

CHAMPS DU SIGNE

SEMANTIQUE
RHETORIQUE
POETIQUE



CONCOURS ET RECHERCHE

CAPES
ET
AGREGATIONS DE LETTRES
1996

STYLISTIQUE



Xavier Ravier*

René Char, *Le Lorient*, la poésie des contradictoires

La pièce de trois vers que René Char avait intitulée *Le Lorient* est certainement l'une des plus connues de la production de son auteur et de la poésie de notre temps. Reproduisons-la sans plus attendre :

LE LORIOT

3 septembre 1939

Le lorient entra dans la capitale de l'aube.
L'épée de son chant ferma le lit triste.
Tout à jamais prit fin.¹

La date qui figure entre le titre et le texte proprement dit, 3 septembre 1939, est celle du jour où fut déclarée par la France et l'Angleterre la guerre à l'Allemagne, moment à partir duquel l'épouvantable second conflit mondial de notre siècle allait connaître le développement cancéreux que l'on sait. Partant de cette référence au calendrier et aux événements, Georges Mounin, voici bientôt cinquante ans, cherchait à rendre compte dans son livre *Avez-vous lu Char ?* de la spécificité du poème qui nous occupe. Pour ce faire, il proposait d'abord une sorte de réécriture paraissant tenir à la fois du métatexte et de la paraphrase. Prenons connaissance du passage en question :

J'imagine qu'on trouverait dans le journal intime de n'importe qui, à la date du 3 septembre 1939, une note dans le genre de celle que je compose ici : « Ce matin l'aube était merveilleuse. Le ciel s'ouvrait littéralement. Des tous ses rayons rasants, le soleil traçait une perspective éclatante, comme pour une entrée triomphale. Seules, à la surface de la brume éclairée, pointaient les cimes des choses, arbres, maisons, collines. Et l'étendue tout entière avait l'air d'une grande ville dont on n'aurait vu que les toits. Dans le cerisier du jardin, le lorient chanta. Je perçus d'un seul coup, physiquement, la signification pour moi de la guerre déclarée. Ce ne fut qu'un instant : cette lumière et ce chant – la voix du lorient comme le son même de la lumière, la trompette des longs rayons – suffirent à me faire sentir la vie dont je venais d'être exclu.

* Université de Toulouse II.

1. Les citations sont faites et les mentions d'usage, titres des œuvres et renvois aux pages, données à partir de René Char, *Oeuvres complètes* (introduction de Jean Roudaut), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983. *Le Lorient* appartient à *Fureur et mystère* (Seuls demeurent : L'Avant-Monde), p. 137.

Notre lit m'apparut comme un monde à jamais révolu. Je tirai la couverture, la vue de ce lit ouvert me déchirait. Le temps d'un éclair, mon désespoir fut exactement celui d'un homme qui sait qu'il va mourir ».²

Puis Georges Mounin mettant face à face son essai de réécriture et la pièce de Char, poursuivait de manière un peu scolaire, non sans friser parfois le truisme :

Le problème ne se pose pas au poète de choisir entre le premier et le second texte (le premier texte : celui de la citation du passage du livre de Mounin ; le second texte : celui de Char). Il est poète, il écrit le second. Mais quel lecteur soutiendrait encore que, pour demeurer accessible, il fallait n'écrire que le premier ? Il faut ou transmettre physiquement, par n'importe quel moyen, l'émotion que le premier texte analyse et décrit seulement, ou se taire.

Ou le poème contient cet intransmissible autrement, et alors il finira bien par rencontrer son lecteur ; ou bien il ne contient pas cet intransmissible, il ne saurait par conséquent le transmettre, et tous les commentaires du monde ne sauraient l'y faire trouver.³

Et Mounin concluait, insistant sur l'idiosyncrasie du discours poétique :

Tel est le risque de la Poésie, que le lecteur doit accepter comme une garantie même d'authenticité. Le poème est quelquefois hermétique, parce que la poésie est ce qui serait autrement ineffable.⁴

2. Georges Mounin, *Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard, Les Essais XXII, 1946, p. 16. Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, N.R.F. Essais, 1990, présente le texte qui nous occupe dans les termes que voici : « Le matin du 3 septembre 1939, à l'heure où l'esprit se réveille et redevient son maître, un oiseau entra, comme il arrive, par la fenêtre de la chambre grande ouverte où René [Char], pas seul, dormait. C'était un loriot... » Est-ce vraiment servir l'œuvre d'un poète que de miser ainsi sur l'anecdote (le lit partagé) ou le lieu commun (le réveil de l'esprit) ? Bien d'autres passages du livre de Paul Veyne font se poser la même question. De plus, s'agissant de la rencontre entre réalité et poésie, on rappellera que le loriot est un oiseau que l'on ne voit pas, qui se cache, ce qui rend quelque peu problématique son irruption dans une chambre à coucher fût-elle celle d'amants arrivés au terme de leur nuit : en revanche, son entrée dans la « capitale de l'aube » – et c'est bien ce que nous dit le poème de Char – consiste dans cette dissimulation matinale elle-même, si bien que les amants dans leur lit ne peuvent qu'entendre le chant de l'oiseau, signe et signal cependant d'une force inouïe, la même que celle des roulades du rossignol de Roméo et Juliette – et tout le pathétique provient ici du fait qu'une intériorité (chambre ou chambre-sépulcre) et une extériorité (l'éveil incessant du monde) ne pourront plus désormais se rejoindre.

3. *Op. laud.*, p. 17.

4. *Op. laud.*, *ibid.*

Ce « risque de la Poésie », cet « hermétisme », nous sommes bien sûr résolu à ne pas les éluder, à ne pas nous dérober à eux, mais notre manière de procéder sera sensiblement différente de celle de Mounin. Notre objectif est de mettre en évidence, autant que faire se peut, quelques uns des aspects non directement apparents du poème, et surtout d'essayer de voir comment s'y établit la relation entre ce que nous appellerons une forme et un discours, vocables dont nous percevons clairement que leur emploi s'accompagne d'une grande et sans doute abusive simplification des problèmes posés par le texte. Il va de soi que notre réflexion sur *Le loriot* ne saurait se fermer sur elle-même : à partir de l'essai d'examen auquel nous allons soumettre cette pièce, nous avons l'intention de nous interroger sur quelques uns des aspects à notre avis fondamentaux de la poétique de Char, ce qui implique évidemment des incursions en divers endroits de l'œuvre de l'auteur.

Armature métrique, données linguistiques

Nous regroupons ici un certain nombre d'éléments que la critique traditionnelle qualifie souvent d'externes ou de formels, mais dont nous verrons qu'ils sont en réalité partie prenante dans l'ontologie du prononcé poétique.

La pièce commence par une séquence de treize syllabes que l'auteur a placées dans la même unité, c'est-à-dire le vers initial :

Le loriot entra dans la capitale de l'aube.

À notre avis, il pourrait s'agir, sur le plan génétique, d'un alexandrin qui s'est trouvé pourvu d'une sorte d'élargissement consistant précisément dans la treizième syllabe, celle qui rend le vers impair. Mais on voit tout de suite que ce caractère impair n'apporte aucune gêne quant à la perception du mouvement et du contenu du texte : bien au contraire, l'arrivée du loriot dans la grand cité qu'est censé représenter le commencement du jour est reçue comme une fête grandiose, voire même une liturgie qui attendait son célébrant principal pour pouvoir se dérouler. Toutes les aubes à venir, qui seront celles des années de guerre, auront quelque chose à faire avec l'aube du dernier jour de la paix, et ce malgré la rupture radicale et tragique entre un temps heureux et un temps qui va être celui du malheur.

Ajoutons que la treizième syllabe est marquée non seulement par le fait qu'elle vient comme en surnombre du point de vue de la versification, mais aussi, du point de vue phonétique, par l'allongement dont elle est l'objet : [o : b]. Ce vocable monosyllabique bénéficie donc d'un triple investissement : par sa position finale, par son caractère d'élément métrique dérogatoire et par le poids dont pèse sur lui la prononciation réelle.

Le vers suivant, « L'épée de son chant ferma le lit triste » est sans aucun doute un splendide décasyllabe, mais un décasyllabe que sa caractéristique la plus évidente rend dérogoatoire, atypique : il comporte en effet deux hémistiches rigoureusement isométriques, soit cinq syllabes de part et d'autre de la césure, alors que pour ce mètre le schéma habituel est 4/6, parfois, mais, beaucoup plus rarement, 6/4.

Quant au dernier vers, un hexasyllabe, il se signale par la très grande discrétion des moyens linguistiques et esthétiques qu'il met en œuvre : un énoncé proche de l'ordinaire langagier voire même de la banalité, au moins à première vue, mais cela ayant, ainsi que nous le verrons, une très forte et paradoxale signification.

Donc, si l'on récapitule, la pièce est construite sur ce que je me risquerai à nommer « un decrescendo métrique » particulièrement sensible : 13 (12 + 1 ?), 10 (= 5 + 5), 6. Annonçons aussi que nous consacrerons vers la fin du présent travail un développement spécifique au statut discursif du troisième vers.

Du point de vue grammatical, le poète a usé du seul passé simple, chacun de ces emplois représentant le groupe verbal d'une phrase-vers : « entra », « ferma », « prit fin ». L'expression « phrase-vers » est justifiée par le fait que nos trois unités métriques se terminent typographiquement parlant par un point, ce qui est normal pour le troisième et dernier mais aurait pu être différent pour les deux autres. Ce dispositif, ne serait-il pas l'indice d'un discours dont l'auteur a tenu à marquer l'autonomie de chacun des constituants les plus immédiatement visibles ? Poser cette question revient en fait à s'interroger sur le déroulement lui-même du discours.

Ajoutons qu'à l'époque où Char élabore son poème, le passé simple a déjà depuis pas mal de temps entamé son déclin, y compris dans l'usage écrit. Le choix que fait le poète de cette forme n'en est donc que plus digne d'intérêt : l'emploi du passé simple dans le texte est conforme à ce que les grammairiens y compris les plus récents nous enseignent des valeurs de ce temps. Par son caractère non-sécant et perfectif, le passé simple est le plus apte à exprimer un procès considéré dans ses strictes limites temporelles et auquel un terme final – une borne – est explicitement assigné. Rapporté au texte de Char, cela signifie évidemment que l'ère de la paix est définitivement révolue, que s'est accomplie la rupture irrémédiable, tragique dont on a déjà parlé.

Quant à la succession elle-même des formes du même passé simple, elle relève d'un type d'emploi parfaitement identifié, celui de la référence à la chronologie des faits, soit l'entrée du loriot, son chant et la fin de tout. Notons à ce propos que l'ordre des formes verbales suffit à indiquer cette chronologie, sans qu'il soit nécessaire de recourir à des marqueurs temporels supplémentaires : la chose est normale dans des énoncés consistant en la relation pure et simple d'événements, si bien que sous cet aspect et en dépit de son impact poétique le texte de René Char se tient à la limite du récit, sous la forme la plus ordinaire qui soit, un fragment d'un carnet

de notes par exemple, ou un simple journal énumérant des événements et non pas prenant la forme redondante que Mounin se plaisait à imaginer.

Armature métrico-linguistique et poéticité

L'esprit dans lequel je me propose de mener cette partie de ma réflexion tient dans une simple et très ordinaire question : est-il possible de saisir selon quelles modalités ce que j'ai appelé « l'armature » permet l'irruption du poétique en tant que tel ?

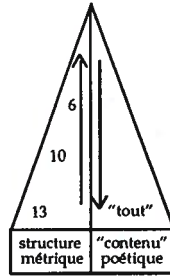
Une première donnée semble s'imposer de toute la force de son évidence. Elle a trait au rapport entre la structure métrique et le discours poétique dans sa spécificité. Que des corrélations entre ces deux ordres existent, la chose est parfaitement établie et même appartient aux connaissances de base en poétique.

Je mentionnerai en premier lieu l'impeccable isométrie des deux hémistiches de « l'épée de son chant // ferma le lit triste » : elle vient à mon sens accentuer l'impression provoquée par la lecture de ce vers, celui d'une déchirure irrémédiable, la déchirure qui marque le commencement de la guerre et de part et d'autre de laquelle se disposent dans une stricte symétrie le temps d'avant le malheur et le temps du malheur. Du point de vue des références littéraires, c'est une épée, le chant du loriot, qui ferme le lit : mais alors, comment ne se souviendrait-on pas, au moins analogiquement, que dans *Tristan et Yseult* le roi Mark place lui aussi une épée entre les amants endormis, dont le lit, comme celui que clôt le chant du loriot, ne saurait désormais être le lieu ou le théâtre des ébats de la joie d'amour.

Maintenant, si l'on considère le texte de Char dans son ensemble, on voit vite que la corrélation entre armature et poéticité prend la forme d'une significative relation inverse, dotée de suffisamment de prégnance pour précisément fonder l'existence de ce texte. En effet le « descrecendo métrique » que j'ai plus haut mentionné s'y trouve accompagné d'un dit de plus en plus affirmé de ce malheur absolu que va être la guerre. En d'autres termes, tout se passe ou semble se passer comme si la composante **corporelle** du poème – la métrique notamment – et la composante **incorporelle** – le contenu de ce qui est exprimé – étaient très intimement accolées l'une à l'autre⁵, un peu à la manière des deux moitiés de l'écu dans l'armorial, le champ du poème se trouvant ainsi et en quelque sorte « mi-parti » : mais, donnée non moins fondamentale, ces deux moitiés, s'il est permis de leur donner ce nom, prennent des directions opposées, obéissent à des rythmes ou des mouvements antagoniques (« decres-

5 Pour indiquer cette disposition, j'ai été tenté d'user aussi du néologisme « ajointées, ajointement », lequel dit certainement quelque chose qui diffère de ce qu'expriment « accolées, accollement ».

cendo » métrique *vs* montée en puissance du discours sur le malheur). Ce qui peut se figurer de la manière que voici :



Cette dichotomie « structure métrique/contenu poétique » appelle quelques commentaires.

Disons que l'on ne saurait la réduire à l'opposition aussi banale que classique entre un fond et une forme : s'il en allait ainsi, il serait inutile de poursuivre le commentaire. Certes, on est ici en présence d'un couple d'instances aux propriétés opposées, mais leur réunion dans un même espace d'écriture est, comme nous l'avons déjà dit, la garantie même de l'existence du poème. Pour quelle raison profonde ? Parce que, tout simplement, le rapport qu'elles entretiennent entre elles est d'essence dialectique et ne saurait donc être tenu pour une simple juxtaposition.

Dialectique : en effet, leur face-à-face ne constitue pas une contradiction qu'il importe à tout prix d'annuler mais se résout en une conjonction telle que les opposés entrent dans « une totalisation du devenant à l'intérieur de laquelle les contraires ne s'affrontent pas, mais se conjuguent paradoxalement. »⁶ Nous rencontrons ici l'une des constantes de la poétique de Char, celle que le « riverain » de la Sorgue place délibérément et résolument sous le signe de l'Éphésien, comme dans ce passage très significatif et souvent cité de *Seuls demeurent* :

Héraclite met l'accent sur l'exaltante alliance des contraires. Il voit en premier lieu en eux la condition parfaite et le moteur indispensable à produire l'harmonie.⁷

6. Cette citation vient de la communication de René Eucher au « Colloque René Nelli » (organisé par le Centre d'Étude de la Littérature occitane), Toulouse, décembre 1985, *Le balancement dialectique dans les pièces tardives [de René Nelli] : les Odes et le Temps folzejat*, Actes du Colloque (réunis par Christian Anatole), Béziers, C.I.D.O., 1986, p. 109.
7. *Fureur et mystère* (*Seuls demeurent* : Partage formel), XVII, p. 159. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 315 renvoie à ce texte écrivant : « Il [Char] puisa aussi chez Héraclite le principe de l'harmonie des contraires qui joue un rôle dans sa conception de l'écriture (c'est probablement ce qu'il appelle l'attelage) ». Cf. aussi *Héraclite d'Éphèse*, Pléiade, pp. 720-21, texte par lequel Char avait salué la parution en 1948 de *l'Héraclité d'Éphèse* d'Yves Battistini. Yves Battistini dédicacera à Char « poète du devenir » son livre de 1955, *Trois contemporains : Héraclite, Parménide, Empédocle*, N.R.F. Gallimard, Les Essais LXXVIII.

Les fragments d'Héraclite dont Char se réclame de manière explicite sont facilement identifiables. Nous les reproduisons ci-après, tels qu'ils sont traduits par le grand spécialiste qu'est Jean-Paul Dumont⁸ :

a) L'opposé est utile, et des choses différentes naît la plus belle harmonie [et toutes choses sont engendrées par la discorde].⁹

b) Il faut connaître

que le conflit est commun [ou universel],

que la discorde est le droit

et que toutes choses naissent et meurent selon discorde et nécessité.¹⁰

À quoi on ajoutera le fragment ci-après parce qu'il va nous permettre de mener un peu plus loin la réflexion :

c) Ils ne savent pas combien le différent concorde avec lui-même,

Il est une harmonie contre tendue comme pour l'arc et la lyre.¹¹

Arrêtons-nous un instant pour prendre connaissance du commentaire que nous offre Jean-Paul Dumont de ce passage et notamment de son deuxième membre, commentaire dans lequel de surcroît il nous explique très clairement ses choix de traducteur :

Παλίτροπος ἁρμονίη, que nous rendons par le néologisme harmonie contre tendue. Les cordes de l'arc et de la lyre exercent une traction sur le bois de l'instrument, et réciproquement le bois tend aussi les cordes. Il n'existe pas en français de terme exprimant le double travail en sens contraire du bois et de la corde.¹²

N'est-ce pas précisément dans le texte de Char cette tension antagonique en même temps que réciproque qui caractérise le rapport inverse dont j'ai déjà parlé entre la « structure métrique » et le « contenu poétique » ? Ce rapport est pleinement παλίτροπος, les deux composantes

8. Dans *Les Présocratiques*, Éditions établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988. Cet ouvrage sera désigné par *Prés.*

9. *Prés.*, B VIII, p. 147. Conformément à une convention reprise par Jean Paul Dumont et ses collaborateurs, le passage entre [] constitue une addition jugée indispensable pour la compréhension sans pour autant appartenir au texte original.

10. *Prés.*, B LXXX, p. 164. Cf. aussi p. 145 : « Nouménios loue Héraclité d'avoir blâmé Homère qui avait souhaité la disparition et l'anéantissement des maux de la vie, sans comprendre que, ce faisant, il demandait la fin du monde, puisque la matière, source des maux, serait entièrement supprimée. » Nouménios d'Apamée : philosophe néoplatonicien du II^e s.

11. *Prés.*, B LI, pp. 157-158.

12. *Prés.*, p. 1237. Jean-Paul Dumont signale que le vocable παλίτροπος « n'apparaît que deux fois dans la littérature présocratique », l'autre attestation se trouvant dans Parménide d'Élée.

que nous avons dites agissent chacune dans la direction qui lui est propre, mais leur « contre tension » est la garantie même de l'unicité et de la cohérence du discours. Bien sûr, nous n'irons pas jusqu'à dire que Char serait le seul poète à mettre en œuvre la « palintropie » : il reste que celle-ci, chez lui, est suffisamment revendiquée à travers la référence à Héraclite pour que nous puissions la considérer comme un soubassement voire même une constante de son écriture.

Reprenons maintenant la citation du texte de Char dont les deux premières phrases figurent plus haut :

En poésie il est advenu qu'au moment de la fusion de ces contraires surgissait un impact sans origine définie dont l'action dissolvante provoquait le glissement des abîmes qui portent de façon si antiphysique le poème. Il appartient au poète de couper court à ce danger en faisant intervenir, soit un élément traditionnel à raison éprouvée, soit le feu d'une démiurgie si miraculeuse qu'elle annule le trajet de cause à effet. Le poète peut alors voir les contraires – ces mirages ponctuels et tumultueux – aboutir, leur lignée immanente *se personifier*¹³, poésie et vérité, comme nous le savons, étant synonymes.

Commenter ce passage dans son intégralité n'est pas ici possible : contentons-nous par conséquent de faire porter l'attention sur sa dernière phrase.

En raison du balancement dialectique lié au jeu des opposés, base de la réalité prise dans son ensemble¹⁴, la dichotomie « structure métrique/discours poétique » dont il a été déjà question s'inscrit dans une liste infinie d'éléments homologues : parmi les composantes de cette inépuisable nomenclature, l'expérience pratique ou intellectuelle nous font souvent rencontrer « le fond/la forme », « le dedans/le dehors », « le réel/le virtuel », « le possible/le non-possible », « le hasard/la nécessité », « la lumière/l'obscurité », « le bien/le mal », « l'un/le multiple », « la vie/la mort », sans oublier la dualité elle-même qui est pratiquement à l'origine de toute notre tradition philosophique, « l'être/le non-être ».¹⁵

Donnons à ces couples de contraires la nom que leur avait attribué la pensée antique à l'instigation des pythagoriciens, celui d'« énantioses » (ἐναντίωσις, – σες). Le mouvement d'oscillation et de contradiction dont elles sont le lieu ou le théâtre formant, comme on vient de le dire, le réseau de la réalité, chacun de nous est donc pris dans cet immense jeu, à commencer par ceux dont la parole a pour mission de traduire la noria des énantioses, d'accomplir le parcours des énantioses, lequel prend, en

13. Souligné dans l'original par le passage à l'italique.

14. Héraclite se référerait à ce soubassement en ces termes : « L'Harmonie invisible plus belle que la visible. » V. *Prés.*, B LIV, p. 158.

15. Parménide, comme l'on sait, étant considéré comme le champion de « l'être » : « Ce qui est dit et pensé se doit d'être : car l'être est en effet, mais le néant n'est pas », *Prés.*, Parménide B VI, p. 260.

quelque, sorte figure d'« énantiodromie » – et c'est précisément en cela qu'il est donné au poète de « voir les contraires... aboutir », c'est-à-dire d'assister et de nous faire assister à l'incessante fulguration qui suscite les « mirages ponctuels et tumultueux » nommés par Char¹⁶, produits de polarités opposées. Cette aventure du dire poétique, qui est l'un des visages de l'aventure de la totalité, s'inscrit par définition à l'intérieur même du monde, elle est liée par nature à la « lignée immanente » des couples de contraires, « immanente » puisqu'elle constitue le tissu du réel : poétiser, c'est donc dire la « vérité », « vérité » qui est nécessairement celle du monde.

« Énantiodromie » et « palintropie » ont à l'évidence partie liée. Certes, la seconde ne se montre pas toujours d'une manière aussi nette qu'elle le fait dans *Le loriot* : l'écriture de René Char semble en fait osciller entre l'une et l'autre et quand la première domine, elle se fait volontiers antithèse, vocable auquel nous donnons une valeur globale et générale pour désigner une autre constante de la manière du poète. Celle-ci intervient le plus souvent dans ces sortes de formulations que d'instinct l'on nomme aphorismes, si bien que l'on fait volontiers de Char un poète de l'aphorisme et donc de la parole brève. En cette affaire, nous préférons nous en tenir au point vue de Jean Starobinski : celui-ci admet effectivement que le lachisme de Char, dont la relation avec l'expression aphoristique ou prétendue telle est évidente, soit dirigé vers « l'emblème et la devise » ; mais c'est pour mieux et aussitôt marquer que « la parole ne laisse pas déchiffrer immédiatement son parti singulier et sa portée universelle. Elle n'attend cependant qu'une patience et un appui de notre regard pour s'illuminer ». Avec la suite du propos de Jean Starobinski, nous sommes pleinement en pays de connaissance : « Et l'on découvre qu'elle définit le lieu de la poésie et qu'elle fait appel, une fois encore, à l'union des contraires. »¹⁷

16. René Eucher, *op. laud.*, en appelle dans son propos sur René Nelli à des concepts utilisables également pour Char : « intuition dialectique », « pensée synaptique », cette seconde qui « opère spontanément la jonction (συντην) entre deux ou plusieurs virtualités, entre deux ou plusieurs potentialités, entre deux ou plusieurs phénomènes (manifestations de l'étant)... La pensée dialectique envisage l'Englobant. C'est-à-dire qu'elle est une donnée totalisante. Grâce à elle l'esprit accède à la vision plurielle, multilectique, de la réalité protéiforme, qui se modifie sans cesser d'être constante ». Mon ami Georges Mailhos, incomparable connaisseur de l'œuvre de l'homme de la Sorgue, pour désigner le résultat de la fulguration en tant qu'elle nourrit la réalité et donc la poésie de Char, a recours à l'expression de « fugace permanent ».

17. Le travail de Starobinski d'où proviennent nos citations avait paru dans « Liberté », vol. 10, juillet-août 1986 sous le titre *René Char et la définition du poème* : il consiste en une réflexion sur *Effacement du peuplier* (Le Nu perdu : Retour amout), p. 423. On le retrouve servant de préface à l'édition italienne de *Retour amout* (traduction de Vittorio Sereni), Milan, Arnoldo Mondadori, 1974 et il est reproduit dans le volume de la Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1253-54.

Bien sûr, sur le plan du concret, ce que par commodité nous appelons « antithèse » se réalise selon des modalités assez diverses, certaines d'entre elles se caractérisant par une récurrence qui nous permet d'esquisser une amorce de classement. On aura ainsi loisir de distinguer :

a) l'antithèse que nous qualifierons de directe, celle qui est directement reçue comme telle, mettant en œuvre, soit la pure juxtaposition syntaxique (marquée souvent sur le plan de l'écrit par les ponctuations « . » ou « : »), soit un élément conjonctif ou adverbial :

Le fruit est aveugle. C'est l'arbre qui voit.
L'acquiescement éclaire le visage. Le refus lui donne la beauté.
Le poème est ascension furieuse : la poésie, le jeu des berges arides.
Épouse et n'épouse pas ta maison.
L'acte est vierge, même répété.
Agir en primitif et prévoir en stratège.¹⁸

b) l'antithèse tend à l'oxymore ou se réduit à lui, avec le cas échéant abandon de la structure syntaxique par laquelle est exprimé le balancement caractéristique des formulations qui nous occupent ici :

Je chante la chaleur à visage de nouveau-né, la chaleur désespérée.¹⁹
Je m'emplirai d'une terre céleste.²⁰

c) l'antithèse se coule au moins pour une bonne part dans l'inversion, celle-ci se trouvant supportée par une structure syntaxique particulière :

Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel.²¹

Avec ce dernier exemple, au demeurant l'un des plus fameux de l'œuvre de Char, nous prenons toute la mesure des pouvoirs que l'antithèse est de nature à exercer sur le discours poétique. Bien sûr, les choses ne se passent pas de la même façon que pour *Le Loriot* : dans le cas présent, l'agencement métrico-grammatical (deux séquences dont chacune compte huit syllabes et occupe l'espace d'une unité syntaxique spécifique, une proposition en l'occurrence) est en correspondance quasi absolue avec le prononcé poétique (l'instantanéité absolue de l'éclair, objet à la fois de la première séquence métrique et de la première proposition ; « le cœur de l'éternel » : dans la deuxième séquence métrique et la deuxième pro-

18. Ces citations viennent toutes de *Feuillets d'Hypnos*. Voici leurs références dans le même ordre que celui leur apparition : 165, p. 215 ; 81, p. 194 ; 56, p. 189 ; 34, p. 183 ; 46, p. 186 ; 46, p. 186 ; 72, p. 192.

19. *Fureur et mystère* (Le Poème pulvérisé : À la santé du serpent), I, p. 262.

20. *La Parole en archipel* (La bibliothèque est en feu et autres poèmes : Sur une nuit sans ornement), p. 393.

21. *Fureur et mystère* (Le Poème pulvérisé : À la santé du serpent), XXIV, p. 266.

position). Mais cette superposition quasi parfaite de l'externe et de l'interne ne fait que nous rendre encore plus présente la conjugaison de ces contraires absolus que sont l'éclair et le « cœur de l'éternel », nous montrant que les paradoxes véhiculés par les énantioses sont bien l'un des moteurs de la poésie de René Char²² : merci à lui d'avoir su, en seize syllabes à peine, nous rappeler ce que la pensée grecque nous enseignait dès ses début, que vivre c'est sans cesse assumer dans une seule et unique expérience la moindre étincelle de réalité et toute la réalité²³. Corrélativement, devant le texte qui vient de nous retenir un moment, nous nous demanderons si sa « nue perfection », pour reprendre l'admirable expression de Góngora, ne rendrait pas au bout du compte quasiment inutile la différence que nous avons cherché à établir entre antithèse (tension pure et simple des contradictoires) et « palintropie » (contre-tension ou tension biunivoque) : c'est peut-être pour cette raison que le dit de l'éclair et du « cœur de l'éternel » demeure l'un des sommets du lyrisme de Char, Char qui proclame le poète « homme de la stabilité unilatérale ». Or, une telle posture exige une assise dans le monde en même temps qu'elle doit composer avec le mouvement incessant des choses, même le plus infime ou le plus ponctuel, ces deux astreintes, coïncidence/antagonisme, pouvant jouer au même moment : Jean Roudaut souligne à ce propos que chez le poète « un principe de similitude, tout aussi impératif que l'énonciation des contradictoires, gère le réseau des images. »²⁴

Le jeu des opposites est susceptible d'affecter chez Char des types d'écriture autres que ceux dont nous venons de nous occuper. Il n'est que de prendre le vers final de *L'alouette*, dans *La Parole en archipel* :

Fascinante, on la tue en l'émerveillant.

Notons qu'ici l'effet de contradiction s'installe entre deux données pourtant voisines : le signe d'ignition dont l'oiseau marque le ciel matinal (« Extrême braise du ciel et première ardeur du jour » écrit le poète dans le vers initial de la pièce) et le leurre lumineux envoyée par le miroir-piège, cette dualité se résolvant par la mort.

Nous pouvons aussi rappeler la citation de Jean Starobinski faite plus haut, notamment le passage dans lequel est nommée « l'union des contraires » : le texte auquel nous nous référons est, rappelons-le, l'article, en tous points remarquable, consacré au texte *Effacement du peuplier*

22. Cf. dans *Feuillets d'Hypnos*, 110, p. 201 : « L'éternité n'est guère plus longue que la vie. » Bien sûr, il faut ne pas confondre « éternité » et « éternel », dont il est facile de voir que les valeurs, chez Char, ne sont pas superposables.²³

23. C'est peut-être cette forme de la résolution des contradictoires que salue le poète quand il écrit : « Entre le monde et moi, il n'y a plus aujourd'hui d'épaisseur triste », *Feuillets d'Hypnos*, n° 188, p. 220.

24. Introduction au volume René Char de la Bibliothèque de la Pléiade, p. LV.

dans *Le Nu perdu* (Retour amont). Le peuplier est lui aussi une figure de la lutte des opposites, puisqu'il a le pouvoir au plus fort de la tempête d'appriivoiser « la foudre aux yeux tendres » – encore l'inévitable oxymore – et aussi de faire se rencontrer le « grand vent » et la terre qui abrite ses racines (« Laissez le grand vent où je tremble/S'unir à la terre où je crois. »), s'octroyant ainsi une sorte de maîtrise du ciel et du visible (« Son souffle affine ma vigie. »)²⁵

La montée du « neutre »

Un sort spécial doit être fait au dernier vers de la pièce de référence, « Tout à jamais prit fin. »

Le lecteur est requis par le pronom « tout », dont le genre grammatical nous amène à parler d'une autre donnée centrale de la poétique de Char : véritable mot clé, cet élément presque insignifiant introduit un énoncé lui aussi caractérisé par sa banalité, un énoncé ne comportant rien qui le marquerait par rapport aux deux qui viennent avant lui dans le texte.

D'abord, le sémantisme immédiatement apparent : « tout », comme pour dire que rien ne saurait échapper à la tragédie qui vient commencer, faisant déjà sentir quels seront ses effets : on voit que notre pronom est investi d'un rôle sans commune mesure avec sa modestie linguistique. De plus, sa valeur de neutre, qui en fait l'équivalent exact du *omne* latin (*omne consumatum est*), attire inmanquablement la réflexion du côté de ce que Maurice Blanchot avait autrefois mis au jour dans son article : *René Char et la pensée du neutre*.²⁶

Blanchot avait remarqué que « certains mots importants, dans le langage de René Char, sont grammaticalement neutre ou avoisinent le neutre », tels « Le prévisible, mais non encore formulé », « l'impossible vivant », « le grand lointain informulé (le vivant inespéré) ». Quel est donc le statut de ce neutre, aussi bien du point de vue des caractéristiques de la langue que de l'usage qui est fait d'elle, spécialement en poésie ? Celui-ci, justement en tant que neutre, ne paraît pas disposer d'un lieu que l'on serait en mesure de définir immédiatement, ce que Blanchot explique comme suit :

[il] ne se distribue dans aucun genre : le non-général, le non-générique, comme le non-particulier. Il refuse l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle du sujet. Et cela ne veut pas seulement dire qu'il est encore indéterminé et comme hésitant entre les deux, cela veut dire qu'il suppose

25. V. note 17.

26. Dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 (nouvelle édition : 1992), 3^e partie (L'absence de livre), pp. 439-450, où il est immédiatement suivi d'une contribution concernant aussi la poésie de Char : *Parole de fragment*, pp. 451-458.

une relation autre, ne relevant ni des conditions objectives, ni des dispositions subjectives.²⁷

Fort de ce préalable, Blanchot s'attache au rapport constant qui, dans l'écriture poétique de Char, s'établit entre le recours au neutre et la présence du vocable « (l') inconnu », lui aussi traité comme un neutre par le poète : « l'inconnu équilibrant », « l'inconnu qui creuse », « Comment vivre sans inconnu devant soi ? », etc. Mais que signifie au juste ce rapport ?

penser l'inconnu, ce n'est nullement se proposer le « pas encore connu », objet de tout savoir encore à venir, mais ce n'est pas davantage le dépasser en « l'absolument inconnaissable », sujet de pure transcendance, se refusant à toute manière de connaître et de s'exprimer.²⁸

Dans ces conditions, comment imaginer l'accès à ce complexe « l'inconnu/le neutre » ? Laissons de nouveau la parole à Blanchot :

Se rapporter à l'inconnu sans le dévoiler, par une relation de non-présence qui ne serait pas une découverte. Cela signifie très précisément que l'inconnu au neutre n'appartient pas à la lumière, qu'il appartient à une région « étrangère » à cette découverte qui s'accomplit dans et par la lumière. L'inconnu ne tombe pas sous le regard, sans être cependant caché au regard : ni visible, ni invisible ou plus justement se détournant de tout visible et de tout invisible.²⁹

On en conclura donc que l'inconnu, en tant qu'il renvoie à « la pensée du neutre », reste l'inconnu, irréductiblement, non pas l'indicible dans le sens romantique de ce terme, mais un quelque chose avec quoi nous devons vivre, une quelque chose que nous avons aussi le devoir de dire (il nous incombe de parler le neutre), sans que pourtant il nous soit possible de lui donner un visage ou un contour par le concept ou l'image : il prend ainsi figure de « surplus inidentifiable » pour reprendre l'une des expressions que Blanchot utilise pour désigner ce neutre dont il fait le point de départ de sa recherche et à partir duquel il en appelle à l'inconnu.

Dès lors, on s'autorisera à penser que c'est bien devant ce « surplus inidentifiable » que Char s'est trouvé lorsqu'il a été entraîné à écrire « Tout à jamais prit fin » : avec l'annihilation qui frappe même le « Tout », le « neutre » l'a irrévocablement emporté dans et par le mouvement de sa propre disparition, une expérience-limite a été vécue, et cette expérience néanmoins se présente comme la plus commune qui soit – tragique parce que commune : en effet, pour en rendre compte aux autres après l'avoir vécue, nous ne disposons, que nous soyons poète ou que nous ne le soyons

27. *Op. laud.*, p. 440.

28. *Op. laud.*, p. 442.

29. *Op. laud.*, p. 443.

pas, de mots eux-mêmes aussi communs qu'il est possible, comme « mort », « guerre », « fin », tous vocables qui à l'épreuve du neutre, du non figurable restent infiniment en-deçà de ce que nous croyons qu'ils disent sans que cela les prive de nous déchirer, des vocables qui n'ont aucune prise sur la radicale altérité du « neutre » et qui pourtant nous meurtrissent.³⁰

Le retrait du poète

Comment ne pas évoquer l'un des ces enjeux que l'analyse des textes, dans les perspectives qui sont devenues les nôtres, met sans cesse en évidence ? On ne peut en effet éviter de se demander ce qu'il en est du poète-énonciateur par rapport à son énonciation et bien sûr par rapport à ce qui découle de cette énonciation.

Le poète énonciateur, et à notre avis ce point est fondamental, paraît étrangement absent du discours que le texte intitulé *Le loriot* nous donne en charge, alors que nous savons par ailleurs que René Char, dans son privé et son intimité, a profondément ressenti la déchirure et le drame qui font la matière de son poème. Le neutre serait-il encore une fois en cause ? Il se peut. Dans tous les cas, l'impression d'effacement causée par l'absence de l'énonciateur semble devoir être mise en relation avec un indice que nous avons précédemment mentionné et dont l'existence, on va le voir, est de nature à infléchir l'analyse dans une direction bien précise : il s'agit de l'emploi exclusif du passé simple (« entra », « ferma », « prit fin »), qui va significativement de pair avec un recours tout aussi exclusif de la troisième personne. Dans ces conditions, serions-nous en présence de ce que Benveniste nommait « l'énonciation historique », celle dont il nous enseignait que « les événements [y] sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissaient à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur. »³¹ À la limite, la personne de ce narrateur pourrait ne même plus se recouper avec celle du poète-auteur : comme nous l'avions déjà indiqué, le texte de notre pièce de référence se tient à la limite du récit pur et simple, c'est-à-dire participe d'une instance de discours qui est souvent confiée à ce que Benveniste, à la réflexion de qui il nous plaît de faire encore une fois appel, qualifiait de « non-personne »,

30. Nous avons repris ici quelques unes des considérations contenues dans notre article « États de la matière », *états du poème : lecture de Lorand Gaspar*, « Champs du Signe », 1995, notamment les pp. 177 et ss. Nous prions nos lecteurs de bien vouloir nous excuser pour les quelques redites qu'ils rencontreront.

31. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2 vol. (1966 et 1974), « Bibliothèque des Sciences humaines », vol. I, p. 241 (dans le chapitre XIX, *Les relations de temps dans le verbe français*).

en l'espèce la troisième personne de la nomenclature grammaticale traditionnelle mais « revisitée » par le grand linguiste.³²

Dans tous les cas un fait est certain : la figure du poète « tiers exclu » traverse fréquemment l'écriture de Char, cela prenant la forme de développements d'une certaine ampleur aussi bien que celle de simples apophtegmes. Rappelons que l'expérience de la guerre et de la clandestinité ont souvent été la raison événementielle de ces sortes de témoignages, le poète ne les ayant cependant pas restreints à l'aspect biographique, leur ayant prêté au contraire une valeur de permanence, à commencer par celle qui fonde la poésie en existence. Mais prenons quelques exemples, et d'abord *Chant du refus*, qui nous vient de *Seuls demeurent* (dans *Fureur et mystère*). Signalons, avant de citer, que ce texte comporte un sous-titre « Début du partisan », ce qui suggère que c'est parce qu'il se pose en « partisan » que le poète s'estime fondé à parler de son « refus », une façon précisément de désigner le retrait ou l'absence :

Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père. Ne l'appellez pas, vous tous qui l'aimez. S'il vous semble que l'aile de l'hirondelle n'a plus de miroir sur terre, oubliez ce bonheur. Celui qui panifiait la souffrance n'est plus visible dans sa léthargie rougeoyante.

Ah ! beauté et vérité fassent que vous soyez présents nombreux aux salves de la délivrance !³³

32. *Op. laud.*, vol. I, pp. 251-257 (Chapitre XX : *La nature des pronoms*). « La troisième personne », écrit Benveniste, représente en fait le membre non marqué de la corrélation de personne. C'est pourquoi il n'y a pas de truisme à affirmer que la non-personne est le seul mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes, mais qui prédisent le procès de n'importe qui ou n'importe quoi hormis l'instance même, ce n'importe qui ou n'importe quoi pouvant toujours être muni d'une référence objective. « (pp. 255-56). Il nous plaisait de citer après bien d'autres ces phrases célèbres. Pour ce qui est du passé simple tel qu'il est mis en œuvre par René Char, est-il justiciable du propos de Roland Barthes selon qui derrière le temps grammatical en question toujours se cacherait « un demiurge, dieu ou récitant » (*Le degré zéro de l'écriture*, III, *L'écriture du roman*) ? Cette question m'est posée par mon ami Michel Bressolette, qui a bien voulu relire mon article et qui m'a fait de très utiles remarques, ce dont je le remercie chaleureusement. Quant à la question qu'il me pose, j'avoue mon embarras à y faire réponse.

33. *Fureur et mystère* (*Seuls demeurent*), p. 146. Le soulignement de « présents » est de l'auteur ; « le néant du père » : formulation déroutante sinon insolite, mais paraissant vouloir fermement signifier au lecteur que le poète est revenu à son origine absolue, voire même à un « encore-rien » d'avant la conception, sans que pour autant, comme l'indique la fin du texte, le regard vers l'avenir soit à exclure ; « léthargie rougeoyante » : comme celle du feu sous la braise ; « Celui qui panifiait la souffrance » : c'est la figure du « boulanger-poète » qui s'impose ici, figure qui est peut-être le nœud d'une isotopie s'ordonnant autour du travail de la boulangerie, avec deux éléments fortement détachés par la parole poétique, la fabrication du pain (« panifiait ») et le feu dont l'attente, à l'intérieur du four, de la pâte qu'il cuira, est assimilable à un sommeil temporaire.

D'autres exemples peuvent être allégués dans le même sens, empruntés en particulier dans au texte liminaire des *Feuillets d'Hypnos*, ouvrage dont le deuxième élément du titre est tellement significatif quant au point de vue qui nous occupe :

Ce carnet pourrait n'avoir appartenu à personne tant le sens de la vie des hommes est sous-jacent à ses pérégrinations, et difficilement séparable d'un mimétisme parfois hallucinant.³⁴

Et dans ces mêmes *Feuillets d'Hypnos* l'une des formes prises par le retrait du poète-résistant est proclamée en une formule dont le laconisme renforce la portée :

Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.³⁵

Adressons une dernière requête à l'écriture de René Char et interrogeons *La nuit talismanique qui brillait dans son cercle* :

Mon lit est un torrent aux plages desséchées. Nulle fougère n'y cherche sa patrie. Où t'es-tu glissé tendre amour ? Je suis parti pour longtemps. Je reviens pour partir.³⁶

L'absence du poète est parfois la présence de la poésie : telle est la seule conclusion convenable à notre avis, parce qu'elle est marquée par la brièveté et surtout parce qu'elle s'impose elle aussi comme l'une des plus hautes résolutions de la lutte des contradictoires.

34. Texte introductif des *Feuillets...*, p. 173. Dans ce même texte, Char met en valeur les exigences « éthiques » que le poète doit faire siennes : « Les refus de cette déclaration liminaire portent autant sur le délit de complaisance que sur un usage trop familier des genres littéraires qui entraînerait la parole à se mouler dans une forme sans souci de la faire éclater, d'en mesurer à la fois la force de résistance et les limites. Il ne s'agit pas seulement de modestie, mais de morale poétique... » (Jean Roudaut, *op. laud.*, pp. LVII-LVIII, qui observe aussi que les *Feuillets d'Hypnos* « prétendent aussi à une forme d'anonymat »).

35. 62, p. 190.

36. Dans le texte *Éprouvante simplicité* de la séquence « Chacun appelle », p. 503.