stéréotypé.

Mais dépouillement n'est pas pauvreté et la vraie structure d'un texte, si l'on entend par là le réseau subtil de son sens, ne se réduit pas à une ossature : pour la surprendre dans sa vie, il faut aller jusqu'à la capillarité des relations qui la constituent. Dans le cas présent, il suffit que le poème combine ce que nous avons relevé comme les traits les plus marquants de sa simplicité pour se charger d'une première ambiguïté : il relève en effet de ces équilibres fragiles où la parole humaine concilie l'impatience du désir et les piétinements de la rengaine, l'aspiration inassouvie et sa compensation formelle.

Il y a plus. Ce systématisme formel, malgré sa régularité ou même grâce à elle, se prête à une singulière évolution du sens. La routine, dans ce poème, aura été le chemin de l'audace amoureuse, le déguisement de son ingéniosité. D'un bout à l'autre, c'est à l'arbre, jusqu'à l'ultime ramification où il se subtilise en fraîcheur, qu'il est demandé de fournir sa médiation silencieuse. Mais qui reconnaîtrait le cèdre dans la caresse fugitive ? Celle qui rêvait de n'exister, altière, que devant l'aimé, s'anéantirait en l'effleurant.

La locution restrictive enferme les deux termes du syntagme verbal, marquant le vouloir autant que son objet : la formule convient à une vocation exclusive<sup>3</sup>. Mais les suggestions du contexte, d'autant plus libres qu'il est rare, se partagent entre l'effacement et la splendeur. Qu'une volonté aussi sélective se soumette à l'atténuation du

<sup>2</sup> Le *qui* initial du septième vers est une prolongation paronomastique de l'anaphore, mais son intérêt majeur est de dissimuler en cela, conformément à une ligne de force plus subtile du poème, le renouvellement profond que le sens connaît à ce moment.

<sup>3</sup> *Vouloir n'être que* serait vouloir être peu. *Ne vouloir être que* est vouloir exclusivement.

conditionnel traduit sa conscience d'appartenir à l'imaginaire, mais trahit du même coup qu'elle connaît son audace<sup>4</sup>. Être cèdre, pour une amante, priverait d'être femme. Perdre la mobilité de l'humain, sa parole, en regard de l'aimé, serait gagner une proximité aux dépens d'une autre — l'appartenance à une même espèce — et constituerait la contradiction latente d'un poème qui est parole par nature et se révélera, par son déroulement, lié à un effort d'approche amoureuse<sup>5</sup>. Être *le cèdre devant ta maison* n'imposerait de présence qu'en la dissimulant, sans déranger le décor, réel ou imaginaire, auquel réfère l'article défini. La relation désirée n'apparaît qu'en complément de la métamorphose, elle se réduit à un voisinage spatial qui met en cause l'habitat plutôt que l'habitant; en sorte que la présence convoitée et le destinataire du poème n'est introduit qu'à titre de propriétaire du lieu élu, par le biais du possessif, si même c'est dans l'intimité ou du moins la familiarité primitive du tutoiement. Tout cela se comprendrait-il sans référence aux dissimulations pudiques de la passion, à cette humilité amoureuse qui est peut-être le plus sûr effet de la séduction? Par contre, même si le cèdre n'a pas pour une Malaise le prestige exotique que lui prête notre culture, celle qui rêve de s'identifier à lui peut être sensible à sa stature, à sa majesté immuable, aux substituts puissants qu'il offre au besoin de charmer, au désir de présence ou de bienveillance protectrice. Dans cet esprit, être *devant la maison* n'est pas seulement en être proche, mais se dresser du côté où elle ouvre, plus manifeste pour celui qui y vit et, à la limite, à quelque degré insondable des

<sup>4</sup> L'enjambement a pour effet de marquer une hésitation dont la suite, par l'abondance et le systématisme des enchaînements, manifeste le dépassement.

<sup>5</sup> Un mythologue accepterait peut-être de voir ici un dérivé aberrant des « métamorphoses végétales », dont l'une, celle de Daphné, et pour autant qu'elle s'apparente étymologiquement à une forme sanscrite de l'Aurore, offre avec la nôtre cette coïncidence curieuse qu'« elle meurt aussitôt que le soleil l'atteint » (Y. Giraud, *La Fable de Daphné*, Genève, Droz, 1969, p. 27).

incohérences possibles de l'image empruntée, en surprendre l'intimité<sup>6</sup>.

Libre au lecteur « valorisant » d'imaginer ce que l'amante gagnerait à se trouver sur la voie de tout regard parti du dedans, à être, pour le destinataire du poème, le premier ou le dernier objet du monde, l'appel ou le symbole. La phrase, en ne s'achevant pas, le jeu des enchaînements où elle remet en cause son prédicat, réduisent la disponibilité du sens, l'entraînent dans une unique direction. De métamorphose en métamorphose, de réduction en allègement, la sœur lointaine de Daphné quitte cette réserve majestueuse où son premier désir de rapprochement avait choisi de se figer, sa présence s'aventure, pour se dissoudre finalement en caresse pudique. Non que les étapes de la progression marquent explicitement la direction du mouvement : si l'étalement naturel d'une ramure convient à la suggestion d'un élan qui aurait l'aisance de l'aérien et l'irréversibilité de la sève, rien, jusqu'à la dernière métamorphose, ne laissait prévoir que parmi les branches, les feuilles, les ombres possibles, le désir choisissait la mieux orientée, la plus proche, celle enfin qui toucherait le plus juste. Au contraire, le passage à l'indéfini — *le cèdre*, mais *une* branche, *une* feuille, et, singulièrement moins naturel, *une* ombre de la feuille — apparaissait comme le choix de l'indifférence, en attendant que le rompe l'audace finale (*la fraîcheur*). Il semblait que le mouvement fût seulement de réduction et que le désir amoureux ne progressât qu'en humilité, d'abord par substitution de la partie au tout,

<sup>6</sup> Le contexte du recueil, en dépit du vocabulaire moins précis adopté pour notre poème, peut accroître l'importance de cette localisation du cèdre, en la rapportant à un mode d'habitat à issue unique, éventuellement béante : la case telle que se l'imaginer un lecteur moyen.

Par ailleurs, suivant l'ordre des mots, *devant ta maison* fait partie du groupe objet comme déterminant de *cèdre*. Mais la préposition, parce qu'elle convient davantage à un complément du verbe, rend une certaine autonomie à l'indication de lieu. Celle qui parle vise moins à identifier le cèdre en disant où il se trouve qu'à se projeter par le jeu verbal dans la situation privilégiée.

finalement par une perte de matière et de durée, donnant à penser que la recherche d'identification à l'arbre, ou bien était ressentie après coup comme abusive, ou bien n'avait jamais été elle-même qu'une façon de s'humilier dans le silence, dans l'immobilité végétale. Rien non plus n'oblige à croire que le furtif dénouement où s'ébauche la caresse ait été prémédité, qu'il se trouve en puissance dans la première substitution. Il peut surgir au terme du poème, sans doute comme le produit d'une inconsciente poussée, ou comme le dévoilement de l'ingéniosité amoureuse, mais aussi comme la contrepartie inespérée d'une croissante humilité. Car la structure d'un texte, si l'on tient compte de son insertion dans la durée, n'exclut pas les déviations inattendues, qu'elles soient ou non susceptibles de réorienter la perspective antérieure.

Au terme du *decrecendo*, au moment de permettre à la générosité amoureuse de se révéler dans le don de la fraîcheur<sup>7</sup>, le mouvement de métamorphose se dégage de toute forme, même diffuse, de toute apparence visible, pour n'être plus capable d'affecter que le toucher. Pour devenir caresse en un lieu choisi du visage humain, il faut encore qu'il renonce à toute stabilité, qu'il perde en durée ce qu'il gagne en précision<sup>8</sup>. Mais à la faveur de son dernier avatar, le désir retrouve sa nature originelle : la caresse, en effet, est humaine, si même on en fait ici une propriété de cette fraîcheur où l'on voudrait se dissoudre<sup>9</sup>. Le détour végétal, cette progression qui semblait emprunter les chemins de la sève et de la ramification, la dématéria-

<sup>7</sup> Le référent joue ici encore son rôle discret : la Malaisie est un pays chaud.

<sup>8</sup> Être l'ombre de la feuille impliquait déjà l'opposition du soleil et tacitement sa mobilité; mais la suggestion du mouvement, pour être reçue ici comme implicite, doit être renforcée par l'action en retour de cette indication de la fugacité qui se précise à la fin du poème au point d'absorber le dernier vers. Elle n'appartient qu'à une lecture réflexive.

<sup>9</sup> Du moins si la relative est à l'indicatif, comme la sobriété du poème incline à le laisser croire et comme l'implique par ailleurs le respect accordé au référent (cf. *le cèdre devant la maison*).

lisation finale, n'auront servi qu'à dégager un geste, où l'amour humain s'incarne, manifeste sa nature charnelle, trouve le contact avec l'être aimé. L'étalement formel de l'ultime métamorphose — 3 vers sur 8 — et la rupture de l'anaphore marquent bien l'intensité affective de cet instant dont on s'emploie cependant à dire la fugacité : le poème, au terme d'une progression mécanique, parvenu à ce dernier degré où elle ne peut plus se poursuivre, suspend sa marche plutôt qu'il ne l'interrompt.

Pourtant, que l'attouchement se réduise à un frôlement furtif, au point que le dernier mot soit laissé à l'indication de sa brièveté, que l'amoureuse soit aussi anonyme dans la caresse qu'elle était indistincte dans le cèdre, qu'ici comme là sa présence ne change rien à l'ordre de la nature où elle se dissimule — car la tempe est par nature sensible à la fraîcheur —, montre assez que son approche n'a pas renié sa discrétion. Que le contact avec l'aimé coïncide avec l'épuisement des métamorphoses et leur évanouissement dans un souffle, que la caresse n'effleure que la tempe, lieu épuré, paroi fragile où la palpitation elle-même semble être celle de l'esprit, pourrait bien marquer au contraire que le geste final est ressenti comme la suprême audace et pour cette raison même atténué, dissipé aussitôt que risqué, afin de maintenir jusqu'au bout l'équilibre entre l'élan et sa modération. Si l'on se souvient alors, comme d'une évidence première dont le sens ne se serait dégagé que peu à peu, que l'amante s'adresse à l'aimé, avec la familiarité du tutoiement, mais sans qu'il réponde et sans accrédi-ter autrement sa présence, on pensera peut-être que la ligne de force du poème, si comparable au partage que le funambule trace entre deux pesanteurs, s'équilibre entre deux pôles d'ambiguïté : car cette confiance conserve, dans l'audace de la parole, la réserve du silence. Monologue pour un absent, le poème dit ce qu'on n'ose pas dire. Profession de désir, il poursuit dans l'imaginaire, il esquisse dans le cheminement des mots le geste et l'aveu qu'on n'oserait pas faire, et il le fait

avec retenue. Rétrospectivement, la facilité puérile des enchaînements métonymiques peut même apparaître comme le moyen, pour cette audace, de se dissimuler, pour cette réserve, de se dépasser.

Du moins le poème aura-t-il mimé tout cela, car d'un bout à l'autre, si fort qu'on soit parfois tenté de l'oublier, c'est le poète français qui prête voix à l'amoureuse de sa huitième chanson malaise.

\*  
\* \*

On analyse un poème pour lui-même. Mais on s'avise, chemin faisant, que la réflexion théorique trouve à se nourrir de ce cas particulier. Celui-ci aura permis d'éprouver qu'un contexte parcimonieux peut rendre plus libre le jeu des connotations qu'il suffit cependant à structurer : car un texte clair peut avoir ses profondeurs et la simplicité est un abîme; que dès lors la limite entre lecture riche et lecture valorisante, entre explicite et implicite, est parfois plus délicate à dessiner, si même il importe plus que jamais d'y être attentif. L'apport discret du référent que le poème met en cause valait aussi d'être noté. Mais le plus remarquable est sans doute la réflexion qu'il permet sur la notion de structure : il offre en effet un exemple de ces mécanismes formels, justement prisés par la linguistique structurale, aux automatismes particulièrement accusés, mais qui ne sont que la composante la plus évidente d'une structure sémantique infiniment subtile. Le poète a fait en sorte que le dépouillement manifeste du poème recouvre une dualité fondamentale de l'inspiration, une sorte d'ambiguïté frémissante où la réserve et l'audace, la pudeur et le désir, s'équilibrent par un prodige de ruse candide ou d'inconsciente solidarité.

Maurice DELCROIX.