

UNIVERSITE LUMIERE LYON II
Faculté des Lettres, des Sciences du Langage et des Arts
THESE DE DOCTORAT Lettres et Arts
présentée par
Stéphanie THONNERIEUX
le 24 novembre 2000

**“ La connaissance productive du Réel ”.
Etude stylistique de la poésie de René
Char.**

sous la direction de Jean-Yves DEBREUILLE

Jury : Michèle AQUIEN Michel COLLOT Jean-Yves DEBREUILLE Noël DAZORD

Table des matières

Remerciements . .	1
Introduction . .	3
Chapitre 1 Le nom propre(ment) poétique du réel . .	15
I “ La Balandrane ” : de la référence au sens du nom propre .	17
A. Le leurre du nom commun .	18
B. Le nom propre ou l’adéquation à la réalité .	23
C. Du lieu-dit au lieu dit .	27
II. L’Eve éternelle : la dynamique du nom propre dans le poème . .	30
A. Le nom propre, présent et absent . .	31
B. Le titre ou le nom propre du poème .	35
C. La transmutation du réel : d’une Eve l’autre. . .	37
D. Les “ mots sous les mots ” ¹²³ . .	39
III. “ La Bête innommable ” : le nom propre impossible . .	40
A. L’expression d’une déchéance .	41
B. L’absence de nom . .	43
C. La Bête, la Brute et la Sagesse . .	46
D. Le nom commun comme nom “propre” . .	48
IV. Du nom propre au nom commun dans “ Chanson des étages ”, ou les degrés de la référence poétique .	49
A. De l’intérêt (possible) d’une identification référentielle .	50
B. La transmutation poétique du réel . .	54
C. La référence en poésie .	59
V. Conclusion .	59
A. De la désignation à la nomination . .	59
B. Du nom propre au groupe nominal .	61

¹²³ Nous reprenons le titre d’un livre de Jean Starobinski sur les anagrammes de Ferdinand de Saussure : *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, 1971.

Chapitre 2 L'actualisation du nom : " la sensation de l'évidence " ¹⁶⁸ . .	63
I. Le déterminant démonstratif .	64
A. Le déterminant démonstratif comme déictique .	65
B. Le déictique initial .	69
C. La rareté du déterminant démonstratif dans la représentation lexicale .	72
II. L'absence de déterminant . .	74
A. La référence contre la signification .	75
B. La référence malgré la syntaxe . .	78
III. L'article indéfini .	81
A. Des emplois non référentiels . .	81
B. Les emplois référentiels .	83
IV. L'article défini . .	88
A. Une valeur référentielle liminaire : la dynamique de la présence .	88
B. Une valeur grammaticale de représentation : la dynamique de la progression .	91
C. La dynamique de la généralisation .	95
V. Conclusion : l'évidence sensible est une évidence ontologique . .	102
Chapitre 3 Un lyrisme transpersonnel . .	105
I. Le JE dépossédé ou l'intimité impossible .	107
A. L'expression du sujet et son dépassement : les " adhérences biographiques " ²⁸¹	107
B. Les formes du passage de l'individuel à l'universel .	111
II. Le détours du TU ou l'autre nécessaire .	121
A. Les destinataires réels : une parole adressée au niveau de l'énonciation .	122
B. Les destinataires poétiques : une parole adressée au niveau de l'énoncé . .	124
C. Un destinataire figuré : le TU, double du JE .	126
III. Le partage du NOUS ou la parole communautaire .	133
A. Une communauté réduite ? . .	133

¹⁶⁸ " La liberté passe en trombe ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 650.

²⁸¹ Yves Vadé, " L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique ", *Figures du sujet lyrique*, 1996, p. 16.

B. La communauté de tous les hommes : “ L’Eternité à Lourmarin ” . .	135
IV. L’ambiguïté de la non-personne ou l’universel singulier .	140
A. La dépersonnalisation comme processus . .	141
B. L’inachèvement de la dépersonnalisation : un gage éthique .	144
V. Conclusion .	145
Chapitre 4 L’image ou les voisinages sensibles du monde .	147
I. De la figure à la figuration .	150
A. Limites de la figure isolée .	150
B. La variation métaphorique ³⁸⁵ : “ L’Alouette ” . .	154
C. La dérivation métaphorique . .	156
II. Les limites de l’analogie .	161
A. Narrativisation de l’analogie : l’allégorie et l’énigme .	161
B. Convention et revivification de l’analogie : le symbole .	165
III. L’analogie hermétique ou l’image heuristique ? . .	170
A. Premier diptyque : “ Le Bois de l’Epte ” et “ L’une et l’autre ” .	171
B. Second diptyque : “ Le Jugement d’octobre ” et “ Libera II ” . .	173
C. Conclusion : Une redescription personnelle de la réalité à valeur générale ? .	177
IV. “ Jeanne qu’on brûla verte ” ou la spécificité de l’image charienne . .	180
A. L’émotion . .	181
B. La surdétermination référentielle : “la vie matérielle” .	182
C. La progression .	183
V. Conclusion .	186
Chapitre 5 L’abstraction métonymique ou la formulation de l’essence .	189
I. Une poésie “ minutieuse ” : du détail à la qualité . .	190

³⁸⁵ Nous empruntons cette expression à Michel Murat qui parle de “ variation métaphorique autour d’un “thème” référentiel ” qui est “ constant ”, pour l’opposer à la dérivation métaphorique qui, elle, correspond à la métaphore filée (*op. cit.*, pp. 215-216). “ A la différence de la métaphore filée, la variation métaphorique associe plusieurs termes métaphoriques à un terme isotope *unique* qui fournit le “thème référentiel” commun à l’ensemble de la figure. Cette structure peut se réaliser aussi bien dans le cadre d’une figure nominale (attributive surtout), que dans un cadre prédicatif ; les termes métaphoriques sont généralement juxtaposés ou coordonnés, avec une possibilité d’anaphore transphrastique. Contrairement à la métaphore filée, ce type de structure ne correspond pas spécifiquement à une forme rhétorique ” (*Ibid.*, pp. 223-224). Jean-Claude Mathieu parle de “ fragmentation métaphorique ” (*La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, II, 1985, p. 126).

A. De la métaphore à la métonymie . . .	191
B. La métonymie comme figure . . .	195
C. Une figure charienne d'abstraction . . .	197
II. La métonymie comme processus d'abstraction . . .	201
A. " L'envisagement métonymisant " . . .	203
B. L'épithète métonymique et l'hypallage . . .	205
C. La structure N de N : " Le Bois de l'Epte " . . .	208
D. La structure déterminant possessif + nom : " La Chambre dans l'espace " . . .	210
E. La métonymie d'abstraction absolue . . .	211
III. L'essence, une formulation en tension . . .	216
A. Une dénomination prédicative . . .	216
B. Une focalisation exemplaire . . .	223
IV. Conclusion . . .	227
Chapitre 6 La temporalité : être au monde pour sortir du temps . . .	229
I. L'expression du présent . . .	231
A. Le présent de l'indicatif, un temps indifférent au temps : " Le Village vertical " . . .	231
B. La prédominance du contexte : " Scène de Moustiers " . . .	233
C. Une dynamique orientée . . .	236
D. L'ambiguïté du contexte : tension et superposition des valeurs . . .	244
II. L'en-avant . . .	246
A. Le futur simple de l'indicatif . . .	247
B. L'impératif . . .	252
C. L'infinitif . . .	253
III. L'emploi du passé . . .	256
A. La question de l'abstraction : " Bons Voisins " . . .	256
B. La question du récit . . .	261
IV. Conclusion . . .	266
Chapitre 7 Le réel dans le poème : formes du sens, sens des formes . . .	269
I. Une poésie de la vérité . . .	270

A. L'aphorisme comme énoncé d'une vérité .	271
B. L'aphorisme comme fulgurance : " Le Terme épars " .	278
II. Une poésie de la réalité .	284
A. Persistance ou renouveau de la représentation ? . .	284
B. Dynamique de la déréalisation : " Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace " .	291
III. Le passage de la réalité à sa vérité : une poétique emblématique .	295
A. Convergence des versants du sens .	295
B. Esthétique et éthique de l'abstraction : pour une poétique emblématique .	300
C. Du texte au contexte de l'oeuvre poétique .	307
IV. Conclusion . .	309
Conclusion .	311
bibliographie . .	317
I. René Char .	317
A. Oeuvres . .	317
B. Etudes d'ensemble : monographies, revues et ouvrages collectifs . .	317
C. Articles cités .	318
II. Théories .	319
A. Linguistique . .	319
B. Poétique et stylistique .	321
C. Littérature .	322
III. Divers . .	323
A. Poésie .	323
B. Arts et philosophie . .	323
C. Sciences .	324
IV. Dictionnaires .	324
A. Langue .	324
B. Etymologie et dialectologie .	324

Remerciements

à Marie-Christine Gaudin, en amont, qui m'a fait connaître René Char,

à Jean-Yves Debreuille, qui a dirigé ce travail de stylistique,

à tous ceux qui, de Nantes à Lyon, en poussant jusqu'aux Alpes, m'ont supportée durant les trois dernières années,

à Muriel, en aval, qui a relu l'ensemble.

Le mot considéré en langue est en italiques, sa signification est placée entre guillemets.

Dans les citations, qu'elles soient de René Char ou d'un autre auteur, l'utilisation du soulignement et du caractère gras est de notre fait, sauf indication contraire. L'emploi des italiques et des petites majuscules est en revanche de la responsabilité des auteurs cités.

Introduction

La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ?¹

Et si la réalité n'existait pas... La question de René Char résonne en effet comme une fausse question, qui paraît moins s'interroger sur un contenu que mettre en doute l'existence même de la réalité. Elle ne va pas cependant jusqu'à postuler son inexistence. Il s'agit d'une véritable question qui établit une distinction et une hiérarchie entre la réalité poétique et celle qui ne l'est pas. Ce n'est qu'à travers la poésie qu'on accède à la réalité, mais à une réalité plus intense, celle que " l'énergie disloquante " du poème a créée². Si la réalité existe bien, elle est plus qu'un donné dans la poésie de René Char qui ne la reproduit pas mais la produit. Elle se distingue alors sans nul doute de la réalité des philosophes et de celle des scientifiques. Bouleversée par quelques siècles de philosophie et de sciences, temps de palinodies successives entre le " je-ne-sais-quoi " et le " presque-rien ", la réalité s'avère plus que jamais diverse et instable, loin de la représentation qu'en donne le sens commun.

Aussi simple et immédiate qu'elle puisse paraître, la réalité résiste à la définition et partage les philosophes. Selon le sens commun, elle est une substance à l'extérieur de nous, et constitue l'objet de notre expérience. La réalité rassemble ce qu'on appelle les

¹ " *Pour un Prométhée saxifrage* ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 399.

² " Nous sommes avertis : hors de la poésie, entre notre pied et la pierre qu'il presse, entre notre regard et le champ parcouru, le monde est nul. La vraie vie, le colosse irrécusable, ne se forme que dans les flancs de la poésie " (" Arthur Rimbaud ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 730).

choses, elle est ce qui existe, ce qui est. Historiquement, les théories philosophiques réalistes ont pris en compte ce sens commun en considérant le réel comme l'actuel, l'immédiat, ce qui est objet de nos sensations. Mais on sait depuis Descartes que la sensation est maîtresse d'illusions. Les théories idéalistes ont donc placé à l'inverse la réalité dans le domaine des idées, car elles seules sont immuables : la réalité n'est pas sensible mais intelligible, elle est ce qui est jugé réel, et relève ainsi de l'esprit. Le monde devient une apparence, un reflet d'événements comme les ombres dans la caverne antique, et la réalité se confond avec l'essence de ces événements, leur vérité. Du réalisme à l'idéalisme, on est passé d'un univers matériel à une vérité intellectuelle, et dans un ordre bien précis, dont le platonisme reste le meilleur représentant : c'est la vérité qui est première, qui est une condition d'existence du monde. L'idée précède l'objet. Mais ni la réalité phénoménale, dont on fait l'objet des scientifiques, ni la réalité spirituelle des idéalistes ne satisfont notre représentation commune de la réalité. Entre l'idéalisme absolu de Berkeley et la chose en soi de Kant, extérieure à l'esprit et inconnaissable, il y a différents degrés et des infléchissements possibles. Avec Husserl, la phénoménologie, héritière de l'idéalisme, opère précisément un “retour aux choses” que Merleau-Ponty approfondit en analysant les rapports entre le physique et le psychique dans la perception. Il a ainsi mis en évidence le rôle du corps et montré que l'être au monde se saisit de façon synthétique, à travers le concept de chair, qui est une limite entre le sensible et l'intelligible mais aussi un lien. La critique poétique s'enrichit d'ailleurs depuis plusieurs années de la pensée phénoménologique dans la mesure où la poésie a également effectué un retour au monde et à sa représentation³. Le sensible a un sens, le monde perçu et le monde conçu ne sont plus désormais saisis dans une irréductible opposition. Si, au XIX^{ème} siècle, avec la clôture de la langue sur elle-même, la modernité poétique a clos le poème sur lui-même, une des tendances contemporaines est de l'ouvrir à nouveau au monde. Le sensible revient ainsi comme un moment personnel nécessaire qui, ouvrant l'être au monde, l'étend à l'universel. Longtemps sentie comme n'étant pas accessible au niveau langagier, la perception non seulement accède à la verbalisation, mais elle devient un lieu du sens, et un lieu poétique privilégié de recherche du sens.

Pour le scientifique, qui s'inscrit dans l'héritage de l'idéalisme, la réalité est devenue un objet pour l'esprit. Sa conception de la réalité évolue selon la part qu'il accorde à l'objet perçu ou au sujet percevant. Et contrairement à ce qu'on peut penser, l'histoire scientifique de la réalité n'est pas l'histoire de l'incessante augmentation de l'importance accordée au premier, en vertu d'une exigence d'objectivité, idéal dont le sens commun investit volontiers la recherche scientifique. Il faut se rendre à deux évidences : l'inconnaissable du monde demeure plus que jamais, tandis que la part du sujet percevant prend quant à elle toujours plus d'importance, même scientifiquement. Le monde n'est ni stable, ni permanent. Quand Louis de Broglie montre la dualité scandaleuse de la lumière, à la fois onde et corpuscule, c'est son unité qui disparaît. La théorie de la relativité emporte quant à elle l'idée rassurante d'une permanence puisque le temps n'est pas le

³ Michel Collot (*La Poésie moderne et la structure d'horizon*, 1989) a saisi la conjonction de la poésie moderne et de la phénoménologie dans la mise au jour de la structure d'horizon. Nicolas Castin (*Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, 1998) a poursuivi cette lecture phénoménologique de la poésie en la prolongeant plus nettement dans la production contemporaine.

même selon qu'une personne se déplace ou reste immobile. Non seulement la réalité n'est plus ce qu'elle était, mais elle est plurielle, et elle varie en fonction des regards qui cherchent à la saisir. Le savoir sur le monde est un ensemble de différentes conceptions qui ne se superposent pas ni ne sont même liées, mais se juxtaposent : les géométries non euclidiennes ont complété la géométrie euclidienne. La connaissance d'un monde qui apparaît marqué à jamais par le discontinu devient approximative. De plus, avec la chute de la maison positiviste, s'est ternie l'idée d'un déterminisme absolu. Enfin le hasard vint, et rejoignit la nécessité par l'aventure de la physique de l'atome. Les relations d'incertitude de Heisenberg montrent que le rapport entre la connaissance de la position d'un atome et la connaissance de sa quantité de mouvement est inversement proportionnel : plus la première est certaine, plus la seconde est incertaine, et c'est sur la constante donnée par le produit de ces incertitudes qu'a pu paradoxalement se fonder l'impression de certitude et de stabilité de la physique classique. L'imprévisible et son envers le probable, développé dans le calcul des probabilités, ont fait leur entrée sur la scène de la description des phénomènes. Mais c'est moins l'observation que le calcul mathématique qui a produit ces réalités. La science est passée de l'induction à la déduction en passant de l'étude des faits à la puissance mathématique, qui non seulement a conquis notre approche de la réalité, mais qui cherche à la prévoir, à la créer en somme. Le XX^{ème} siècle connaît un élargissement fabuleux du champ d'investigation, aussi bien dans l'infiniment petit de la mécanique quantique que dans l'infiniment grand de la théorie de la relativité. Mais la prise en compte de ces microcosmes et macrocosmes signe l'entrée dans la science de dimensions uniquement accessibles par la pensée, en dehors de toute perception. La formalisation entraîne l'abstraction galopante de la réalité qui commence à faire peur. Elle dessaisit en effet le sens commun de sa conception du monde, car elle s'en trouve par trop éloignée. Remettant en question l'idée même que l'on a généralement de la science, elle ne l'explique toutefois pas entièrement. Plus grave pour le philosophe Michel Henry, notre civilisation a dissocié le savoir et la culture, le premier s'est développé au détriment de la seconde et des valeurs qui l'habitaient : " l'explosion scientifique " s'est accompagnée de la " ruine de l'homme " et nous sommes entrés dans la barbarie ⁴ .

Les réticences de René Char à l'égard du progrès scientifique sont sans nul doute de cet ordre. Cette " barbarie ", il la nomme clairement car elle dépossède l'homme de son espace et met en péril sa place et sa mesure à l'échelle de l'univers :

Quelle barbarie experte voudra bien de nous demain ? Savoir que ce qui existait avant nous se trouve à présent devant, comme au jardin d'hiver une orchidée saignante, par césarienne. Entre télescope et microscope, c'est là que nous sommes, en mer des tempêtes, au centre de l'écart, arc-boutés, cruels, opposants, hôtes indésirables. Echec de la philosophie et de l'art tragique, échec au seul profit de la science-action, la metteuse en œuvre, devenue, la gueuse à son fait-tout, sous ses visages meurtriers et ses travestis, le passeur de notre vie hybridée, affaire triviale. [...] Une science autoritaire se détache du groupe de ses soeurs modestes et brocarde le prodige de la vie dont elle tire une monnaie de peur. Toujours l'idée avilissant l'objet. La bête est devenue fabuleuse

⁴ Michel Henry, *La Barbarie*, 1987, p. 10.

et spumeuse...⁵

C'est bien la terre qui est en jeu, et le “ site ” évoqué par “ Ruine d'Albion ”⁶, cette “ noble écorce terrestre ”, n'est que la sœur de la grotte de Lascaux. L'espace-temps technologique détruit le site heideggerien et fait prévaloir le temps des horloges et des calendriers fustigé par le philosophe allemand. Il efface l'espace-temps des “ Riverains de la Sorgue ” :

L'homme de l'espace dont c'est le jour natal sera un milliard de fois moins lumineux et révélera un milliard de fois moins de choses cachées que l'homme granité, reclus et recouché de Lascaux, au dur membre débourbé de la mort.⁷

Il s'agit bien pourtant de révéler les “ choses cachées ”, enfouies dans l'espace symbolique de la grotte, mêlées de roc et de boue. “ Débourb[er] ” l'homme de cette indistinction primaire a été plus important pour lui que la conquête de l'espace et la physique quantique. Cette ère était, n'en déplaise au sens commun, moins barbare que la nôtre dans la mesure où l'évolution scientifique s'y est accompagnée d'une évolution culturelle dont l'art pariétal préserve la trace. Le passage du géocentrisme à l'héliocentrisme a également été fatal : “ Newton cassa la mise en scène ” du monde qui était à l'échelle de l'homme. “ Le crépuscule est vent du large ” évoque cette fin d'un monde, qui disparaît avec l'invalidation du système de Ptolémée.

Quand nous sommes jeunes, nous possédons l'âme du voyageur. Le soleil de Ptolémée nous fusille lentement. C'est pourquoi deux éclairs au lieu d'un sont nécessaires si la nuit glisse en nous son signet. Au temps de l'art roman, les écoliers et les oiseaux avaient le même œil rond. Je me posais à côté de l'oiseau. Tous deux nous observions, ressemblants. La serpe composa, la ronce enveloppa le blâme, le piège s'ouvrit. De nouvelles coutumes éduquèrent la terreur. Dix heures du soir, le moment d'aller dehors, de lever la tête, de fermer les yeux, d'abattre la sentinelle, de la désigner au nouvel occupant du Trapèze. — Sur sa déclinaison, qu'as-tu distingué dans l'astre que tu as nommé ? — Des milliards, ô miroir dénant, de figures déjà formées projetant de mettre sur le dos cette terre sans rivale. — Alors pourquoi ta hâte étrange ? — Il le faut, nous transférons. La mort, l'éventuel, l'amour, l'étamine liés réchauffent la pelle et le sablonnier. Grâce à la rigueur des calculs, sont honorés à demeure, sur la barre de bois du Trapèze, cerveaux et corps célestes : Copernic, Galilée, Kepler, Newton. D'un coup d'aile corsaire, Leibniz s'est arraché à l'espace établi, après un regard en arrière, et a posé au large, sur la butte d'un îlot coloré, ses pattes désirantes.⁸

Les scientifiques cités ont tous contribué à l'établissement de la conception du monde moderne. Les siècles ont été traversés de ces “ années admirables ”⁹ propices au progrès scientifique. Char semble d'ailleurs plus marqué par les progrès scientifiques des

⁵ “ Lombes ”, *Aromates chasseurs*, O. C., pp. 516-517.

⁶ “ Ruine d'Albion ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 456.

⁷ “ Aux riverains de la Sorgue ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 412.

⁸ “ Le crépuscule est vent du large ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., pp. 546-547.

XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles que par leur accélération dans l'époque qui est la sienne. Ces siècles sont avant tout ceux d'un changement de conception de l'homme, qui n'est plus au centre du monde. Dans une autre version de ce poème, Char avait ajouté à la liste des quatre premiers savants le nom d'Einstein, Einstein qui provoqua un bouleversement scientifique, avec des répercussions philosophiques, au moins égal à celui que provoqua Newton en son temps. Mais Einstein disparaît de la liste car ses théories sont aussi à l'origine de la fission de l'uranium. S'il est magicien, il fait partie de ces " magiciens de l'ombre éblouissante " ¹⁰ dont la part d'ombre l'emporte sur l'éblouissement. C'est lui qui appliqua la théorie des quanta à la lumière, à laquelle fait allusion le " Quantique " charien qui, superposant cantique et quanta, évoque la perversité du credo contemporain de la science. La science est entrée dans l'ère de la relativité, mais bien plus qu'on ne croit : si elle ne peut désormais que saisir des relations dans lesquelles est impliquée la réalité, il semble que ce soit l'homme qui est devenu le plus relatif.

" La fission est en cours " ¹¹, mais René Char refuse d'espérer en l'évolution propre de la science. Cependant, si elle a déplacé la réalité du champ de la perception à celui de la spéculation, elle peut trouver ses limites dans l'esprit lui-même, qui reste celui de l'homme : même les formalisations les plus poussées, telle l'axiomatique, sont limitées par l'intuition. Selon André Lichnerowicz ¹², il y a même une imagination et une sensibilité mathématiques qui ne sont pas éloignées de celle de l'artiste, et pour Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, une " écoute poétique " de la réalité revient dans le champ de la connaissance. Prigogine et Stengers ont ainsi cherché à rééquilibrer les forces, en précisant, à la fin des années soixante-dix qui marquent aussi la fin de notre *corpus*, la raison d'être de la science. L'homme qui étudie la réalité ne lui est pas extérieur, il s'inscrit bien dans le monde alors même qu'il l'étudie : " la science a donc abandonné toute illusion d'"extra-territorialité" théorique ", et elle doit désormais renoncer à " l'extra-territorialité culturelle ". ¹³ Elle ne peut ignorer une culture avec laquelle seulement prend sens l'idée de communauté humaine. C'est bien le sens de la réalité qui réapparaît, mais il n'a lui-même de sens que pour les hommes. L'idée de sens du monde n'existe pas dans un monde sans hommes.

Dans le siècle où naît et meurt René Char, il n'y a plus une réalité unique parce qu'il n'y a plus un seul regard sur la réalité. Et de même qu'il y a désormais plusieurs regards différents sur la réalité, dont aucun n'est plus vrai que l'autre, il faut compter avec

⁹ L'expression " années admirables " (" Prévaricateur ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 546) fait référence à l'année 1665, l'année de la grande peste de Londres, l'*annus mirabilis*, qui permit à Newton de faire des découvertes scientifiques car l'université de Cambridge où il enseignait ferma pour cause d'épidémie.

¹⁰ " Quantique ", *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, O. C., p. 601.

¹¹ " Les Apparitions dédaignées ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 466.

¹² Voir " Remarques sur les mathématiques et la réalité ", *Logique et connaissance scientifique*, Encyclopédie de la Pléiade, 1976, p. 479.

¹³ Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance, métamorphose de la science*, 1986 (1^{ère} éd. 1979), pp. 45-46.

plusieurs réalités différentes. C'est le moyen de connaissance qui, se diversifiant en s'approfondissant, a multiplié l'objet de son étude. Le progrès scientifique actuel ne cherche pas à lever le voile sur le contenu du monde mais, se heurtant semble-t-il à jamais à sa part d'inconnaissable, son progrès est d'avoir montré que la conception du monde est fonction de celui qui le perçoit. L'histoire scientifique de la réalité n'est pas celle de sa découverte, de son explication totale, ou, à défaut, de son infini approfondissement, mais celle d'un glissement : l'intérêt s'est déplacé de l'objet d'étude qu'est la réalité au moyen de connaissance lui-même. Il y a autant de réalités qu'il y a de regards.

Face au regard du philosophe et au regard du scientifique, dans leur pluralité indépassable, comment situer le regard du poète sur la réalité ? On connaît bien la phrase de Saint-John Perse sur l'approche poétique du “ réel absolu ”, où sont convoqués à ce nouveau banquet le philosophe, le savant et le poète, mais on en cite moins le contexte tout entier :

[...] l'interrogation est la même qu'ils tiennent sur un même abîme, et seuls leurs modes d'investigation diffèrent. Quand on mesure le drame de la science moderne découvrant jusque dans l'absolu mathématique ses limites rationnelles ; quand on voit, en physique, deux grandes doctrines maîtresses poser, l'une un principe général de relativité, l'autre un principe “ quantique ” d'incertitude et d'indéterminisme qui imiterait à jamais l'exacitude même des mesures physiques ; quand on a entendu le plus grand novateur scientifique de ce siècle, initiateur de la cosmologie moderne et répondant de la plus vaste synthèse intellectuelle en termes d'équations, invoquer l'intuition au secours de la raison et proclamer que “ l'imagination est le vrai terrain de germination scientifique ”, allant même jusqu'à réclamer pour le savant le bénéfice d'une véritable “ vision artistique ” — n'est-on pas en droit de tenir l'instrument poétique pour aussi légitime que l'instrument logique ? Au vrai, toute création de l'esprit est d'abord “ poétique ” au sens propre du mot ; et dans l'équivalence des formes sensibles et spirituelles, une même fonction s'exerce, initialement, pour l'entreprise du savant et pour celle du poète. De la pensée discursive ou de l'ellipse poétique, qui va plus loin et de plus loin ? Et de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition, qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brèves phosphorescence ? La réponse n'importe. Le mystère est commun. Et la grande aventure de l'esprit poétique ne le cède en rien aux ouvertures dramatiques de la science moderne. Des astronomes ont pu s'affoler d'une théorie de l'univers en expansion ; il n'est pas moins d'expansion dans l'univers moral de l'homme — cet univers. Aussi loin que la science recule ses frontières, et sur tout l'arc étendu de ces frontières, on entendra courir encore la meute chasseresse du poète. Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, “ le réel absolu ”, elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension, à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même. Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être, le

poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. Est-il chez l'homme plus saisissante dialectique et qui de l'homme engage plus ? [...] ¹⁴

Le mystère et l'incertitude sont communs au poète et au savant. Ce sont les moyens de connaissance qui diffèrent, et la poésie a sans doute ceci de plus que la science qu'elle engage l'homme. Elle est en outre plus métaphysique que la philosophie. Sans céder à la naïveté qui n'est pas de mise dans un monde technologique prolongé par les mondes industriels et commerciaux, le réel poétique, aussi confidentiel qu'il puisse paraître dans les rayons des libraires, reste une échappée proprement humaine, un contrepoint aussi peu audible qu'il est curieusement persistant.

La réalité poétique se fonde sans nul doute sur l'évidence ontologique d'un monde sensible, mais sur cet irréductible sentiment d'une extériorité à l'esprit se profile la part inconnaissable de la réalité. Si René Char part de cette évidence ontologique de la matière, il en explore également la part énigmatique :

[...] Perceur d'immunité, chiromancien de l'estocade, il faut avoir vu l'artiste, au demeurant plein d'effroi, faucher de son épée dessinatrice ou coloriste le trop de réalité de ses modèles, afin de nous indemniser par l'offrande de leur essence.

[...] ¹⁵

Char décrit la manière du peintre, mais le poète est aussi cet artiste qui dépasse le visible. Il distingue en effet deux réalités, celle des choses, du monde matériel, et celle d'une vérité des choses, qu'il nomme lui-même " essence ", ou " réel " :

[...] ... Le mot passe à travers l'individu, définit un état, illumine une séquence du monde matériel ; propose aussi un autre état. Le poète ne force pas le réel, mais en libère une notion qu'il ne doit point laisser dans sa nudité autoritaire. [...] ¹⁶

Différents emplois confirment la distinction de ces deux niveaux et la diversité des façons de les nommer :

[...] De quoi souffres-tu ? De l'irréel intact dans le réel dévasté. [...] ¹⁷ [...] l'altercation ininterrompue avec le réel, celui que nous dégageons et celui qui s'oppose à nous [...]. ¹⁸ Nous avançons devant la haie d'une double réalité ; la première est la plus coûteuse (la vie continuellement allumée et qui monte jusqu'à la fleur), la seconde est supposée nulle puisqu'elle n'a pouvoir que de lentement nous déshabiller et de nous réduire en poudre. L'avantage de la première sur la seconde est de se savoir fiable, de n'être pas aveugle, de mentir comme elle respire, l'enchantement consommé. [...] ¹⁹

¹⁴ Saint-John Perse, " Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 ", Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, pp. 443-444.

¹⁵ " Mille planches de salut ", Recherche de la base et du sommet, O. C., p. 700.

¹⁶ " Impressions anciennes ", Recherche de la base et du sommet, O. C., p. 743.

¹⁷ " Rémanence ", Le Nu perdu, O. C., p. 457.

¹⁸ " Picasso sous les vent étésiens ", Fenêtres dormantes et portes sur le toit, O. C., p. 597.

¹⁹ " Venelles dans l'années 1978 ", Fenêtres dormantes et portes sur le toit, O. C., p. 607.

La mise en parallèle de ces extraits permet de structurer une représentation du monde, en reliant un “ réel dévasté ”, “ qui s’oppose à nous ”, et une réalité “ supposée nulle puisqu’elle n’a pouvoir que de lentement nous déshabiller et de nous réduire en poudre ”, par opposition avec “ l’irréel intact ”, “ que nous dégageons ”, qui est une réalité “ coûteuse (la vie continuellement allumée et qui monte jusqu’à la fleur) ”. Les emplois parfois indifférenciés de *réel* et *réalité* sont susceptibles de prêter à confusion. La définition²⁰ de l’adjectif *réel* permet toutefois de faire une distinction, entre ce “ qui existe d’une manière autonome, qui n’est pas un produit de la pensée ” et “ qui n’est pas un produit de l’imagination ”. Le terme est dans ce cas synonyme de *matériel, physique* : il “ appartient à la nature ”. Selon une seconde acception, est *réel* ce “ qui est conforme à l’essence de la chose ”, et la relation synonymique s’établit avec *vrai*. Quels que soient les termes employés, c’est bien cette partition que l’on retrouve au cœur de la poétique charienne. Nous nous en tiendrons ainsi à l’emploi que fait René Char de *réel* et *réalité* dans le premier aphorisme de *Partage formel* :

L’imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d’une présence entièrement satisfaisante. C’est alors l’inextinguible réel incréé.²¹

Le monde matériel sera désigné par le terme *réalité*, tandis que *réel* renverra au monde des essences. Dans une perspective onomasiologique, on rencontre aussi indifféremment, pour signifier les deux niveaux de réel, les lexèmes et syntagmes “ réel extérieur ”, “ monde ”, “ monde matériel ”, “ monde concret ”, “ vie ”... Par rapport aux deux acceptions précédentes, René Char n’est pas toujours cohérent : si les caractérisations “ extérieur ”, “ matériel ” et “ concret ” rattachent nettement certains emplois des lexèmes précités au terme *réalité*, le substantif nu reste ambivalent sauf pour *monde*.

Mais cette confusion de la nomination est sans doute liée à une conception dynamique de la partition qui s’opère entre la réalité et le réel, puisque ce ne sont pas deux mondes parallèles imperméables, mais en relation constante, comme en témoigne les termes “ expulsion ” et “ retour ”, ou encore “ surgissement ” :

L’accès d’une couche profonde d’émotion et de vision est propice au surgissement du grand réel.²²

René Char part de la réalité, de la matière lorsqu’elle produit un événement sensible, une émotion qui relie la sensation du monde à l’affectivité du poète. “ Le sentiment, comme tu sais, est enfant de la matière ”²³ : c’est dans une circonstance précise, qui est celle d’un choc émotionnel, que le monde matériel laisse entrevoir son essence. La “ connaissance ” de la réalité est “ productive ”²⁴ puisqu’elle fait surgir le réel. C’est alors à partir de cette perception sensible, de cette “ matière-émotion ”²⁵, que se produit une spiritualisation qui

²⁰ Ces éléments de définition sont empruntés au *Trésor de la langue française*.

²¹ “ *Partage formel, I* ”, *Fureur et Mystère*, O. C., p. 155.

²² “ “ *Madeleine qui veillait* ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 665.

²³ “ Le Rempart de brindilles ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 360.

correspond à la saisie de l'essence de l'événement : on passe du sensible à l'intelligible. Le terme *spiritualisation* nous paraît opportun dans la mesure où il est employé par le poète lui-même : " [...] c'est ainsi qu'en moi se fait un poème : on est d'abord dans une matière absolue, puis tout alchimiquement, se spiritualise " ²⁶ . Le parallèle alchimique n'est pas anodin. L'alchimie est présente non seulement au début de l'œuvre de René Char, mais également dans les recueils postérieurs. Elle reflète surtout la dynamique poétique qui produit le réel en transformant les éléments de la réalité dont il est issu, ou du moins leur vision. L'écriture reflète alors une tentative : retrouver " le toucher de cette foudre pythienne " ²⁷ , l'émotion initiale, et surtout transposer la saisie essentielle qu'elle permet.

Pour transposer la réalité, il faut avoir " l'audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème " ²⁸ . Il faut être au plus près des mots pour être au plus près de la réalité et de l'émotion qu'elle suscite. C'est par une conception dynamique du rapport de la langue au monde qu'on peut espérer comprendre la dynamique de la réalité et celle du poème qui cherche à la saisir. Si le langage est "branché" sur la réalité, selon l'image de Georges Kleiber ²⁹ , c'est la nature de ce branchement qu'il faut préciser, en évitant deux attitudes extrêmes : d'une part, celle de Saussure qui, faisant de la langue une structure, la décrit comme un système autonome qui fonctionne en lui-même, qui n'est pas articulé au monde ; d'autre part, une correspondance trop naïve entre les mots et les choses. Comment un signe peut-il être appliqué à un segment de réalité ? Les éléments du triangle sémiotique sont souvent définis d'une façon trop rapide qui insiste sur leur définition, non sur les rapports qu'ils entretiennent. Le référent est en fait préparé par le signifié. Pour le logicien Frege et le philosophe du langage Strawson, " le sens contient les indications nécessaires pour exercer la fonction référentielle du signe. C'est un mode de détermination du référent " ³⁰ . La dynamique repose sur une interaction du sens et de la référence. L'acte de référence s'établit en relation avec deux lieux, d'une part un signifié, d'autre part un objet du monde. Au niveau du signifié, Jean-Claude Milner a mis en évidence l'existence d'une " référence virtuelle ", qui est la face externe du signifié, "branchée" sur le monde ³¹ . Mais nous sommes face au poème, et c'est lui seul qui déploie un univers en construisant la référence sur le sens. L'alchimie du réel charien passe par une "alchimie du verbe" qui signifie pour désigner le monde de la réalité, mais propose aussi un autre sens dans le monde du poème et, si la signification peut échouer

²⁴ " La connaissance productive du Réel... ", *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 61.

²⁵ " Moulin premier IV ", *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 62.

²⁶ Entretien avec Edith Mora, *Le Monde*, 28 mai 1966, p. 11.

²⁷ " La Poésie indispensable (Enquête dans les cahiers G.L.M) ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 741.

²⁸ " Moulin premier IV ", *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 62.

²⁹ Voir Georges Kleiber, *Problèmes de référence. Descriptions définies et noms propres*, 1981.

³⁰ Ducrot Oswald et Tzvetan Todorov, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, 1995, p. 305.

à représenter la réalité, le sens ³² propose de toute façon un monde. La parfaite adéquation entre le mot et la chose n'étant qu'une illusion, il y a du jeu entre les deux comme entre les rouages d'un mécanisme, mais ce vide est précisément la forme que prend le réel pour affleurer. La poésie est alors le lieu de la prise en compte de ce vide qui lui-même fait sens, à côté des mots. Le monde appelle les mots à le signifier, mais la marge d'indicible, sa part d'inconnaissable se montre précisément dans cet espace du sens qui peut rester vide de mots. Mais c'est aussi en signifiant la réalité que les mots tendent à dire cet inconnu : du sens même du poème émerge le réel.

Pour découvrir le monde de cette double réalité dans celui du poème, nous nous sommes d'abord attachée à ces points évidents de la référence que sont les noms propres. C'est du nom propre, considéré comme le désignateur par excellence, que nous partirons. Puis nous examinerons la prédétermination du nom, partie du discours jugée la plus référentielle, plus encore si le nom est actualisé dans un syntagme nominal. L'étude des pronoms et de la désignation des personnes, notamment celle de l'énonciateur, nous permettra de sortir du syntagme nominal. Deux figures significatives, la métaphore et la métonymie, établiront le passage du regard à l'objet regardé, puis l'étude des temps verbaux permettra de montrer comment la représentation du réel se structure et prend finalement la forme du poème. Glisser du monde de la réalité au monde du poème, tel est le cheminement qui s'impose et se veut aussi dynamique que l'objet qu'il étudie. S'il a des allures de grammaire, c'est bien d'une grammaire poétique qui voudrait épouser un style et qui s'est façonnée à la mesure même de ce dernier. L'ensemble va ainsi du mot à la phrase et au discours. Mais cette grammaire se crée à la lecture des poèmes. Si elle se double alors d'une petite stylistique charienne, elle prétend cependant éviter une stylistique des petits bouts de textes et des grands inventaires. Elle se situe donc entre attirances et répulsions, bordée d'un côté par les mises en garde d'Henri Meschonnic contre cette stylistique des particules, et attirée de l'autre par la mise en œuvre de la linguistique afin de lire une œuvre littéraire. L'étude stylistique est une pratique qui s'établit dans la bonne proximité et la bonne distance des textes : elle prend le risque d'une lecture rapprochée des poèmes avec le désir de trouver l'unité d'une poétique.

Cinq recueils ont été retenus : *La Parole en archipel*, *Le Nu perdu*, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, *Aromates Chasseurs* et *Chants de la Balandrane*. Le choix de nous arrêter sur une période seulement de la poétique charienne s'explique diversement, à la fois par l'œuvre elle-même et par la critique qu'elle a suscitée. Thématiquement, avec *La Parole en archipel* s'ouvre “ un troisième moment de l'œuvre de René Char, qui s'étendrait des années 1950 à aujourd'hui ” ³³. Après des années de formation et un exercice de la poésie qui atteint sa maturité avec la période solaire des

³¹ “ [...] à chaque unité lexicale individuelle est attaché un ensemble de conditions que doit satisfaire un segment de réalité pour pouvoir être la référence d'une séquence où interviendrait crucialement l'unité lexicale en question [...] L'ensemble de conditions caractérisant une unité lexicale est sa référence virtuelle. ” (Jean-Claude Milner, *Ordres et raisons de la langue*, 1982, p. 10).

³² *Sens* et *signification* sont pris au sens de Benveniste : le premier est sémantique et relève du discours ; la seconde est sémiotique et relève de la langue.

³³ Dominique Fourcade, “ Essai d'introduction ”, *L'Herne*, p. 40. “ Aujourd'hui ” renvoie au début des années soixante-dix.

Matinaux, *La Parole en Archipel* fait passer sur le devant de la scène poétique le temps et la mort. Mais cette unité thématique ressortit peu à notre méthode. Plus significative pour nous est l'évolution formelle de l'œuvre : la distinction nette entre poèmes et aphorismes, tend à s'atténuer à partir de *La Parole en archipel*. Bruno Gelas remarque que " [...] jusqu'aux *Matinaux* compris, la plupart de ces fragments réflexifs se démarquent assez nettement de l'autre source d'écriture : on les trouve essentiellement soit dans des liminaires (Arguments, Dédicaces ou " Mises en garde "), soit, en cours de recueil, dans des suites qui ont pour caractère d'être numérotées — ce n'était pas encore la mode de l'ordre alphabétique — c'est-à-dire d'afficher un principe de succession tellement externe à leur propos qu'il interdit d'être pris pour principe de continuité, de liaison et de développement raisonné continu [...] Avec *La Parole en archipel*, cependant disparaît ce recours distinctif à la numérotation ; sans doute la différence de propos qu'elle accusait se maintient-elle encore [...] mais déjà certaines pièces se révèlent d'une attribution incertaine, à commencer par la " Lettera amorosa " initiale, et cette hésitation taxinomique ne cesse de croître dans les recueils suivants " ³⁴ . Les différents fils formels de l'œuvre se rapprochent. Les aphorismes se regroupent en nombre limité pour prendre la taille d'un poème, ce qui est le cas dans " Le Risque et le pendule " ³⁵ , " Pour renouer " ³⁶ , les " Vers aphoristiques " de *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, ou encore la première partie d'*Aromates chasseurs* qui regroupe en fait la moitié du recueil... Quant aux poèmes, s'ils ne se fragmentent pas en une suite d'aphorismes, ils sont traversés par des fulgurances qui s'y apparentent. Les deux versants de l'œuvre, méditatif et figuratif, se fréquentent, se rassemblent et se ressemblent, semblent échanger formules et images, ce qui n'est pas nouveau mais s'avère plus diffus dans les recueils considérés, et surtout dans *Le Nu perdu*. Au-delà de certaines différences, l'unité de l'écriture paraît plus que possible dans ces recueils et si, en amont, elle se forme dans les années cinquante, elle paraît se stabiliser en aval dans les années soixante-dix, cette durée de l'infléchissement d'une écriture n'ayant bien évidemment pas les limites nettes de la chronologie des éditions. Nous nous autorisons donc des emprunts à l'œuvre qui précède et à celle qui suit ³⁷ , et nous tiendrons également compte de quelques textes non repris dans l'édition retenue des recueils choisis, mais qui prennent place dans leur chronologie. Il s'agit ainsi de suivre sur plusieurs années l'évolution d'une écriture, l'affirmation de ce qui en est le principe poétique, et qui trouve précisément, des années cinquante à la fin des années soixante-dix, sa pleine expression.

³⁴ Bruno Gelas, " La place insaisissable. Contradiction et répétition ", *SUD*, pp. 76-77.

³⁵ " Le Risque et le pendule ", *La Parole en archipel*, O. C., pp. 369-370.

³⁶ " Pour renouer ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 370.

³⁷ Nous n'avons pas retenu *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, bien que ce recueil soit concomitant avec les *Chants de la Balandrane*, dans la mesure où il fait une large place à des écrits critiques, écrits sur l'art qui font également la matière essentielle de *Recherche de la base et du sommet*. Exclure de notre étude ces écrits critiques, ainsi que le théâtre, ne suppose pas qu'ils relèvent d'une autre poétique. Les y inclure aurait simplement donné des dimensions trop vastes à notre travail, avec le risque de nous perdre en chemin... Nous avons préféré réduire le corpus charien, en l'adaptant à notre objet d'étude.

Quelques études majeures, ponctuelles ou d'ampleur, nous ont également incitée à circonscrire à la fois l'œuvre de René Char et le champ de notre travail. Plusieurs revues, qui ont consacré des numéros spéciaux à l'œuvre de Char, auxquels s'ajoutent des articles disséminés et des monographies, constituent une évidente masse bibliographique. Citons le travail fondateur de Jean-Claude Mathieu qui étudie la naissance d'une écriture dans la première moitié du XX^{ème} siècle, de sa “ traversée du surréalisme ” à son passage dans et au-delà de la “ résistance ”. Que bon nombre de critiques s'y réfèrent régulièrement est assez significatif. L'œuvre charienne de la seconde moitié du XX^{ème} siècle n'a pas été étudiée de façon aussi systématique, si ce n'est à travers notamment les contributions de Danièle Leclair et Michaël Bishop³⁸. C'est sur ce versant du siècle, dans ce champ laissé libre ou presque, que nous voulons “vérifier” ce que plusieurs critiques ont évoqué avant nous et qui nous semble être au cœur de la poétique charienne : “ L'expérience de l'essentiel et l'expérience quotidienne-concrète s'informent mutuellement. La poésie devient une transmutation du réel dans et par le langage. Supprimer un des pôles reviendrait soit à ramener la poésie à un prosaïsme, épousant étroitement les circonstances du vécu, soit à la figer dans l'abstraction [...] ”³⁹ ; “ l'effort d'abstraction qui dénude l'événement ” permet que “ demeure seulement, au-delà des nuances et des détails, l'essentiel, “l'essentiel intelligible” ”⁴⁰ ; la perception “ [...] ne se réduit pas à celle d'une sensibilité ; elle est tout aussitôt abstraction au travers de laquelle le donné immédiat se convertit en une interrogation sur l'être [...] ”⁴¹ ; [...] l'ascension du poème a pour tâche d'assurer le passage de la réalité vécue au “Grand Réel” *inextinguible* [...] ”⁴².

Produis ce que la connaissance veut garder secret, la connaissance aux cent passages.⁴³

Reste à trouver les cent passages...

³⁸ Danièle Leclair, *Lecture de René Char. “ Aromates chasseurs ” et “ Chants de la Balandrane ”*, 1988, et Michaël Bishop, *René Char. Les dernières années*, 1990.

³⁹ Georges Nonnenmacher, *Texte et Acte poétiques. Une lecture de “ La Parole en Archipel ” de René Char*, Thèse de 3^{ème} cycle, Université Lyon II, 1977.

⁴⁰ Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, II, 1985, p. 247.

⁴¹ Eric Marty, *René Char*, 1990, p. 26.

⁴² Michel Jarrety, “ Sujet éthique, sujet lyrique ”, *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, 1996, p. 131.

⁴³ “ *A la santé du serpent* ”, *Fureur et Mystère, O. C.*, p. 263.

Chapitre 1 Le nom propre(ment) poétique du réel

Certains jours il ne faut pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire.

44

René Char utilise de façon assez régulière une manière très précise de faire référence à la réalité : en la désignant par des noms propres. Ils apparaissent aussi bien dans les titres et les dédicaces que dans le corps des poèmes, mais leur valeur semble dépasser un pur rôle de désignation, et un simple inventaire ne saurait rendre compte du sens même de leur présence : pourquoi les noms propres géographiques abondent-ils dans les premiers titres du *Nu perdu*, pour se raréfier ensuite jusqu'à disparaître ? Pourquoi la dédicace de "Vermillon"⁴⁵ est-elle implicite et masque-t-elle Nicolas de Stael ? Pourquoi, s'ils sont disséminés dans de nombreux poèmes, les noms propres sont-ils singulièrement regroupés dans "Lombes" :

[...] Il y a ceux qui ont bu l'eau de la baignoire de Marat et nous qui avons frissonné à l'horizon de Saint-Just et de Lénine. Mais Staline est perpétuellement imminent. On conserve avec des égards la mâchoire de Hitler. [...]⁴⁶

⁴⁴ "Certains jours...", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 631.

⁴⁵ "Vermillon", *La Parole en archipel*, O. C., p. 368.

⁴⁶ "Lombes", *Aromates chasseurs*, O. C., pp. 516-517.

jusqu'à former une véritable liste dans “ Contre une maison sèche ” ? :

[...] Le peintre de Lascaux, Giotto, Van Eyck, Ucello, Fouquet, Mantegna, Cranach, Carpaccio, Giorgione, Le Tintoret, Georges de La Tour, Poussin, Rembrandt, laines de mon nid rocheux.⁴⁷

Enfin, pourquoi René Char affecte-t-il une majuscule à certains noms communs tels “ la Bête ” ou “ la Sagesse ”⁴⁸, qui ne correspondent en rien à l'image que l'on se fait traditionnellement d'un nom propre ?

L'emploi particulier du nom propre en littérature est bien connu⁴⁹, comme foyer d'un pouvoir de suggestion et d'évocation parfois mal défini, et comme terrain de l'onomastique. Plus rare encore en poésie, il pose de façon exemplaire dans l'œuvre de René Char, par sa fréquence et l'absence de toute information concernant son existence réelle, la question de sa valeur poétique. Si son utilisation crée une forte charge référentielle, le contexte et la situation ne les éclairent que très rarement, faisant de ces indices de réel des signes déceptifs. Le nom propre a sans aucun doute plus qu'une simple fonction référentielle dans la poésie de René Char, au-delà de “ l'image un peu simpliste, héritée de la tradition grammaticale et confortée par la logique, d'un nom-propre-sans-déterminant-servant-d'étiquette-à-un-individu ”⁵⁰. Placé à la limite de la langue par des linguistes qui ne lui reconnaissent ni la syntaxe ni la sémantique du nom commun⁵¹, son rôle se résume souvent à la désignation de la réalité. Passeur entre le monde et le texte, il fait néanmoins l'objet de recherches concernant un fonctionnement sémantique spécifique qu'on lui attribue désormais volontiers⁵². Mais quel type de sens peut-il produire ? On ne peut en tout cas le définir en prenant pour modèle les noms communs. Le nom propre “ dévie doublement du modèle saussurien du signe : d'une part, son signifié ne correspond pas à un concept, ou “ image mentale ” stable dans la langue et d'autre part, on ne peut pas définir sa *valeur* dans un système de signes ”⁵³. Les noms propres ont ainsi un autre type de sens, dont nous prendrons la mesure dans l'espace référentiel qu'ils dessinent, de l'Iris de la “ Lettera amorosa ” à “ la Balandrane ” des années soixante-dix.

⁴⁷ “ Contre une maison sèche ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 481.

⁴⁸ “ La Bête innommable ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 352.

⁴⁹ Voir Gérard Antoine, “ D'une poétique à une métaphysique du nom ”, *Corps écrit* n°8, décembre 1983, pp. 111-121.

⁵⁰ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, 1994, p. 4. Avec la précision “ étiquette-à-un-individu ”, cette définition courante prend le toponyme comme type exemplaire du nom propre.

⁵¹ Voir Jean Molino, “ Le nom propre dans la langue ”, *Langages* n° 66, juin 1982, pp. 5-20.

⁵² Nous nous appuyons essentiellement sur les thèses de Marie-Noëlle Gary-Prieur concernant ce fonctionnement sémantique, car elle fait l'hypothèse du sens d'un nom propre, contrairement à d'autres linguistes.

⁵³ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *op. cit.*, p. 3.

I “ La Balandrane ” : de la référence au sens du nom propre

*Dans l'écoulement des échos, saisir le mot majeur. Bonheur ! s'il est le moins modulé.*⁵⁴

C'est avec “ Le Dos tourné, la Balandrane ”, qui clôt les *Chants de la Balandrane*, publié en 1977, en aval de notre *corpus*, que nous pouvons le mieux approcher la question de la référence poétique. René Char donne en effet curieusement la clé du substantif *Balandrane*, mais il la multiplie pour mieux brouiller le sens, non seulement en présentant le terme sous la double forme d'un nom propre et d'un nom commun, mais en donnant la polysémie du second.

A l'horizon de l'écriture : l'incertitude, et la poussée d'une énergie gagnante. Le dardillon autour duquel va s'enrouler la concrète nébuleuse se précise. Une bouche pourra bientôt proférer. Quoi ? Rien de moins dessiné qu'un mot venu de l'écart et du lointain, qui ne devra son salut qu'à la vélocité de sa course. Le hasard, l'usage, une ouïe aiguïlée, l'imprévisible, le non-sens, la fourchure, le limité, aussi la flexible logique ancestrale, à travers le sable soulevé, désignent ce mot à de larges et hostiles tourbillons autant qu'à de plaisantes adoptions. Mais quelle allonge ! Il a passé... La mansuétude. Plissons les yeux, tendons l'oreille, assouplissons nos sens, il semble que là-bas, la somme des épreuves soit complète. * Au risque de renaître sous les traits d'un balandran, répétons ici la scène de l'arroseur arrosé. BALANDRAN : a) Manteau de campagne, manteau de pluie, cape de berger en étoffe grossière fendue sur les côtés. Peut-être du celtique *bal*, signifiant enveloppe, et *anidro* qui signifie autour. Plutôt du latin *palla*, robe, ou encore *pallium*, manteau de cérémonie. Les Italiens en ont fait *palandrano*. Le balandran est aussi le mois d'avril, et encore un vieux meuble qui embarrasse. b) Bascule d'un puits de campagne pour tirer les eaux vierges. c) Plateau d'une grande romaine pour peser les objets d'un fort volume. Du latin *balança* ? d) Balandra, sorte de bateau à fond plat, du hollandais *bylander*. BALANDRON : conducteur des chevaux de bât en montagne. Du francique *balla*, qui a fait aussi *ballot* de marchandises. Balandrin : colporteur. Se balandrinier : se promener lentement. Peut-être de *ballare* qui signifie danser. BALANDRAN : branle d'une cloche. Glas pour un enfant. Le train d'une maison. Un lourdeau qui va les bras ballants. Le cahotement d'une charrette. En Rouergue, un entremetteur de mariage. Mais ces projectiles futurs, à ce stade, ne sont pas encore accrédités. CHANTS DE LA BALANDRANE : du lieu-dit La Balandrane, une ferme sur un plateau boisé où subsistent les ruines de nombreux puits abandonnés. * A cette minute le mot Balandrane, avec le cortège de sa poursuite. Parmi des centaines d'autres, indifférents, un papillon qui se dérouté, vole autour de nos tempes et foisonne. Lorsque tu te sentais refroidir, au petit jour des hivers récents, Genestière, Balandrane, comme le poêle bien tisonné qui

⁵⁴ “ Peu à peu puis un vin siliceux ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 494.

accueillait à l'école communale les enfants que nous étions, le mot appelle un essaim de sens hors du puits de notre cœur gourdi. Peu de chose, cette affaire énumérée ! Le train d'un mot. Une pincée consentie par le réel dont nous explorons les formes en fonction d'un devoir d'assistance indéfiniment prolongé et ironique, comme le ciel, ce monte-sac, et le vieil enfer cousu d'espoir de la cellule humaine. Il me faut la voix et l'écho. Le sel de la terre galope avec mes bœufs.⁵⁵

Le genre définitionnel faisait déjà une apparition, presque vingt-cinq ans plus tôt, dans le texte liminaire de la “ Lettera amorosa ” intitulé “ Sur le franc-bord ”, qui ouvre cette fois notre *corpus*, et que Jean-Michel Adam a précisément analysé dans la perspective du “ passage de la langue au poème et des rapports de René Char à la langue ”⁵⁶. De la confrontation de ce poème avec l'article *Iris* du *Littre*, s'est imposée l'idée d'une écriture poétique du fragment et de la généralisation. “ Sur le franc-bord ” fait figurer à la fois le nom commun *iris* et le nom propre *Iris*. Le poème ressemble ainsi à la définition linguistique et encyclopédique d'*Iris*, et lui emprunte par conséquent sa dimension généralisante car il en rassemble les différentes acceptions. Or la poésie de Char tend à actualiser cette polysémie en y joignant des associations personnelles, ce que montrait bien le regard croisé porté sur “ Sur le franc-bord ” et sur le poème qu'il infiltre, la “ Lettera amorosa ” elle-même, dans laquelle *Iris* trouve des échos comme nom commun et comme nom propre.

Le statut des définitions dans “ Le Dos tourné, la Balandrane ” paraît cependant différent : elles sont cette fois enchâssées dans un texte, qui ressemble à une théorie poétique du mot. Ce mot *Balandrane* suscite d'ailleurs tant de définitions qu'il en devient suspect. Fantaisie poétique à la façon du dictionnaire ou véritable “fiche lexicologique” sur le mot *Balandrane*, l'ensemble définitionnel laisse perplexe. Sur les traces de Jean-Michel Adam, qui évoque à propos de Georges Mounin les “ deux formes d'amour de la langue qui sont celles du poète et du linguiste ”⁵⁷, il semble que seule une analyse linguistique précise permette de donner un sens à la présence de ces définitions et d'établir leurs rapports avec le texte qui les enchâsse. Mais, avec sa majuscule, *Balandrane* est dès le titre davantage proposé comme nom propre. L'intérêt ne réside donc pas seulement dans le passage de la langue, représentée par le dictionnaire, au poème, mais dans celui du monde, d'un segment de réalité, à la poésie.

A. Le leurre du nom commun

Donner joie à des mots qui n'ont pas eu de rentes tant leur pauvreté était quotidienne. Bienvenu soit cet arbitraire.⁵⁸

⁵⁵ “ Le Dos tourné, la Balandrane... ”, *Chants de la Balandrane*, O. C. , pp. 571-572.

⁵⁶ Jean-Michel Adam, *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, 1997, p. 109.

⁵⁷ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁸ “ Faire du chemin avec... ”, *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, O. C. , p. 578.

1. Identification et statut

a/ Disposition et typographie

“ Le Dos tourné, la Balandrane ” est constitué de trois parties, séparées par un signe typographique et différenciées par leurs caractères d'imprimerie. Les deux parties extrêmes regroupent chacune deux paragraphes, l'un long, l'autre court — cet ordre s'inversant dans la dernière partie — alors que la seconde partie, parcellisée, est une compilation de plusieurs définitions en différents paragraphes. Cette symétrie autour de la deuxième partie en fait donc plutôt un fragment spécifique inclus dans un ensemble formé par les première et troisième parties. En outre, tandis que la première et la dernière parties sont en italiques, la seconde, qui est consacrée aux définitions, est majoritairement en caractères romains, sauf deux de ses paragraphes, qui ne sont précisément pas définitionnels et apparaissent en italiques. Or, le caractère romain est le caractère réservé aux poèmes dans le reste de l'édition, alors que les italiques sont utilisées pour les textes liminaires et programmatiques. Inclus dans un texte en apparence théorique, et faisant une large place à des variantes graphiques et lexicologiques surprenantes, cet ensemble définitionnel central ressemble à une mise en pratique immédiate d'une théorie de la création poétique qui la précéderait pour mieux l'annoncer, à un véritable poème jouant sur le style lexicologique à la suite de son mode d'emploi.

b/ Une “rêverie” sur le mot ?

Dans ce fragment lexicologique, seules quelques acceptions sont attestées dans les dictionnaires usuels⁵⁹ : le balandran comme manteau, et la bélandre comme bateau à fond plat. Or, certaines définitions recensées par Char et absentes de ces dictionnaires peuvent paraître fantaisistes, n'ayant aucun rapport apparent entre elles : “ un vieux meuble qui embarrasse ”, “ colporteur ”, “ glas pour un enfant ”, “ le train d'une maison ”, etc... La troisième entrée peut même sembler douteuse car elle constitue une seconde apparition de la graphie *balandran* qui est déjà celle de la première entrée, mais avec des définitions totalement différentes. De plus, elle juxtapose ces définitions sans ordre apparent alors que la première entrée, avec la même graphie, les ordonne. Enfin, une phrase de commentaire qualifie ces définitions de “ projectiles futurs ”, non “ accrédités ”. Le fragment lexicologique paraît donc en partie fondé, et en partie correspondre à une liberté d'imagination⁶⁰, ce qui suffit peut-être pour considérer ce fragment central comme un poème, véritable “rêverie” sur le mot, encadré par une glose théorique explicitant cet emploi poétique de la langue. La partie définitionnelle serait alors une mise en pratique immédiate du trajet poétique d'un mot, *balandran(e)*, que la poésie, à partir des acceptions existantes, enrichit de “ plaisantes adoptions ”, l'ensemble formant l'“ essaim

⁵⁹ Nous avons consulté le *Petit Robert* et le *Petit Larousse illustré*.

⁶⁰ Danièle Leclair parle d'une “ énumération de termes pour lesquels le poète **imagine** à chaque fois une définition ” (*Lecture de René Char. “ Aromates chasseurs ” et “ Chants de la Balandrane ”*, 1988, p. 85). L'imagination à l'œuvre dans ce poème n'est cependant pas dans l'invention des définitions.

de sens ” évoqué. C’est cependant faire fausse route. Le poème n’est pas où l’on croit le lire. L’idée d’une théorie qui inclurait une mise en pratique, à savoir un poème autour d’un seul mot, manque l’originalité même de ce texte. René Char n’invente ni les définitions ni les graphies qu’il donne, comme on pourrait l’attendre d’un Ponge ou d’un Michaux. Si le fragment central est poétique, il n’est que le reflet d’une poésie fondée à partir de la langue. René Char se fait véritablement lexicologue et dialectologue.

2. Les entrées : disposition et variations graphiques

René Char propose quatre mots-vedettes, en majuscules d’imprimerie et avec des variations graphiques. Ils sont tous de nature substantivale sauf le dernier, La première et la troisième entrées sont curieusement identiques, mais suivies d’acceptions différentes. La seconde entrée présente une variante finale en *-on*, et deux sous-entrées qui varient graphiquement et morphologiquement : ces deux termes en caractères romains présentent une finale en *-in* qui donne un nom et un verbe pronominal en *-iner*. Enfin la dernière entrée est un syntagme, “ CHANTS DE LA BALANDRANE ”, qui correspond au titre exact du recueil et dont le toponyme réapparaît dans le titre du texte lui-même, “ Le Dos tourné, la Balandrane ”. Ce toponyme se présente comme une autre variante graphique du premier mot-vedette, *balandran*.

Le fragment central est indéniablement d’ordre lexicologique, mais aucune source n’est citée : est-il partiellement imaginé ou emprunté ? Comment expliquer les variations de graphies et d’entrées, la parcellisation des définitions, leur ordre ou leur désordre, et la présence irrégulière d’étymologies ? Comment interpréter l’abondance des définitions correspondant au nom commun et l’unicité finale du nom propre ?

3. Les définitions

a/ Les dictionnaires de langue

Le mot *balandran*, masculin, apparaît dans le *Littré* au sens d’ “ ancien manteau ”, que l’on retrouve dans l’acception notée “ a) ” de la première entrée de Char, tandis que l’acception notée “ d) ” correspond dans ce dictionnaire à une autre entrée, *bélandre*, qui est un nom féminin signifiant “ petit bâtiment de transport à fond plat, employé sur les rivières, sur les canaux et dans les rades ”. Si l’étymologie de *bélandre* correspond bien à celle que donne Char, “ du hollandais *bylander* ”, celle que le *Littré* donne de *balandran* est différente : ce dictionnaire renvoie en effet au bas-latin *balandrana*, sans mentionner aucune origine celtique⁶¹. Le *Grand Robert de la langue française* présente les deux entrées *balandran* et *bélandre* avec les mêmes significations que le *Littré*. Le *Grand Larousse de la langue française* ne relève que *bélandre*. Le *Trésor de la langue française*

⁶¹ “ Le Dos tourné, la Balandrane ” fait partie d’un recueil daté des années 1975-1977. Sous réserve de connaître la date exacte de composition de ce texte, nous pouvons supposer que René Char disposait non seulement du *Littré*, dont l’utilisation dans “ Sur le franc-bord ” a été montrée par Jean-Michel Adam, mais d’autres dictionnaires. Le premier volume (A-C) de la première édition du *Grand Robert de la langue française* date de 1951-1953. Le premier tome (A-CIPPE) du *Grand Larousse de la langue française* est achevé en 1971. Le quatrième volume (*badinage-cage*) du *Trésor de la langue française* paraît en 1975.

présente encore les deux entrées citées avec les mêmes définitions, et donne une étymologie proche de celle du poème, renvoyant également le lecteur au premier tome du *FEW*, le *Französisches etymologisches Wörterbuch*⁶². La prise en compte de l'étymologie nous permet d'ailleurs de remettre en question la polysémie déployée dans la première entrée : cette dernière rassemble en effet des définitions correspondant à deux étymons différents. A la polysémie d'un mot masculin, *balandran*, René Char a ajouté la définition d'un faux homonyme féminin, *bélandre*.

b/ Les dictionnaires étymologiques

Il nous paraît en outre certain que René Char a consulté le premier tome du *FEW*, non seulement pour certaines étymologies, mais aussi pour certaines acceptions, à la fois dans leur contenu et dans leur formulation.

L'étymologie du deuxième mot-vedette du poème, *balandron*, provient sans doute du *FEW* : l'information " du francique *balla* " est tirée de l'entrée " *balla (germ.) " ⁶³ du *FEW*, et le verbe *se balandrinier* se trouve également à cette même entrée, mais avec un renvoi à l'entrée *ballare*⁶⁴ qui signifie danser, ce que le poète reprendrait en écrivant " peut-être de *ballare* qui signifie danser ". D'autre part, toutes les définitions de la deuxième entrée principale de René Char sont nettement démarquées de l'article *balla lui-même. En effet, c'est d'abord l'acception " ballot de marchandises " qui est reprise telle quelle. Un peu plus loin, on retrouve la définition de *balandron*, " conducteur des chevaux de bât en montagne ", avec cette seule différence que le *FEW* présente " dans les montagnes " et non pas " en montagne ". La ressemblance est enfin indéniable pour les définitions de *balandrin*, " colporteur ", et de *se balandrinier*⁶⁵ " se promener lentement ", absolument identiques. La seconde entrée du poème est donc directement inspirée de l'article *balla du *FEW*⁶⁶.

c/ Les dictionnaires dialectaux⁶⁷

René Char a sans aucun doute consulté le *Dictionnaire provençal-français* de Frédéric Mistral⁶⁸. Les emprunts à l'article " BALANDRAN, BARANDRAN " sont indéniables pour la troisième entrée du poème : " branle d'une cloche ", " glas pour un enfant ", " train d'une

⁶² Walter von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Tübingen-Basel, 1922- (en cours de refonte).

⁶³ *FEW*, t. I, p. 216b. La refonte du *FEW* n'ayant pas encore atteint la lettre B, nous consultons donc la même source que René Char.

⁶⁴ *FEW*, t. I, p. 217b.

⁶⁵ *FEW*, t. I, p. 217a pour *balandron*, *balandrin*, et *se balandrinier*.

⁶⁶ D'autres définitions données par René Char peuvent également provenir du *FEW*. Sous l'entrée *ballare* de ce dictionnaire, on trouve les termes et les définitions suivantes : " *balandran* "lourdaud ; branle d'une cloche" [...] *balandro* "bascule d'un puits de campagne" ". Malgré des similitudes, ces emprunts, qui ne concernent pas toutes les définitions du fragment central, restent cependant partiels.

maison ”, “ lourdaud, qui va les bras ballants ”, “ entremetteur de mariages, en Rouergue ”, “ le cahotement d’une charrette ”. Char reprend à la fois les formulations et l’ordre des définitions de Mistral, avec quelques modifications parfois : il ajoute un article défini devant *train* ; il ajoute un article indéfini devant *lourdaud* et supprime la virgule entre le nom et la relative qui le suit ; il place la dernière définition de Mistral, “ cahotement ”, en avant-dernière position ; il inverse enfin la localisation de l’emploi de *balandran* comme entremetteur, “ en Rouergue ” passant avant la définition qu’il spécifie⁶⁹.

C’est un dictionnaire plus ancien, du XIX^{ème} siècle, qui a inspiré la première entrée du poème, le *Dictionnaire provençal-français* d’Honorat⁷⁰. Il présente trois articles *balandran* que l’on retrouve dans le poème, avec un ordre inversé, mais presque cités : “ le plateau d’une grande romaine ou balance pour peser des objets d’un grand volume ”⁷¹ ; “ basculer d’un puits de campagne ” ; “ manteau de campagne, sorte de casaque d’étoffe grossière, pour se garantir de la pluie ; vieux meuble qui embarrasse. Avril ”. L’étymologie complexe a également été reprise : “ On fait dériver ce mot du celt. bal, enveloppe, et de anidro, au tour, balandrana, en basse latinité ; mais c’est plutôt un augmentatif de palla, robe, ou de pallium, manteau de cérémonie des évêques, dont les Italiens ont fait palandrano ”.

Rigueur lexicologique et fantaisie se mêlent donc dans l’écriture de ce fragment central. La rigueur apparaît dans les emprunts, chacun des trois premiers articles s’inspirant d’un dictionnaire précis : celui d’Honorat pour le premier, celui de Wartburg

67

Char ne s’est pas inspiré du dictionnaire provençal d’Emil Levy (*Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman, (erster band A-C), 1894*). En revanche, le dictionnaire occitan-français de Louis Alibert (*Dictionnaire occitan-français, d’après les parlers languedociens, 1965*), dont l’aire géographique est cependant plus éloignée, présente des définitions et des étymologies voisines. Il fait apparaître les entrées et les significations suivantes : une entrée *balandra*, avec la définition “ vaisseau à fond plat ” ; une entrée *balandran*, “ casaque, manteau d’étoffe grossière, robe de capucin, froc, dadais, flandrin. *Dér. balandrana*, grand manteau de berger ” ; sous une entrée *balandrar*, le terme *balandran* “ balancement, branle, brimbale de puits, plateau de romaine, chose encombrante, cahotement, branle de cloches, train de maison, entremetteur de mariages ”. Il mentionne l’étymologie hollandaise *bylander* que reprend le poète, mais l’étymologie latine “ *ballare + andrare* ” n’est pas présente dans “ Le Dos tourné, la Balandrane ”. Malgré des similitudes évidentes, la consultation et les emprunts possibles de Char ne nous semblent pas nets : des variations notamment d’articles, d’adjectifs et de construction des expressions rendent le calque douteux.

68

Frédéric Mistral, *Lou Tresor dou Felibrige ou Dictionnaire provençal-français, embrassant les divers dialectes de la langue d’oc moderne*, tome 1 (A-F), 1932.

69

Par ailleurs, dans sa première entrée, le poète peut reprendre deux autres acceptions à Mistral : “ plateau d’une grande romaine ” et “ vieux meuble embarrassant ”. L’emprunt est moins sûr dans la mesure où Char enrichit la définition de la grande romaine et modifie grammaticalement la seconde : l’adjectif verbal “ embarrassant ” deviendrait une relative, “ qui embarrasse ”.

70

S.-J. Honorat, *Dictionnaire provençal-français ou dictionnaire de la langue d’oc*, tome 1 (A-D), 1846.

71

Nous soulignons les termes que René Char a exactement repris.

pour le deuxième et celui de Mistral pour le troisième⁷². Quant à la fantaisie, elle décide du choix des entrées, de leurs graphies, de leur ordre et de leurs regroupements, de la sélection des définitions et de leurs modifications : si René Char ordonne le premier groupe d'acceptions, il superpose les définitions dans le deuxième, et les juxtapose dans le troisième.

Mais au-delà de ces significations retrouvées, quel est précisément le sens d'un tel discours lexicologique, de ce véritable " essaim de sens " ? Le vertige de son excès semble être le signe même de son invalidation. Le nom commun n'est pas "faux" parce qu'il serait inventé ; c'est poétiquement qu'il est "faux", qu'il ne peut être "vérifié". René Char donne alors un exemple du véritable mot poétique avec le dernier paragraphe du volet central, en laissant place au nom propre " La Balandrane ".

B. Le nom propre ou l'adéquation à la réalité

1. La toponymie poétique ou le sens du nom propre

Tandis que le premier volet du texte privilégie nettement l'économie syntaxique dans l'emploi de phrases nominales, brèves ou longues, et de la coordination organisant enchaînements et énumérations, le dernier volet, tout en conservant ces constructions, présente au début du deuxième paragraphe une rupture de construction signifiante.

Lorsque tu te sentais refroidir, au petit jour des hivers récents, Genestière, Balandrane, comme le poêle bien tisonné qui accueillait à l'école communale les enfants que nous étions, le mot appelle un essaim de sens hors du puits de notre cœur gourda.

La cohésion propositionnelle fait défaut. Le glissement énonciatif de " tu " à " nous ", le glissement temporel de l'imparfait au présent, et surtout la présence d'une incidente, déséquilibrent l'ensemble. L'incidente constitue manifestement un point de rupture qui appelle l'attention : elle contient les deux mots " Genestière " et " Balandrane ", mis en relief par une différenciation typographique. A la clôture du recueil apparaissent ainsi deux noms propres, les deux toponymes qui précisément l'ouvraient : avec le titre du recueil pour " Balandrane ", avec le premier poème pour " Genestière " dans " Pacage de la Genestière " ⁷³. Or, face à la temporelle qui les précède et renvoie à l'idée de stérilité poétique par le cliché de l'hiver, ces deux toponymes, véritables huissiers du recueil, signalent le retour effectif de l'écriture. L'hiver n'est pas le signe d'un arrêt de l'activité dans la poésie de René Char, il est le moment d'une apparente paralysie où se prépare en fait la germination future. La signification " mois d'avril " pour *balandran* est là pour rappeler que l'hiver poétique n'est pas le signe d'une stérilité définitive mais le terrain

⁷² La prudence vis-à-vis des graphies se reflète dans la présence des variantes, et la circonspection concernant les étymologies est de rigueur : elle transparaît dans des expressions modalisées comme " peut-être du celtique *bal* ", " plutôt du latin ", " peut-être de *ballare* ", ou encore dans la forme interrogative " du latin *balança* ? ", mais René Char respecte ici plutôt la pratique des lexicologues lorsqu'ils sont confrontés à une origine complexe.

⁷³ " Pacage de la Genestière ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 533.

d'une fertilité retrouvée⁷⁴. Et c'est ici moins le mot, lexicalement, qui compte — Char se plaisant à épuiser ses significations en langue, certes poétiques par la diversité graphique et lexicale, les étymologies obscures et mêlées — que sa valeur personnelle, son contenu émotionnel, alchimie du signifiant et de son référent, toponyme lourd de l'expérience qui s'y rattache. La nomination des deux lieux a valeur de sésame personnel.

Il faut donc cesser de comparer lexicalement nom propre et nom commun, car c'est bien dans l'énoncé poétique que le premier acquiert du sens, à la fois dans le poème, dans le recueil qui le contient, voire dans l'œuvre tout entière : “ La Balandrane ” fonctionne au niveau d'un texte et du recueil qui le contient, comme la Sorgue, récurrente dans l'ensemble de l'œuvre où elle prend une valeur spécifique équivalente⁷⁵. Si la priorité semble être donnée à une valeur de désignation, le nom propre renvoie aussi à une connaissance du référent. C'est par rapport à une situation et dans un contexte⁷⁶ que le nom propre fait sens, contrairement au nom commun dont le sens, qui donne accès au référent, dépend de la signification, en langue. Loin d'être une simple étiquette permettant de désigner une entité, il peut aussi en évoquer des caractères propres : “ la compréhension d'un nom propre, contrairement à celle d'un nom commun, requiert toujours des informations extérieures au nom lui-même, ces informations pouvant être ou non explicitement fournies à l'intérieur même du discours ”⁷⁷. Le lecteur est capable de reconnaître dans un énoncé le nom propre comme nom propre, notamment grâce à la majuscule, mais il n'est pas forcément capable de l'interpréter. Il y a plusieurs degrés de saisie d'un nom propre. Un référent peut être connu selon ce qu'on appelle un savoir partagé, et un dictionnaire des noms propres donne des définitions encyclopédiques correspondant à un consensus de connaissances. En revanche son emploi repose parfois sur des propriétés valables uniquement dans l'univers de croyance du poète. Tous les niveaux de lecture existent ainsi depuis la connaissance partagée jusqu'à l'emploi absolument personnel⁷⁸. C'est alors souvent le poème lui-même, le recueil ou encore l'œuvre qui permettent de construire une référence, celle qui a une valeur dans l'univers poétique. Le contexte précise parfois plus ou moins les propriétés du référent, qui ne recourent pas toujours les informations données par les dictionnaires. Il n'est donc pas

⁷⁴ Le paradoxe apparent d'un hiver fertile est récurrent dans l'œuvre de René Char. Citons “ Ruine d'Albion ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 456), “ Encart ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 466), “ Joie ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 475), et “ L'Invitée de Montguers ”, (*Les Voisinages de Van Gogh*, O. C. (éd. 1995), p. 831).

⁷⁵ Dans “ Louis Curel de la Sorgue ” (*Fureur et Mystère*, O. C., pp. 141-142), le nom de la rivière devient celui de l'homme : “ Ce qui est adjoint associe le nom à un lieu-dit, anthroponyme en voie de toponyme, pays en filigrane à travers un homme. ” (Jean-Claude Mathieu, “ Une force qui avait l'air d'un iris ”, *René Char. Fureur et mystère, Les Matinaux*, 1991, p. 55).

⁷⁶ Nous appelons *situation* l'ensemble des données extra-linguistiques tandis que le terme *contexte* est réservé à l'environnement discursif proche, appelé aussi *co-texte*.

⁷⁷ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *op. cit.*, p. 26. Nous faisons donc l'hypothèse d'un sens du nom propre, qui va au-delà de sa valeur de dénomination : ce n'est qu'à cette dernière que Marie-Noëlle Gary-Prieur réserve l'appellation de “ sens ”, montrant peut-être par là que la dénomination est une valeur attendue. Au sens spécifique du nom propre, elle donne le nom de “ contenu ” qu'elle définit comme “ un ensemble de propriétés attribuées au référent initial de ce nom propre dans un univers de croyance ” (*Ibid.*, p. 51).

indispensable de connaître à tout prix le référent d'un nom propre pour accéder à son sens ou seulement l'approcher, car il est " par nature vague, puisque rien ne délimite ses contours ni dans le monde réel (les propriétés d'un individu sont infinies) ni dans le monde du discours (les univers de croyance sont par nature variables) " ⁷⁹ .

2. Le mot, une " pincée consentie par le réel "

Le recueil commence avec " Pacage de la Genestière " et s'achève sur " Le Dos tourné, la Balandrane ", dessinant un territoire dans le Vaucluse, puisque chacun des deux toponymes désigne sans doute un lieu de ce département. Si La Genestière n'est pas décrite dans le poème, La Balandrane l'est dans la dernière entrée de la partie lexicologique : " du lieu-dit *La Balandrane*, une ferme sur un plateau boisé où subsistent les ruines de nombreux puits abandonnés ". Cette dernière définition vient après un commentaire de René Char qui qualifie les précédentes de " projectiles futurs " qui " ne sont pas encore accrédités ", ce qui ne veut pas dire que ces acceptions sont imaginaires, mais qu'elles ne sont pas utilisées par le poète, par opposition à la dernière qui est moins une définition en compréhension qu'une définition en extension : La Balandrane n'a pas de signifié mais un référent. Char ne donne donc pas une description sémique mais une description référentielle : " une ferme sur un plateau boisé où subsistent les ruines de nombreux puits abandonnés ". Que ce référent, comme celui de La Genestière, soit précisément localisé ou introuvable, ressortissant alors à l'imagination de René Char, n'a pas d'importance. Il renvoie en tout cas à un lieu, réel ou virtuel, qui est moins de l'ordre de la signification que de celui de la désignation géographique, avérée ou symbolique ⁸⁰ . Les premières définitions permettent cependant de motiver l'appellation " La Balandrane " qui renvoie au lieu où l'on trouve " une ferme ", sème associé à la définition de *balandran*

⁷⁸ Marie-Noëlle Gary-Prieur donne deux exemples de lecture, l'un à partir d'un référent totalement inconnu, l'autre concernant un référent connu mais dont le contenu, spécifique au locuteur, n'est pas explicite : " [...] la seule présence du nom propre et les contraintes contextuelles fournissent presque toujours une compréhension minimale. Par exemple, quelles que soient mes connaissances sur Hazara, je comprends l'énoncé *Je suis allé à Hazara* comme "je suis allé dans un lieu nommé Hazara" (" Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? ", *Langue française* n°92, décembre 1991, p. 10 n. 19). D'autre part, dans la phrase *Capri, c'est fini*, " plus qu'un référent, le Nom Propre fixe ici le thème du discours, avec une signification beaucoup plus large que le simple prédicat de dénomination : *Capri* [...] ce n'est pas seulement la ville qui porte ce nom (sinon, la proposition véhiculée par l'énoncé serait fautive), mais tout ce qui s'est vécu dans cette ville " (*Ibid.*, p. 20). La connaissance du référent initial ne se confond donc pas strictement avec les connaissances que donnent encyclopédies et dictionnaires des noms propres.

⁷⁹ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, 1994, p. 77.

⁸⁰ Les notes de l'édition de la Pléiade donnent l'indication suivante : " La Genestière : un plateau boisé et une clairière jadis semée de genêts, dans les monts du Vaucluse. En lisière de l'herbe rase, des buis, de petits chênes, des cades, de hauts cèdres libres et bien dans leur sol. Enroulé : la vaste habitation carrée, l'hiver déserte " (*Notes*, O. C., p. 1262). Un rapide coup d'œil sur la carte IGN TOP 25 n°3142 OT mène à un lieu-dit " La Balandre " à environ cinq kilomètres au nord-ouest de L'Isle-sur-la-Sorgue, et un lieu-dit " La Geneste " à sept kilomètres au sud-ouest de cette même commune : nous ne prétendons absolument pas identifier les lieux du poème, cette recherche montrant simplement que les toponymes peuvent être présents dans l'aire linguistique d'emploi des acceptions de *balandran/on/in* données par le poète. Dans *Faire du chemin avec...*, Marie-Claude Char présente une photographie de l'entrée d'une ferme dont une pancarte donne le nom : " La Balandrane " (*Faire du Chemin avec...*, 1992, p. 259).

comme manteau porté dans le monde rural, des “ puits ”, terme utilisé pour définir le *balandran* dans sa deuxième acception, et “ un plateau ”, qu’on retrouve dans la troisième signification de ce même lexème, même si c’est alors dans son sens littéral qu’il est employé et non dans le sens géographique de *plateau* qui est une métaphore lexicalisée. Il y a là une heureuse rencontre entre un nom propre et son homonyme commun : la présence du nom commun se justifie ainsi dans la mesure où quelques-uns de ces éléments de définitions croisent la rapide description d’un site dont l’appellation lui ressemble. De plus, l’aire linguistique d’emploi du mot *balandran*, nettement rurale et provençale, délimite elle-même une aire géographique⁸¹ bornée au moins symboliquement par La Genestière et La Balandrane, territoire poétique où prend naissance la poésie de ces *Chants de la Balandrane*.

Les trois premières entrées et leurs définitions restent d’ailleurs souvent virtuelles : sans déterminant, elles ne sont pas actualisées, alors que La Balandrane est non seulement actualisée, comme “ une ” ferme et “ un ” plateau, mais aussi particularisée et identifiée, dans la mesure où elle est localisée, dans le réel ou dans l’imaginaire. Il y a là, grammaticalement, le signe même de l’invalidation du nom commun. Ces balandrans ne sont pas “ faux ”, mais ils ne sont pas “ vrais ”, au sens d’un manque d’adéquation à la réalité dont l’absence d’actualisation est le symptôme évident. Ils n’ont donc pas d’extensité et ne renvoient à aucun élément du monde. Il apparaît d’ailleurs que, parmi les différents noms propres, la valeur référentielle du toponyme est très forte : contrairement aux noms de personnes et même de villes, les noms de pays “ correspondent chacun, par définition, à un référent unique ”⁸², ce qui apparaît dans la prédétermination du toponyme par l’article défini. Il n’y a donc normalement pas d’ambiguïté référentielle. Dans “ La Balandrane ”, l’article défini est lexical : le lieu appartient au groupe de ces noms propres géographiques, essentiellement des pays mais aussi des régions, qui présentent un article car ils renvoient à un lieu unique, homogène, et connu comme tel. Ce type de nom propre est ainsi le seul à “ correspondre exactement à la définition logique traditionnelle du nom propre comme nom qui ne convient qu’à une idée singulière ”⁸³. Or, même si “ La Balandrane ” ne peut être localisée précisément, elle bénéficie surtout d’une stabilité ontologique dans le temps et l’espace susceptible de délivrer le plus parfaitement possible l’essence de la réalité qu’elle désigne. Les localisations géographiques, qui circonscrivent peut-être un territoire réel du Vaucluse, délimitent surtout un territoire poétique situé entre La Genestière et La Balandrane, le territoire du recueil, mais surtout un lieu de la poésie de René Char, fait de ces deux signifiants et d’expériences vécues que l’on échouerait à tenter de retrouver.

⁸¹ Le suffixe *-ane* se retrouve dans de nombreux noms de lieux méridionaux (Maillane...), dont les Maussane et Saumane de l’univers charien. On pourrait d’ailleurs parler des noms en général, car l’anthroponymie rejoint la toponymie, par l’intermédiaire de la langue : *Balandra* et ses dérivés sont des noms de famille issus de l’ancien occitan *balandral* qui désignait à l’origine un manteau puis, par métonymie, le porteur ou le vendeur de manteaux (Voir Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, 1994, et Marie-Thérèse Morlet, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, 1991).

⁸² Marie-Noëlle Gary-Prieur, *op. cit.*, p. 104.

⁸³ *Ibid.*, p. 241.

Le nom propre représente ainsi davantage le mot poétique que le nom commun, par son adéquation à la réalité pour le poète qui se l'approprie, adéquation qu'on aurait du mal à justifier par l'examen d'une définition encyclopédique classique. Et le nom propre " La Balandrane ", toponyme précédé d'un article, en est l'archétype même, car sa stabilité référentielle l'ouvre directement à une saisie ontologique.

C. Du lieu-dit au lieu dit

1. Monde et mots mêlés

Si la présence de " Le dos tourné, la Balandrane " à la fin des *Chants de la Balandrane* s'explique par la volonté de René Char de proposer une clé, celle du toponyme, à la lecture du recueil, le poète se plaît apparemment à troubler le lecteur en multipliant les clés. Les fausses clés sont d'ailleurs lexicales tandis que la bonne est donnée comme référentielle. Cette présentation ostensible de clés n'est d'ailleurs pas dénuée d'humour puisqu'elle est une version inattendue de " la scène de l'arroseur arrosé ". Mais qui arrose qui ? A un premier niveau, "arrosant" le texte de définitions, René Char dissèque lui-même son travail, devance l'exégète et sape en quelque sorte une lecture sacralisante du poème. En exhibant des clés, il joue au poète piégé, forcé de donner des explications en fin de recueil. A un second niveau, le lecteur s'attend à des définitions piégées qui, sous couvert d'éclaircissements et de déconstruction du travail poétique, seraient au contraire une autre façon de construire un poème, en inventant, en imaginant totalement les informations lexicologiques. Finalement, le lecteur est effectivement piégé, mais parce que René Char donne de véritables définitions, et montre que la poésie repose moins sur le nom commun que sur le nom propre. L'intérêt poétique est en fait inversement proportionnel au débridement lexicologique : il correspond à l'ordre du texte qui se clôt sur le toponyme. Le modèle du mot poétique n'est pas le nom commun, qu'il soit inventé ou rare.

L'idée d'un poète lexicographe, pour plaisante qu'elle soit, ne s'applique pas à René Char, qui n'est ici qu'amateur de dictionnaires... et poète. Char, n'inventant pas de mots ni de définitions, n'invente pas de monde mais découvre celui qui est, pour en dévoiler l'essentiel. A partir d'une expérience personnelle et singulière qui s'est cristallisée autour du mot *Balandrane*, le poème, et partant le recueil, prend son élan, élabore son territoire qui n'est pas la zone réelle qui s'étend entre La Genestière et La Balandrane, mais le lieu poétique où s'enracine l'écriture de René Char, comme si le poète, qui a vécu une période de difficultés poétiques, reprenait assise sur la réalité et traversait volontairement un territoire mental de sa poésie. *Balandrane* nourrit le poème, suscite la création poétique à partir d'une véritable enquête lexicologique. Mais c'est bien du toponyme, d'un nom propre du réel, qu'est né le poème.

2. De l'anthroponyme au toponyme : le nom propre comme territoire poétique

Le toponyme est prédestiné à la circonscription d'un territoire, fût-il poétique : les " Sept

Parcelles de Luberon ”, par exemple, viennent compléter l'espace de La Balandrane. Mais l'anthroponyme y concourt également : Orion en est le plus bel exemple, être mythique dont la transformation en une constellation suscite une spatialisation sur laquelle se fonde le recueil *Aromates Chasseurs*. Cette spatialisation du parcours d'Orion dans l'espace stellaire, auquel se superpose le parcours du lecteur de poème en poème, opère finalement la spatialisation du nom de personne.

Le texte liminaire d'*Aromates chasseurs* postule l'existence d'un troisième espace, en plus de “ l'espace intime ” et du “ monde concret ” :

Ce siècle a décidé de l'existence de nos espaces immémoriaux : le premier, l'espace intime où jouaient notre imagination et nos sentiments ; le second, l'espace circulaire, celui du monde concret. Les deux étaient inséparables. Subvertir l'un, c'était bouleverser l'autre. Les premiers effets de cette violence peuvent être surpris nettement. Mais quelles sont les lois qui corrigent et redressent ce que les lois qui infestent et ruinent ont laissé inachevé ? Et sont-ce des lois ? Y a-t-il des dérogations ? Comment s'opère le signal ? Est-il un troisième espace en chemin, hors du trajet des deux connus ? Révolution d'Orion resurgi parmi nous.⁸⁴

C'est la figure d'Orion qui permet de construire ce troisième espace qui est celui de la poésie. Il est cette “ révolution ” dans laquelle il s'inscrit graphiquement, comme astre et comme personnage. Ce terme “ révolution ” borne le recueil : il apparaît non seulement dans le texte liminaire, mais également dans l'avant-dernier poème, “ La Rive violente ”⁸⁵, avant de clore le recueil par l'écho affaibli de “ rébellion ” dans “ Eloquence d'Orion ”⁸⁶. La révolution définit parfaitement la construction du troisième espace. Selon une première acception, le terme *révolution* définit le mouvement d'un astre, sur lui-même autour d'un axe ou selon une orbite qui le ramène à son point de départ : Orion est un nom astronomique, celui d'une constellation dans l'espace stellaire. Mais c'est aussi un personnage mythique qui donne son nom à cette constellation. D'après plusieurs versions du mythe, Orion est un chasseur transformé en constellation par Artémis. Or *Aromates chasseurs* est le récit de son retour sur terre : la révolution spatiale est accomplie, fondée sur le mythe et l'astronomie. Mais elle ne décrit pas un territoire représentable, ni dans le mythe, ni dans le ciel. Il a la fantaisie d'un espace “ autre ”, et le trajet effectué n'a certainement pas la régularité d'une véritable orbite : le chemin parcouru est jalonné d'autres constellations, citées après le titre de chaque poème, sans ordre ni logique dans notre espace, et qui “ sont autant de ponts jetés, en quelque sorte, d'une île à l'autre dans l'archipel de ce recueil de poèmes. Dans l'espace poétique, de tels ponts sont concevables, qui ne le sont ni dans l'espace céleste, ni dans l'espace mythique ”⁸⁷. Orion

⁸⁴ “ *Ce siècle a décidé de l'existence de nos deux espaces...* ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 509.

⁸⁵ “ La Rive violente ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 512.

⁸⁶ “ Eloquence d'Orion ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 528.

⁸⁷ René Kochman, “ Titres, sous-titres, noms propres dans *Aromates chasseurs* ou l'hypothèse d'un troisième espace ”, *René Char*, SUD, p. 114.

est le “ pontonnier ” et l'arpenteur du troisième espace : à partir d'un personnage dont le nom propre concentre les aventures, s'établit une nouvelle géométrie de l'espace. Mais selon une seconde acception, une révolution est aussi une transformation majeure, un bouleversement. C'est d'abord le bouleversement que subit le mythe même d'Orion, car René Char se l'approprie, le modifie ⁸⁸, et seuls quelques éléments du mythe subsistent dans le recueil. C'est aussi la transformation de l'orbite. C'est enfin celle de l'espace poétique, jalonné de références à des noms propres de personnes relevant des domaines philosophiques, politiques et esthétiques : Saint-Just, Marat, Hitler, Nietzsche, Rodin, Poussin... ⁸⁹. Ces noms propres sont des points de contact, des lieux de passage entre le monde et le texte, et à l'intérieur de l'œuvre elle-même. Nous pourrions de nouveau parler de ponts, et la métaphore spatiale est éloquente. Les références circulent entre l'“ espace intime ” et le “ monde concret ”, et dans l'espace intime lui-même, construisant ce troisième espace charien, celui de la poésie. Autour d'Orion, ce sont bien des anthroponymes qui circonscrivent le territoire poétique, balises des constellations fondées sur des personnages mythiques auxquelles s'ajoutent celles des personnages historiques. Le poète ne fait qu'élargir en un espace personnel une spatialisation que le mythe a déjà opérée, en faisant de certains noms propres les coordonnées des points d'une géométrie céleste. Lieu, territoire ⁹⁰, franc-bord, espace... Le terme le plus approprié à la désignation de cet espace est sans doute celui de *maison*, car elle est un lieu habité. “ Maison mentale ”, écrit Char :

Maison mentale. Il faut en occuper toutes les pièces, les salubres comme les malsaines, et les belles aérées, avec la connaissance prismatique de leurs différences. ⁹¹

3. Voix de la réalité, voie du réel

Le modèle du mot poétique n'est pas le nom commun, car ce dernier est avant tout porteur de potentialités descriptives. Or René Char ne décrit pas la réalité : la meilleure preuve en est ces poèmes dont le titre présente un nom propre et dont le contenu n'a rien à voir avec une description de la réalité désignée. La poétique du nom va également bien au-delà d'un sentiment de la réalité dont le nom propre serait le réceptacle. Le sens de ce nom n'a rien à voir avec un quelconque impressionnisme affectif qui serait propre à la poésie et qui suscite l'emploi dangereux de termes comme “pouvoir de suggestion”. Le nom sert à nommer, et il y a plus qu'un truisme dans cette affirmation. Si le nom commun est moins efficace, c'est qu'il décrit le plus souvent. Si le nom propre ne décrit pas mais désigne, le nom propre poétique, lui, ne désigne plus : il nomme, et c'est dans cette

⁸⁸ “ [...] c'est l'histoire mystérieuse de l'exceptionnel, de l'extraordinaire choisissant de s'installer et de rester définitivement parmi nous ” (Michael Bishop, *René Char. Les dernières Années*, 1990).

⁸⁹ Voir l'analyse de René Kochman, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁹⁰ *Territoire* est aussi le terme choisi par Jean Roudaut comme titre de son “ Introduction ” à l'édition de la Pléiade : “ Les territoires de René Char ”.

⁹¹ “ *Aromates chasseurs* ”, *Aromates chasseurs, O. C.*, p. 512.

fonction là qu'il est un mot pleinement poétique. Nommer, appeler, c'est à la fois convoquer à voix haute ce qui existe déjà, ou faire acte de baptême. Les noms propres dans la poésie de René Char cumulent les deux fonctions, avec la construction d'un territoire qui emprunte à la réalité tout en la créant, dans le chant du nom. La poésie charienne appelle, et sa force d'invocation est souvent soulignée : pour faire exister la “ damo Machoto ”, nom propre charien, dans l'univers du poème, il faut l'appeler, la convoquer, et l'appel compte alors tout autant que le nom.

[...] Aussitôt la chouette s'envole des entrailles du mûrier noir. Pour les Mayas elle est dieu de la mort aux vertèbres apparentes ; près d'ici, ravisseuse de Minerve ; et à mes yeux, damo Machoto l'alliée. Elle m'appelle, je l'écoute ; je la mande, elle m'entend. [...]⁹²

La parole suscite le réel, le dit crée le lieu.

II. L'Eve éternelle : la dynamique du nom propre dans le poème

La matérialité du signe est une part de la réalité du mot comme substance phonique et graphique. Au-delà de sa référence, cette réalité du nom propre contribue à l'établissement de son sens et de celui du poème tout entier. Souvent simplement inscrite dans le texte, elle l'investit parfois jusqu'à en constituer l'un des principes de production. Dans “ Relief et louange ”, l'originalité réside dans cette puissance de production qui fait émerger le nom propre absent et pourtant porteur de l'essence même de la réalité. Le poème appelle le nom qui en donnera le sens car il est le lieu du réel.

Du lustre illuminé de l'hôtel d'Anthéor où nous coudoyaient d'autres résidents qui ignoraient notre alliance ancienne, la souffrance ne fondit pas sur elle, la frêle silhouette au rire trop fervent, surgie de son linceul de l'Epte pour emplir l'écran rêveur de mon sommeil, mais sur moi, amnésique des terres réchauffées. Le jamais obtenu, puisque nul ne ressuscite, avait ici un regard de jeune femme, des mains offertes et s'exprimait en paroles sans rides. Le passage de la révélation à la joie me précipita sur le rivage du réveil parmi les vagues de la réalité accourue ; elles me recouvrirent de leurs sables bouillonnants. C'est ainsi que le caducée de la mémoire me fut rendu. Je m'attachai une nouvelle fois à la vision du second des trois Mages de Bourgogne dont j'avais tout un été admiré la fine inspiration. Il risquait un œil vers le Septentrion au moment de recevoir sa créance imprécise. A faible distance, Eve d'Autun, le poignet sectionné, ferait retour à son cœur souterrain, laissant aux sauvagines son jardin saccagé. Eve suivante, aux cheveux récemment rafraîchis et peignés, n'unirait qu'à un modelleur décevant sa vie blessée, sa gaieté future.⁹³

⁹² “ Chacun appelle ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 499. Sur la mystérieuse “ damo Machoto ”, voir Paul J. Smith, “ Le Martinet ” dans *l'ornithologie charienne*”, *Lectures de René Char*, CRIN n°22, 1990.

⁹³ “ Relief et louange ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., pp. 504-505.

“ Relief et louange ” appartient au recueil *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, initialement présent dans l’ouvrage *La Nuit talismanique*⁹⁴ qui mêle poèmes et illustrations de Char. Ce recueil est marqué par la nuit dans son influence sur la création : maintenu en éveil par des insomnies répétées, Char écrit, dessine et peint, éclairé par le cercle d’une bougie. *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle* présente deux parties nettement distinctes dans leur forme, la première rassemblant des “ Vers aphoristiques ” tandis que la seconde est constituée de treize poèmes en majorité en prose. Ce bref ensemble est cependant organisé avec une grande cohérence, autours des lignes thématiques de la nuit, du rêve, de la création, de la mort et de son envers la vie. Il atteint certainement un sommet avec “ Relief et louange ” qui réunit ces différents fils disséminés dans le recueil, à partir d’une situation assez claire qui se fonde sur la valeur référentielle de plusieurs noms propres.

A. Le nom propre, présent et absent

“ Relief et louange ” fait une place importante aux noms propres, anthroponymes et toponymes. Si le nom propre a pour fonction d’individualiser et surtout d’identifier, il présente dans ce poème des fonctionnements et des valeurs différentes.

1. La référence transparente : le nom présent

Le fonctionnement linguistique habituel du nom propre apparaît dans l’emploi d’“ Anthéor ”, des “ trois Mages de Bourgogne ”, de “ Septentrion ” et “ d’Eve d’Autun ”.

Une recherche de type encyclopédique nous apprend qu’Anthéor est un village au bord de la Méditerranée. Si ce lieu semble fortuit, l’anthroponyme Eve et les deux toponymes que sont la Bourgogne et Autun relie en revanche le poème à une géographie précise et marquée par l’histoire : ville historique, Autun a une cathédrale romane, la cathédrale Saint-Lazare, support architectural où s’inscrit une culture chrétienne, livre d’images en pierres. Le nom “ Mages ” se trouve doté d’une majuscule car il désigne les trois mages par excellence dans la culture chrétienne, les trois rois qui vinrent “ adorer ” l’enfant Jésus à sa naissance. L’article défini traduit une notoriété reprise par la majuscule. Ces trois mages sont notamment sculptés sur l’un des remarquables chapiteaux de la cathédrale : ces Rois, tous les trois couchés sous la même couverture, ressemblent à des hommes. Un ange montre, sous l’apparence d’une fleur, l’étoile du berger au premier roi qui a les yeux ouverts, et au second qui n’a, en effet, qu’un œil déclois tandis que le troisième dort.

L’identification des noms propres est directe et sans ambiguïté. Si la représentation d’Eve est fréquente, la détermination dans le syntagme “ Eve d’Autun ” spécifie le référent : elle constitue une expression métonymique qui prend le représenté pour l’œuvre qui le représente, et le particularise par la localisation géographique de la sculpture. Cette dernière se trouvait précisément sur le linteau du portail nord de la cathédrale, au septentrion, la direction dans laquelle regarde le second roi mage. La majuscule du nom

⁹⁴ René Char, *La Nuit talismanique*, 1972.

“ Septentrion ” n’est pas indispensable et traduit l’unicité et la notoriété du référent d’ordre toponymique avec l’article défini. Etymologiquement, le mot désigne en latin les sept bœufs de labour, c’est-à-dire l’Ourse polaire, située approximativement au nord. Or, sur le linteau du portail nord de la cathédrale, effectivement “ à faible distance ” du chapiteau où l’on pouvait voir le sommeil des rois, se trouvait originellement Eve. Le regard du second mage pourrait bien désigner une autre tentation que celle de “ sa créance imprécise ”⁹⁵, et représenter le risque d’un dévoiement du religieux vers le trivial. On souligne souvent la sensualité de cette Eve romane en pleine tentation puisqu’elle est en train de cueillir la pomme.

Autun, la Bourgogne, Eve, les Mages : ces références connues, de type encyclopédique, correspondent bien à une évocation “touristique”, le temps d’“ un été ”.

2. La référence indirecte : le nom absent

L’Epte, indication toponymique, constitue une référence indirecte. C’est la “ brève rivière qui se jette dans la Seine et fait frontière entre la Normandie et l’Île-de-France ”⁹⁶. Cette référence n’est pas intéressante en elle-même : sa valeur est dans la médiation qu’elle constitue vers une référence masquée. La “ frêle silhouette [...] surgie de son linceul de l’Epte ”, est Yvonne Zervos, décédée en janvier 1970⁹⁷. Par un procédé assez proche de la métonymie, l’Epte évoque Yvonne dont la mère habita à Saint-Clair-sur-Epte : la rivière est un élément de la vie d’Yvonne, il la désigne indirectement, en la convoquant de manière symbolique grâce à un raccourci identifiant une personne aimée à un lieu où elle a vécu. La référence, affective, relève des associations personnelles. Elle est indirecte, sans doute plus par pudeur que par codage volontaire du réel. Les noms propres employés par René Char sont souvent “habités”⁹⁸, objets d’un investissement personnel. Yvonne est par ailleurs désignée ici par ses “ mains offertes ”, caractéristiques de sa figuration poétique, puisqu’elles font écho à celles qui signifient la générosité dans le poème “ Yvonne ” :

[...] Qui a creusé le puits et hisse l’eau gisante Risque son cœur dans l’écart de ses mains.⁹⁹

Le poème représente lui-même ce mode indirect d’accès au référent, par le trajet du regard, celui du mage. Le mage est médiateur de la vision dans la cathédrale, c’est son œil qui désigne l’objet à regarder, au nord. Cette médiation par la sculpture est une image de la médiation artistique, notamment celle du poème lui-même, comme s’il contenait, en

⁹⁵ L’étoile du berger est généralement identifiée à Vénus, visible à l’est le matin et à l’ouest le soir.

⁹⁶ Voir *Notes*, O. C., p. 1252.

⁹⁷ “ A l’occasion de l’exposition des manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale en 1980, René Char lui dédiera le poème “Relief et louange” ” (*Dans l’Atelier du poète*, éd. établie par Marie-Claude Char, 1996, p. 881).

⁹⁸ Nous reprenons la notion de mot “habité” à Michèle Aquien (*L’autre Versant du langage*, 1997, p. 137).

⁹⁹ “ Yvonne ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 430.

la représentant, la clé de l'accès au référent qu'est la médiation : on accède au référent indirectement, par le mage dans la cathédrale, par le nom propre dans le poème. En effet, dans le poème, outre la relation évidente de l'Epte à Yvonne Zervos, la cathédrale d'Autun, consacrée à Saint-Lazare, est un lieu propice à une résurrection sinon physique, du moins sentimentale, et le mage, dans un sens moins courant, est aussi un magicien. On peut également lire dans le nom " Anthéor " les phonèmes qui composent le verbe *hanter* ou son participe passé, qui signifie déjà, dans le premier syntagme, la réminiscence qui va être l'objet du poème ¹⁰⁰. La paronymie avec l'athanor, alambic utilisé par les alchimistes, n'est pas anodine, et elle renforce l'idée de résurrection extraordinaire. Tous ces noms propres fonctionnent donc comme des signes qui convergent vers la même figure de femme dont ils permettent de cerner l'identité.

Cette référence indirecte n'est pas gratuite ou seulement pittoresque. Elle est en totale adéquation avec l'être même de la personne qu'elle masque et révèle à la fois. *Yvonne* est en effet le prénom de la personne vivante. Or, si le nom donne l'essence, ce prénom n'est plus adéquat, car la personne est décédée. Son être actuel est celui d'une absente dont le souvenir demeure : l'absence de nom correspond donc parfaitement à la disparition physique de la personne. Sa présence, désormais différente, nécessite un autre nom, un nom pour l'éternité.

Je voulus m'enquérir de ton nom éternel et chéri que mon âme avait oublié. ¹⁰¹

3. La chair des mots : le nom en filigrane

Eve solaire, possible de chair et de poussière, je ne crois pas au dévoilement des autres mais au tien seul. ¹⁰²

Ce n'est pas le nom de la femme vivante qui apparaît, mais celui qu'elle prend dans le monde des essences. Ce nom est révélé par le regard du mage : c'est Eve, qui désigne la sculpture. Mais avant l'apparition du signifiant complet, le nom Eve apparaît phonétiquement et graphiquement dans le texte. Le son [□], fréquent dans le premier paragraphe à travers les mots " ancienne ", " elle ", " frêle ", " fervent ", " Epte ", " rêveur ", " terre ", " offertes " et dans les terminaisons à l'imparfait, s'accompagne souvent de la consonne fricative labio-dentale sourde [f]. Dans le second paragraphe, le son [□] est cette fois nettement lié à la consonne [v], fricative labio-dentale sonore qui correspond à la sourde [f], formant principalement la suite [v□] dans " réveil ", " nouvelle " et " vers ", qui est l'envers de la suite [□v], forme sonore de la figure féminine centrale du texte, Eve. Cette forme sonore suscite d'ailleurs des avatars phonétiques dans les variations

¹⁰⁰ Nous ne suivons pas Eric Marty lorsqu'il affirme dans une note : " en dehors de sa ressemblance avec le nom d'un village proche de L'Isle-sur-Sorgue, ce nom en lui-même ne semble pas avoir une importance décisive pour comprendre le rêve " (Eric Marty, *op. cit.*, p. 158, n. 60). Le choix d'Anthéor fait sens. Il est même une annonce du rêve : le poète est hanté par une figure féminine qui finit par rassembler toutes les figures de femmes dans l'image de la femme par excellence, Eve, cette universalisation n'étant possible que par l'art.

¹⁰¹ " *La Minutieuse* ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 355.

¹⁰² " *L'Avenir non prédit* ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 403.

vocaliques en [e] de “ réveil ” et “ révélation ”, et en [□] dans “ recevoir ”, “ cheveux ” et “ décevant ”. La suite phonétique et ses variantes s’intensifie dans la seconde moitié du texte, avec les deux occurrences d’“ Eve ”: l’image féminine, phonétiquement en formation depuis le début du poème, éclôt enfin graphiquement dans le signifiant biblique.

La notion de “ symbolique inconsciente ” dont parle Benveniste à propos du langage du rêve nous semble doublement pertinente dans la mesure où elle s’applique non seulement au langage du rêve mais à celui de la poésie que Benveniste¹⁰³, et avant lui la psychanalyse naissante¹⁰⁴, ont rapprochés. Si le symbolisme linguistique est “ appris ”, le symbolisme de l’inconscient se définit par “ la richesse des signifiants et l’unicité du signifié, ceci tenant à ce que le contenu est refoulé et ne se délivre que sous le couvert des images. En revanche, à la différence du signe linguistique, ces signifiants multiples et ce signifié unique sont constamment liés par un rapport de “motivation” [...]. Infra-linguistique, elle [cette symbolique inconsciente] a sa source dans une région plus profonde que celle où l’éducation installe le mécanisme linguistique. Elle utilise des signes qui ne se décomposent pas et qui comportent de nombreuses variantes individuelles, susceptibles elles-mêmes de s’accroître par recours au domaine commun de la culture ou à l’expérience personnelle ”¹⁰⁵. Le sens émerge ainsi non seulement des signifiés mais aussi des signifiants.

Il y a, dans “ Relief et louange ”, des lectures partielles et différentes d’un même signifiant : la notion de mot comme catégorie morphologique ne constitue plus la norme. A l’intérieur d’un mot se lisent d’autres mots : à l’intérieur de “ nouvelle ” se lit le pronom féminin *elle*, déjà perceptible en surimpression dans de nombreux mots qui contiennent *Eve*, prénom qui renvoie à la sculpture mais aussi à la “nouvelle Eve” qu’est la femme aimée. C’est à partir d’une matière phonétique sans unités syntaxiques identifiables qu’émerge du sens, matière phonétique qui, en redoublant dans ce poème les significations des lexèmes, prépare leur avènement. Dans cette surdétermination du signifié, on retrouve un “ usage cratylien du mot, dans son aspect graphique comme dans son aspect acoustique ”¹⁰⁶. La production des signifiants du rêve, très nette dans le premier paragraphe, se poursuit dans le second paragraphe qui commence pourtant par un réveil. Si la constellation signifiante initiale peut être aussi bien celle du rêve, que le langage restitue, que celle du poème, ou bien les deux à la fois, celle qui se fait jour dans la seconde partie du texte est en revanche purement poétique.

¹⁰³ “ Certaines formes de poésie peuvent s’apparenter au rêve et suggérer le même mode de structuration, introduire dans les formes normales du langage ce suspens du sens que le rêve projette dans nos activités ” (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, t. 1, p. 83).

¹⁰⁴ Comparant la psychanalyse et la poésie, Michèle Aquier fait référence aux théories de Lacan : “ [...] le signifiant joue, de même que le signifié, un rôle actif dans l’avancée de ce qui est dit [...] mais avec cette différence que le signifiant a le rôle premier ” (*op. cit.*, p. 39).

¹⁰⁵ Emile Benveniste, *op. cit.*, pp. 85-86 *passim*.

¹⁰⁶ Michèle Aquier, *op. cit.*, p. 104. Ce sens infra-linguistique apparaît fréquemment sur cet “ autre versant du langage ” qu’est la poésie.

Le langage poétique recrée dans le signifiant une présence féminine. De la chair des mots, qui ont un dynamisme phonétique et graphique indépendant des unités lexicales, se forme la figure d'Eve.

Le nom propre est porteur d'associations culturelles et personnelles qui se superposent en lui, mais qui se disséminent également sur d'autres signifiants du poème, créant une véritable constellation et constituant, à partir de ces mots, différents réseaux de signifiés. C'est ainsi que la matière poétique crée du sens, donne à lire et à entendre soit davantage de sens, soit un autre sens. Elle est " [...] un langage latent qui vient informer et enrichir sans cesse la signifiante [...] Cette latence d'un langage, c'est celle d'une vérité à dire, qui attend de se dire et qui tend à se dire " ¹⁰⁷ .

Parler de la propriété ou de la justesse des noms propres, c'est évoquer en poésie non pas leur simple valeur référentielle mais leur valeur de signifiants phonétiques et graphiques qui est partie prenante dans le sens général du poème où ils circulent en résonnant dans les mots : produisant du texte, ils créent un autre type de sens qui ne saurait sans doute être dit autrement.

B. Le titre ou le nom propre du poème

" Balandran " et " La Balandrane " sont le nom commun et le nom propre à la fois d'un titre de poème et d'un titre de recueil. Si le nom propre a des affinités avec le titre, le nom commun s'en rapproche lorsqu'il occupe cette place, car un titre fait un emploi particulier des mots. Plusieurs grammaires placent les titres parmi les noms propres ¹⁰⁸ sans toujours le justifier. Un parallèle est sans aucun doute possible : Marc Wilmet fait ainsi des noms communs en position de titre des " noms propres accidentels " ¹⁰⁹ . Si les titres chariens ont pu emprunter à la titrologie surréaliste, " Relief et louange " joue plus traditionnellement un rôle de résumé par rapport au poème, il en est la " quintessence ", comme un nom propre est la quintessence du segment de réalité qu'il désigne : " Le titre est comme un appariteur au seuil du texte, chargé de l'introduire. Il doit l'annoncer, et de ce fait en est une sorte de quintessence. Dans le titre, est concentré le message du texte, rapport de mise en abyme entre le titre et le texte, qui développe les virtualités du titre " ¹¹⁰ . L'absence d'actualisation est d'ailleurs significative dans ce titre de la présence de " virtualités " lexicales entre lesquelles le poème permet de choisir.

¹⁰⁷ Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 56 et 58.

¹⁰⁸ C'est le cas dans *Le bon Usage* de Maurice Grevisse refondu par André Goosse (1993 (12^{ème} éd.), p. 751) et dans le *Code du français courant* d'Henry Bonnard (1981, p. 138).

¹⁰⁹ " N'importe quel mot se change en nom propre *accidentel* dès que l'application à un référent occulte sa *signification* permanente au profit d'un *sens* momentané " (*Grammaire critique du français*, 1997, p. 79). Nous employons " *signification* " et " *sens* " avec les mêmes acceptions que Marc Wilmet.

¹¹⁰ Christine Dupouy, *René Char*, 1987, p. 153.

1. “ Relief... ”

Sous l'entrée *relief*, le *Trésor de la langue française*¹¹¹ regroupe dans un premier ensemble le relief au sens de “ ce qui reste d'un repas, d'un plat ” dont on peut faire un emploi figuré, et le relief dans une acception féodale, reprise au *Littré* : “ Droit que le vassal payait à son seigneur, lors de certaines mutations, ainsi dit parce que le vassal, par ce droit relevait le fief ”. Ces significations peuvent être actualisées toutes les deux : la première fait sens parce qu'il est question d'un souvenir, restes de vie ravivés par le “ caducée de la mémoire ”, tandis que la seconde peut être comprise métaphoriquement car il est bien question d'une fidélité amoureuse ou, pour reprendre un mot de René Char qui relève précisément du même vocabulaire féodal, d'une “ allégeance ”¹¹² affective.

Dans un second ensemble, le *TLF* présente le relief comme “ ce qui fait saillie ”, spécialement dans les domaines de la sculpture et de la géographie. Le premier domaine, celui de la sculpture, prend facilement sens dans le contexte architectural de la cathédrale d'Autun : les rois mages sculptés sur des chapiteaux se détachent. Au figuré, le relief désigne ce qui est mis en valeur, ce qui fait l'objet d'une distinction, comme cette figure féminine, l'Eve “première” par rapport à l’“ Eve Suivante ”. Le *TLF* relève également l'acception vieillie d’“ éclat, considération ”, que le *Littré* développait davantage : “ Anciennement, lettres de relief, lettres de réhabilitation de noblesse, proprement lettres qui relèvent ”. Le poème, hommage à une femme qui devient la femme par excellence, ressemble bien à ces lettres qui sont aussi une forme d'écrit, et qui relèvent, rappellent sa valeur.

Le poème est ainsi un relief dans son signifié, puisqu'il met en valeur une femme, et comme signifiant car il est une forme, une œuvre d'art, comme la sculpture. Il est ainsi doublement relief, en lui-même et d'une présence.

2. “ ...et louange ”

Le champ sémantique de *louange* est moins riche que celui de *relief*. On retrouve cependant le signifié de *relief* comme contenu dans l'action de louer, dans l'éloge comme pratique, et on le retrouve également comme forme dans la mesure où *louange* désigne aussi un témoignage verbal ou écrit. Le poème rend hommage à Yvonne Zervos de ces deux façons : *louange* et *relief* se font écho car ils ont chacun une acception qui désigne un contenu et une autre qui renvoie à une forme. *Louange* présente en outre l'intérêt phonétique de concentrer dans un seul signifiant la lecture de deux autres : *lou-ange*, *loue l'ange*... la figure féminine se fait ange et angélique, dans un contexte religieux et païen. La notion de mot comme catégorie morphologique disparaît de nouveau : l'unité graphique se décompose en unités phoniques différentes. On trouvait déjà dans la juxtaposition encore plus singulière d’“ Hommage et famine ”¹¹³ les mêmes jeux de

¹¹¹ Nous utiliserons désormais l'abréviation usuelle *TLF* pour désigner ce dictionnaire.

¹¹² “ Allégeance ”, *Fureur et mystère*, O. C., p. 278.

¹¹³ “ Hommage et famine ”, *Fureur et Mystère*, O. C., pp. 147-148.

signifiants et de signifiés : ce titre lie en effet la soumission féodale à l'envie, mais il inscrit également l'homme et la femme dans ces rapports qui deviennent allégeance et désir entre les deux sexes, sur le plan aussi bien poétique qu'amoureux. Morphologiquement, " Relief et louange " associe un terme masculin et un terme féminin, comme " Hommage et famine ", mais l'effet de sens sexuel est peu probable.

Lorsqu'il apparaît dans un titre, le nom commun a un emploi particulier, celui d'un nom propre, et son fonctionnement référentiel et sémantique se modifie. Le poème permet d'actualiser toutes les virtualités lexicales des deux termes éponymes. La mise en œuvre de leur polysémie dans un contexte implique alors une lecture dynamique et suscite des effets de sens qui renforcent la cohérence du poème. Le nom commun devient le mot le plus adéquat pour désigner le réel.

Mais c'est en vertu de son emploi dans une position qui appartient plutôt au nom propre que le nom commun tend à lui emprunter son fonctionnement sémantique. Un rapport essentiel s'établit entre le sujet et ce qu'il nomme avec un nom propre en vertu d'un désir de maîtrise, de connaissance, mais aussi en vertu d'un investissement subjectif dans la nomination. Or, à cette place privilégiée qu'est le titre, le nom commun est soumis à ce même type de rapport.

C. La transmutation du réel : d'une Eve l'autre.

— *Bien-aimée, lorsque tu rêves à haute voix, et d'aventure prononces mon nom, tendre vainqueur de nos frayeurs conjuguées, de mon décri solitaire, la nuit est claire à traverser.*¹¹⁴

1. La déception de la réalité et l'illusion du rêve

Le premier paragraphe et les deux premières phrases du second sont un récit de rêve. Sur l'"écran rêveur [du] sommeil" réapparaît la femme aimée qui marqua de bonheur une période : l'"alliance ancienne" et les "terres réchauffées" condensent le bonheur de cette histoire amoureuse. Le caducée, emblème d'Hermès et partant de tous les messagers, est aussi le symbole du retour de la mémoire. Le rêve réveille ici une "mémoire amoureuse"¹¹⁵. Par sa puissance, il réactualise un être disparu et réalise ainsi l'impossible, "le jamais obtenu puisque nul ne ressuscite"¹¹⁶. Le mage n'est pas le seul magicien du poème, le rêve lui emprunte ce pouvoir.

Mais la réminiscence est aussi brève qu'un tour de magie : par le "réveil", le rêve rebondit sur la "réalité", il n'était qu'une puissance d'illusion. Si le retour physique de la femme aimée est impossible, son retour onirique n'est qu'éphémère :

Nous n'avons pas plus de pouvoir s'attardant sur les décisions de notre vie que

¹¹⁴ "Débris mortels et Mozart", *La Parole en archipel*, O. C., p. 388.

¹¹⁵ "Cette mort ne clôt pas la mémoire amoureuse" ("Cours des argiles", *Le Nu perdu*, O. C., p. 457).

¹¹⁶ Bien que la cathédrale d'Autun soit consacrée à Saint-Lazare, la résurrection ne peut être que mémorielle.

nous n'en possédons sur nos rêves à travers notre sommeil. A peine plus. Réalité quasi sans choix, assillante, assaillie, qui exténuée se dépose, puis se dresse, se veut fruit de chaos et de soin offert à notre oscillation. [...]¹¹⁷

Le rêve constitue une fausse piste, que “ Sur une nuit sans ornement ” rejette explicitement :

[...] Au regard de la nuit vivante, le rêve n'est parfois qu'un lichen spectral. [...] Nuit plénière où le rêve malgracieux ne clignote plus, garde-moi vivant ce que j'aime.¹¹⁸

Le surréel du rêve est donc un leurre : il ressemble à la réalité mais ne s'y enracine pas. L'être des choses n'est accessible et durable que dans le monde. La véritable transmutation de la réalité ne passe pas par le rêve mais par l'art.

2. Le passage à l'art : l'Eve éternelle

L'évocation des sculptures romanes donne une autre dimension à la tentative de résurrection de l'être aimé, celle d'une figuration éternelle et vraie : éternelle car l'Eve d'Autun est “ un rêve de pierre ”¹¹⁹ qui permet qu'à travers la pérennité du minéral se saisisse son essence. Ni le rêve, ni la vie ne peuvent transcender la réalité car ils sont trop éphémères. L'architecture en revanche a produit une Eve éternelle, sculptée dans une matière solide, et le poème, autre œuvre d'art dont la durée repose moins sur un support irréfragable que sur une transmission intellectuelle, prend le relais. Cette “ opposition entre la médiocrité du rêve et la puissance de l'œuvre d'art ”¹²⁰ dépend également de la discrétion du créateur : le véritable créateur s'efface. Il disparaît dans la nuit de la création, comme Gislebert, auteur de l'Eve d'Autun, artiste mystérieux dont on ne connaît que la signature, “ Gislebertus hoc fecit ”, et que René Char ne cite pas :

Le rêve, cette machine à mortifier le présent. Heureux le sculpteur roman des rois mages d'Autun ! Reconnus d'autres, couverts de frimas, à l'ouvrage dans les nuits de glaciation qui s'étendent.¹²¹

La richesse de la nuit ne réside donc pas dans une qualité de sommeil propice au surgissement de figures, mais dans un état de veille consacré à une création plus forte dans sa durée et dans sa portée. La figuration par l'art est plus vraie car elle fait passer du particulier au général : la sculpture, puis le poème, donnent une représentation d'Eve, mais non comme une individualité ; ils en expriment des qualités qui en constituent l'être profond. Si c'est Yvonne Zervos qui devient Eve, la proximité phonétique des deux noms est une heureuse passerelle entre la femme réelle, particulière et d'ailleurs mortelle, et celle qui les représentent toutes et subsume leurs qualités. Le singulier n'est que porteur

¹¹⁷ “ Dévalant la rocaïlle aux plantes écarlates ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 489.

¹¹⁸ “ Sur une nuit sans ornement ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 393.

¹¹⁹ “ Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre [...] ” (“ La Beauté ”, Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1994, p. 24).

¹²⁰ Eric Marty, *op. cit.*, p. 142.

¹²¹ “ Faire du chemin avec... ”, *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, O. C., p. 581.

de qualités qui se généralisent et se pérennisent dans une essence que le nom propre concentre d'autant mieux qu'il est celui d'une entité symbolique. " Eve d'Autun " et " Eve suivante " sont deux réalités individuelles : le complément d'origine et l'adjectif contrastif¹²² ne servent pas à décrire les qualités de chacune, mais à les individualiser comme référents. C'est bien " Eve ", le prénom qu'elles partagent, qui concentre leur sens. De plus, " Eve d'Autun " est plus proche de l'essence d'Eve qu'" Eve suivante " car elle est une représentation artistique, alors que l'autre en est un simple modèle pour ce " modeleur décevant ", ce Pygmalion sans talent qu'est aussi bien le rêveur que l'amoureux.

Entre la réalité décevante et le bonheur du rêve, Char fait jaillir, par son poème même, la supériorité d'une réalité différente, celle de la création architecturale et finalement poétique, sur les forces inconscientes du sommeil.

D. Les " mots sous les mots " ¹²³

1. La réalité phonique et graphique du nom

La réalité se fonde sur le pouvoir référentiel des noms propres dans " Relief et louange ", mais le réel reste en lisière du dicible : pressenti par les noms propres, il est en fait révélé en filigrane par l'ensemble des mots du poème. Le poème crée une réalité plus riche qui se nourrit de la référence des noms propres et du signifiant des noms communs : c'est non seulement la valeur poétique du nom propre mais celle du nom commun qui apparaît déjà clairement, dans la matérialité de son signifiant.

Eve est l'anagramme du souvenir, celui de la femme aimée, qui se mue en anagramme du désir¹²⁴, celui d'une survie. Mais cette permanence n'est obtenue qu'à travers l'élucidation de l'essence de la disparue. *Eve* devient le nom éternel de l'être aimé : il réapparaît dans le poème suivant " Sommeil aux Lupercales " qui clôt " la mémoire amoureuse " de " Relief et louange " :

[...] Nous nous suffisions, sous le trait de feu de midi, à construire, à souffrir, à copartager, à écouter palpiter notre révolte, nous allons maintenant souffrir, mais souffrir en sursaut, fondre sur la fête et croire durable ce soulèvement, en dépit de sa rapide extinction.¹²⁵ [...] **Alors qu'elle dit avant tout le bonheur fugace de**

¹²² Un adjectif peut compléter un nom propre, mais de façon assez rare car il sert normalement à qualifier, à caractériser. Seuls les adjectifs de relation et les adjectifs exprimant une opposition, comme " suivante ", sont fréquents car ils ne décrivent pas mais distinguent (Voir Marie-Noëlle Gary-Prieur, *op. cit.*, pp. 114-117).

¹²³ Nous reprenons le titre d'un livre de Jean Starobinski sur les anagrammes de Ferdinand de Saussure : *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, 1971.

¹²⁴ " L'anagramme du désir " est le titre d'un livre de Jacqueline Risset (1972), cité par Michèle Aquien (*op. cit.*, p. 136).

¹²⁵ " *Sommeil aux Lupercales* ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 505.

l'amour, la fête amoureuse s'inscrit dans l'allitération en [f] du passage, pour s'imprimer durablement, pour s'imposer comme un véritable “ soulèvement ” qui, se fondant sur l'Eve éternelle, peut perdurer.

Dans *Aromates Chasseurs*, la puissance de l'anagramme permet de révéler également Orion, avant même qu'il n'apparaisse nommément. L'énigmatique pronom “ Il ” sur lequel commence “ L'Anneau de la licorne ” a son antécédent presque gravé dans deux mots du poème, qui plus est à des places majeures, la “ licorne ” du titre et le “ viorne ” final.

Il s'était senti bousculé et solitaire à la lisière de sa constellation qui n'était dans l'espace recuit qu'une petite ville frileuse. A qui lui demanda : “ L'avez-vous enfin rencontrée ? Etes-vous enfin heureux ? ”, il dédaigna de répondre et déchira une feuille de viorne.¹²⁶

D'autres poèmes font apparaître Orion en surimpression : la diphtongue [wa] représentée par le digramme *oi*, les sons [i] et [j] qui se réalisent tous deux dans la lettre *i*.

Devant l'horloge abattue de nos millénaires, pourquoi serions nous souffrants ? Une certaine superstition n'ennoblit-elle pas ? Orion charpentiers de l'acier ? Oui, lui toujours ; et vers nous. La masse d'aventure humaine aujourd'hui brisée, ce soir ressoudée, passe sous nos ponts géants.¹²⁷

La matière du mot est comme consubstantielle à la matière du référent que le nom propre désigne. Ce nom infiltre les autres signifiants du poème comme pour y diffuser son sens, et son caractère “essentiel”.

2. L'épiphanie du nom propre

On peut parler d'une double révélation dans “ Relief et louange ” : le nom propre est révélé parce qu'il est révélateur. Il manquait au poème comme nom approprié à la situation. Si l'Epte et la Bourgogne sont des noms propres chargés de sens, il en va de même pour certains noms communs assimilés à des noms propres du fait de leur appartenance au titre, et c'est la conjonction de tous ces mots qui fait jaillir le nom manquant, d'autant plus intéressant qu'il est le véritable nom propre du poème. De nombreux signifiants du poème servent à le faire émerger, en préparant graphiquement et phonétiquement son avènement : cette dynamique est une tension vers l'inconnu à laquelle l'épiphanie d'un nom met fin. La révélation n'est toutefois pas garantie. L'indicible est difficilement exprimable car il n'est pas seulement une forme à trouver, il est aussi un être à découvrir, l'inconnu.

III. “ La Bête innommable ” : le nom propre impossible

La laideur ! Ce contre quoi nous appelons n'est pas la laideur opposable à la

¹²⁶ “ L'Anneau de la licorne ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 501.

¹²⁷ “ Orion iroquois ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 525. L'inscription est également nette dans “ Evadé d'archipel ” et “ Réception d'Orion ”. Citons enfin le titre “ La Rive violente ”, et le mot “ révolution ” qui apparaît à la fin de ce poème.

beauté, dont les arts et le désir effacent et retracent continuellement la frontière. Laideur vivante, beauté, toutes deux les énigmatiques, sont réellement ineffables. [...]¹²⁸

Le nom poétique ne se donne pas toujours facilement. On le reconnaît lorsqu'il prend la forme du nom propre, mais en l'absence de ce dernier, c'est le nom commun qui prend en charge la mission de nomination qui relève de l'ontologie. Le nom commun, qui sert dans l'usage courant, est souvent considéré comme une simple monnaie d'échange : comment, dès lors, distinguer son emploi quotidien de son emploi poétique où il aurait la même valeur qu'un nom propre car il donnerait également l'essence de ce qu'il nomme ? Si le nom propre est le plus susceptible de traduire cette adéquation à la réalité, le nom commun est-il aussi efficace ? Le langage poétique, par la nomination, ne fait qu'approcher l'essence du réel. Dans cette tension constante, il ne peut qu'être confronté, davantage encore lorsqu'il passe par le nom commun, à l'innommé, et parfois à l'innommable du monde, double mystère qui se reflète sur les parois de Lascaux, dans la figure de " La Bête innommable " :

La Bête innommable ferme la marche du gracieux troupeau, comme un cyclope bouffe. Huit quolibets font sa parure, divisent sa folie. La Bête rote dévotement dans l'air rustique. Ses flancs bourrés et tombants sont douloureux, vont se vider de leur grosseur. De son sabot à ses vaines défenses, elle est enveloppée de fécondité. Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux, mère fantastiquement déguisée, La Sagesse aux yeux pleins de larmes.¹²⁹

A. L'expression d'une déchéance

Dans l'usage courant, l'adjectif *innommable* qualifie ce qui est trop vil, trop abject pour être désigné. Il caractérise donc un être ou un objet qui déchoit de toute appellation propre, qui est littéralement mis à l'index, car il est en deçà de toute nomination et ne peut qu'être montré. Le poème met précisément en scène cette mise à l'index.

1. L'ignominie surmotivée

Le titre est surdéterminé dans son signifiant et son signifié. Il présente une symétrie graphique et phonique qui s'établit entre le début et la fin du syntagme : **LA B**ête innomm **ABL**e. Cette symétrie instaure une complétude visuelle et sonore qui justifie son existence, complétude qui n'existerait pas dans une expression telle que " la bête fantastique ", employée par l'Abbé Henri Breuil, préhistorien de renom qui a étudié la grotte de Lascaux¹³⁰. Son signifié renforce en outre la cohésion du syntagme en justifiant sémantiquement la symétrie dévoilée par le signe : on peut lire en effet l'association du nom et de l'adjectif comme un pléonasme, la " Bête " dotée d'une majuscule, étant

¹²⁸ " Après ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 669.

¹²⁹ " La Bête innommable ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 352.

¹³⁰ Abbé Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*, 1952.

l’ “ innommable ” par excellence. L’article défini confirme cette notoriété dans l’ignominie en retrouvant la valeur dépréciative du latin *ille*.

2. Un comportement parodique

La Bête apparaît dans un cortège, et sa présence bénéficie ainsi d’une certaine solennité, d’ordre social et religieux : elle “ ferme la marche du gracieux troupeau ”, dispose d’une “ parure ” et agit “ dévotement ”. Cette attitude est cependant constamment remise en cause par des éléments dépréciatifs. Si “ dévotement ” renvoie à la piété, il peut signifier également la bigoterie. De plus, la Bête est comparée à un “ cyclope bouffe ” et se voit décorée de “ quolibets ”, caractéristiques dévalorisantes. En effet, si l’adjectif *bouffe* renvoie au genre lyrique léger qui est en accord avec l’image de la procession de ce troupeau qualifié de “ gracieux ”, il est synonyme de *bouffon* au sens neutre de ce qui est plaisant et comique ; mais dans un emploi péjoratif, il marque le grotesque, le comique ridicule. Quant aux *quolibets*, ils désignent généralement des propos triviaux, railleurs et, selon le *Littré*, le mot est aussi un “ terme de musique ” qui “ se disait des morceaux d’un caractère comique et trivial ” et “ se dit aujourd’hui d’un centon musical ”. Le personnage appartient donc à une fantaisie toute carnavalesque. La procession est en définitive un rituel parodié, perdant par là même sa charge sacrée et décourageant tout respect : cette piété de carnaval suscite la pitié, car le spectacle de la dérision laisse place à celui de la déchéance physique.

3. La disgrâce physique

Aux comportements social et religieux dépréciés s’ajoute une apparence qui suscite le dégoût. L’association de “ dévotement ” à “ rote ” ne rachète pas cette dernière action, la rusticité évoquée n’ayant rien de champêtre mais renvoyant plutôt au doublet de *rustique*, *rustre*. La contamination ne s’opère pas linéairement de “ dévotement ” à “ rote ”, mais en sens inverse. L’ordre de l’écho phonique, fondé sur les sons [ot] vient renforcer une dépendance grammaticale forte. Si le signifié de l’adverbe modifie normalement celui du verbe, c’est ici le plus grand degré d’autonomie de ce dernier qui l’emporte, “ dévotement ” étant incident¹³¹ au verbe “ rote ”. Les “ quolibets ” font peut-être référence aux sortes d’ocelles disséminées sur le pelage de l’animal qu’on voit à l’entrée de la Grande Salle de Lascaux. Ces dessins sont dans ce cas présentés comme un pis-aller ornemental, et le terme “ parure ” n’en est que plus ironique pour désigner un accoutrement dont la pauvreté paraît dérisoire. L’infection le dispute ensuite à la trivialité :

Ses flancs bourrés et tombants son douloureux, vont se vider de leur grosseur.

La Bête est grosse, triplement. Elle est volumineuse, “ bourrés ” donnant une troisième dimension, à l’horizontalité de “ flancs ” et à la verticalité de “ tombants ”, celle du relief effectivement perceptible dans le dessin du ventre allongé et bombé de l’animal. La Bête est ensuite grosse car ses flancs pleins sont ceux d’une femelle gravide. Enfin, cette massivité reste grossière, sans élégance. Grosseur, grosseur, et grossièreté : l’animal

¹³¹ L’adverbe a, d’après Gustave Guillaume, une incidence externe de second degré. Elle fonctionne comme un apport par rapport au support qu’est ici le verbe et qui a, lui, une incidence externe de premier degré.

non seulement contient cette bestialité mais la diffuse, il est enveloppé de ce qu'il enveloppe lui-même.

De son sabot à ses vaines défenses, elle est enveloppée de fétidité.

A l'intérieur comme à l'extérieur, et en totalité, la Bête est immonde. Mais cette disgrâce physique n'est que le signe visible, la traduction symbolique d'une disgrâce plus importante encore, celle de l'être qui n'a pas de nom. La parodie est la forme ostensible d'un retournement moins carnavalesque qu'ontologique.

B. L'absence de nom

On ne donne plus un nom à rien, qu'au frisson.¹³²

L'ostentation, qui est comme l'épuisement visible de l'abjection, est l'envers d'une "obscénité" plus profonde car elle est invisible. Elle se fonde sur une seconde lecture de l'adjectif "innommable", qui doit ainsi être lu en syllepse. Dans un sens moins courant, est innommable ce qui ne peut pas être nommé : au-delà de la disgrâce physique, c'est une disgrâce ontologique que traduit la désignation, qui peut recevoir trois explications.

1. Un défaut de langue

L'animal n'est pas nommé car la langue ne dispose pas de l'appellatif adéquat. Elle recourt donc à une périphrase explicite qui définit l'être par le genre, une "Bête", suivi d'une caractérisation identifiante, "innommable". La poésie pallie ainsi en quelque sorte un défaut de langue. L'animal existe, mais la langue n'a pas pris en charge son existence. La réalité préexiste ainsi à sa nomination et, si le langage est communication, il ne permet cependant pas d'en nommer toutes les entités. Il subsiste un en deçà du langage. Le manque d'étiquette est cependant lié à une méconnaissance plus large de cet animal représenté à Lascaux dont témoigne le nom qu'on lui donne généralement : à cause des deux cornes possibles qui le coiffent, il a été considéré comme la représentation d'une licorne, l'indétermination du dessin trouvant dans cet animal imaginaire un modèle adéquat¹³³.

2. Un défaut de réalité

La "Bête" n'a pas de nom car elle est méconnue : comme elle n'est pas clairement répertoriée dans la réalité, elle n'entre dans aucune classification zoologique. S'il n'y a pas de mot pour la désigner, ce n'est pas qu'elle n'existe pas, mais elle est si rare, si mystérieuse qu'on ne sait l'appeler ni même la décrire. L'Abbé Henri Breuil la décrit dès 1952 comme un animal "qui ne correspond à aucune bête réelle [...] Par la masse du corps et les pattes épaisses, elle ressemble à un bovidé ou à un Rhinocéros ; la queue très courte indiquerait plutôt ce dernier ; les flancs en sont marqués d'une série de larges

¹³² "L'Inoffensif", *La Parole en archipel*, O. C., p. 362.

¹³³ "La Bête innommable" a été publié dans les *Cahiers d'Art* avec une photographie de l'étrange animal de Lascaux, accompagné d'une légende.

taches ovales en forme d'O ; le cou et la tête sont, pour le corps, ridiculement petits ; celle-ci est à mufle carré rappelant celui d'un félin, et de son front se dirigent en avant deux longues tiges raides, rectilignes, terminées par un pinceau, qui ne ressemblent aux cornes d'aucun animal excepté, a suggéré Miss Bates, le Pantholops du Tibet. [...] Ce n'est pas le seul exemple d'être animal composite et irréel dans l'ère quaternaire mais c'est le plus spectaculaire ”¹³⁴. Trois ans plus tard, Georges Bataille reprend la description de l'Abbé Breuil, et met en doute la légitimité de l'appellation de licorne : “ ce n'est pas l'une des plus belles, mais l'une des plus étranges figures de la grotte. On lui donne ordinairement le nom de “licorne”. Mais les deux longs traits parallèles issus du front de ce monstre singulier répondent mal à l'unique corne de la création fantasque du Moyen-Age ”¹³⁵. René Char évoque la figure du cyclope de l'*Odyssée*, poussant son troupeau hors de sa caverne.¹³⁶ Cet animal rejoint les divers monstres et bêtes furieuses de l'histoire et de la légende dont la présence, rare, se double du mystère de leur apparence et donc de leur désignation, qui ne peut s'effectuer que par des périphrases souvent localisantes : le monstre du Loch Ness et la bête du Gévaudan en sont de célèbres exemples. Avatar de dinosaure pour le premier, de loup pour le second, la réalité partielle et défaillante fait appel à l'imaginaire. Le loup est d'ailleurs présent dans “ Marmonnement ” comme ce qui précisément ne peut être décrit et demeure ainsi dans l'indistinction de la parole :

[...] Loup, je t'appelle, mais tu n'as pas de réalité nommable. De plus, tu es inintelligible. [...]¹³⁷

L'absence de conceptualisation concernant la licorne de Lascaux est désignée par le même adjectif chez Georges Bataille, “ inintelligible ” : “ [...] se plaçant sur le plan des figures de majesté, [elle] est d'autant plus divine qu'elle est inintelligible, étrangère à tout ”¹³⁸. L'absence de nom est explicitement liée au défaut de compréhension. On ne peut bien concevoir que ce que l'on sait nommer, et inversement. Le concept vient avec le nom. C'est pourquoi l'innommé confine à l'irréel : l'absence de nom rejait sur l'existence même, désormais mise en doute, comme si ce qui n'avait pas de nom n'existait pas. La poésie, dans cette perspective, est bien “ co-naissance ”, au sens de Claudel car la possibilité de nommer une réalité est garante de sa mise au jour et de son existence : le réel surgit dans le langage de l'homme qui en parle. L'absence de nom pose ainsi la question de l'existence même d'une réalité : le nom nomme-t-il simplement une réalité qui lui préexiste, ou la nomination a-t-elle le pouvoir de faire exister la réalité qu'elle désigne ? Cette alternative recouvre en fait l'interdépendance entre un langage de communication et un langage de connaissance qui vise, au-delà de l'existence d'une réalité, son essence.

¹³⁴ Abbé Henry Breuil, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁵ Georges Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'art*, Oeuvres complètes, 1979, p. 47.

¹³⁶ Voir Elisabeth Bosch, “ René Char, Georges Bataille et Lascaux ”, *CRIN* n°22, 1990.

¹³⁷ “ *Marmonnement* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 369.

¹³⁸ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 49.

3. L'identité voilée

Il est des cas limites où la délivrance de la vérité doit rester secrète, où nous devons souffrir pour la garder telle, où la nommer c'est déloger la clef de voûte pour précipiter au sol tout l'édifice. Mais comme on apprend cela tard !¹³⁹

L'innommable désigne non seulement ce qu'on ne peut pas nommer mais aussi ce qu'on ne veut pas nommer. L'en deçà du langage est peut-être la manifestation d'un au-delà du langage. L'animal n'est pas désigné en vertu d'un respect mêlé de crainte : la nomination d'une réalité sacrée reste en effet parfois soumise à une interdiction, de peur de la profaner¹⁴⁰. L'apparition de la Bête dans un rituel peut justifier cette possibilité, mais la parodie qui l'habite la met en doute.

Il paraît plus probable que le voilement de cette réalité soit un masque apposé volontairement par le poète. L'identité de la Bête est secrète plus que sacrée, ou plutôt elle est secrète car sacrée, et la forme parodique infligée au sacré justifie le déguisement : on peut voir¹⁴¹ dans cette bête "fantastiquement déguisée", c'est-à-dire dont l'apparence a été modifiée, une image de la Vierge, l'archétype de la "mère". Les "yeux pleins de larmes" et son air "douloureux" sont expressions qui font naître l'idée d'une *mater dolorosa*, identifiée aussi par sa "grossesse" divine et par sa sagesse, image chrétienne fréquente dans le culte marial.

Mais à ces effets de sens religieux se superpose une autre lecture que nous pouvons retrouver ailleurs dans l'oeuvre : celle de la préhistoire, celle de Lascaux tout entier, qui est aussi celle du "Retour amont", celle de la trace. Dieu a laissé place aux hommes et à la "Bête innommable" :

Nous existâmes avant Dieu l'accrété. Nous sommes là encore après lui. Durant que Dieu étalait sa paresse, personne sur terre ; mais ce furent des dieux que le père malicieux laissa en mourant, auprès d'une Bête innommable. Ces sagaces décrurent et s'évanouirent. A fleur de terre. Nous réapparûmes, découvrant leur existence par trace, tantôt pure, tantôt altérée — et l'ingérant. Cette histoire s'expose à la malignité, aussi à la régalade. Homme de soufre ! Homme de l'âge du raisin !¹⁴²

L'homme de Cro-Magnon était un dieu, un être sagace qui laissait des traces sur les parois des cavernes. La sagacité résume parfaitement cet être puisque, si étymologiquement elle renvoie à un odorat subtil, celui de cet homme rustre encore

¹³⁹ "Cruels Assortiments", *Chants de la Balandrane, O. C.*, p. 540.

¹⁴⁰ Christian Bromberger insiste sur l'identification du nom et de celui qui le porte : "Nommer, dans ces conditions, c'est agir sur celui que l'on désigne. Il cite un anthropologue : "La pensée indigène est [...] convaincue que nommer l'objet redouté entraîne nécessairement la manifestation de celui-ci, de même que nommer l'objet désiré menace celui-ci de disparition" ("Pour une analyse anthropologique des noms de personne", *Langages* n°66, juin 1982, p. 118).

¹⁴¹ Eric Marty, *op. cit.*, p. 196.

¹⁴² "Cruels assortiments", *Chants de la Balandrane, O. C.*, pp. 540-541.

marqué par l’animalité, elle désigne aussi, dans son sens courant, un esprit clairvoyant et fin, celui de ce même homme qui découvre l’art. Pour Georges Bataille, l’art de Lascaux n’est pas un rite lié à la magie ou à la chasse, et il préfère voir dans le jeu et le rêve, dans la fantaisie de ces traces, l’origine de l’art. C’est ce que le nom même de Lascaux semble signifier aussi pour René Char. Pour Georges Nonnenmacher, “ Lascaux c’est la trace originaire et donc la figure de ce qu’il y a d’essentiel dans le geste poétique ”, Lascaux constitue la “ preuve de la victoire de l’art sur la mort ”¹⁴³ dans les quatre figures pariétales de Char. Analysant le premier poème du cycle de “ Lascaux ”, “ Homme-oiseau mort et bison mourant ”¹⁴⁴, il constate “ la transcendance du Sens (sa survie) par rapport à la référence. [...] le “dépassement” de la mort ne se réfère pas à la croyance en un Au-delà, mais à la transcendance du Sens par rapport à la trace. L’homme de Lascaux se “sauve” par le geste traceur ”¹⁴⁵. Les peintures de Lascaux ne correspondraient donc pas uniquement à une pratique cynégétique, et il faudrait également voir dans le geste artistique une dimension métaphysique.

“ La Bête innommable ”, poème du XX^{ème} siècle, témoigne sans doute de cette tension vers un au-delà du langage qui résonnait déjà dans les traces laissées par les peintres de Lascaux, et qui résonne encore pour l’homme de notre siècle qui les observe, et pour René Char par le simple nom de Lascaux. Le même indicible demeure, qui n’a pas pour nom Dieu, et qui suscite aujourd’hui la même horreur sacrée qu’au premier homme qui a voulu le dire. L’inconnaissable reste en lisière du dicible.

C. La Bête, la Brute et la Sagesse

L’honneur de luire dans la nuit, la disposition de l’art : atteindre, depuis l’articulation du premier murmure, le point de bris où la vie feint de se diviser, là même où la lune fait défaut, où l’homme et le soleil sont par extraordinaire absents, où manoeuvre, bruyante, la troupe fangeuse et comique des sans-nom.¹⁴⁶

Quelles que soient les raisons qui font que l’innommé est innommable, l’animal n’a pas de nom approprié dans la réalité. C’est le nom commun qui, par défaut, pallie cette absence.

1. Le sans-nom absolu ?

Si la parade masque, par un renversement carnavalesque, une absence d’être, si l’excès du visible est l’envers d’un invisible, le nom est encore du côté du visible. Il apparaît en fait comme la meilleure expression de ce retournement, car il est le signe qui désigne en creux l’invisible. Il dit l’absence même de nom et réalise ainsi la plus grande adéquation à

¹⁴³ Georges Nonnenmacher, *Texte et Acte poétiques. Une lecture de La Parole en Archipel de René Char*, Thèse de 3^{ème} cycle, Université Lyon II, 1977, p. 187 *passim*.

¹⁴⁴ “ Homme-oiseau mort et bison mourant ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 351.

¹⁴⁵ Georges Nonnenmacher, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴⁶ “ *Viera da Silva, chère voisine, multiple et une...* ”, *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, O. C., p. 585.

l'être de l'animal. L'essence de cette " Bête " est d'être dans le manque, dans l'absence de nom : or, le nom qui désigne cet être manquant est précisément une expression qui signifie le manque. Cette privation est d'ailleurs apparente linguistiquement dans le préfixe *in-*. La " Bête " est le sans-nom absolu puisque la périphrase qui la désigne dit l'impossibilité même de toute appellation. Ce syntagme se fonde ainsi sur la qualité, la propriété d'être sans nom que la bête incarne dans la circonstance de la peinture. Le risque ¹⁴⁷ de l'absence de nom est ainsi écarté dans un paradoxe qui renverse l'absence en présence, et qui fait du dire de l'absence un dit présent. L'art de Lascaux serait l'illustration d'un désir de donner une identité, d'en résoudre l'impossibilité même, car elle est au moins un signe d'existence ¹⁴⁸. En écho à la peinture, le poème résout cette impossibilité en ayant recours au nom commun, certes le plus approprié qui soit dans l'expression " la bête innommable ".

2. La propriété du nom commun

Avec " La Bête innommable ", on franchit un degré de plus que dans " Relief et louange " dans l'extension de la notion de nom propre poétique : le nom commun franchit la barrière du titre qui l'apparentait à un nom propre au sens traditionnel, et s'inscrit dans le corps du texte. Il conserve néanmoins un dernier signe qui l'apparente au nom propre de la grammaire traditionnelle, la majuscule.

L'animal est bien désigné, par une périphrase adéquate et, à défaut de nom propre, c'est un nom commun qui permet de la construire. Tout comme " la Brute " dans " Homme-oiseau mort et bison mourant " ¹⁴⁹, " la Bête " est dotée d'une majuscule qui la situe donc à mi-chemin entre la valeur du nom commun et celle du nom propre auquel elle emprunte l'une de ses caractéristiques. La majuscule signale l'indépendance du nom qui " sur le plan du sens représente une unité autonome à cause de son association avec un référent initial " ¹⁵⁰. Il y a donc une sorte de postulation d'unicité qui implique sa notoriété ¹⁵¹ dans un univers de croyance. Le nom commun en poésie emprunte au nom propre ce lien étroit avec un référent initial, dont il exprime le sens particulier. La majuscule permet en effet à René Char de marquer le nom, de se l'approprier en le faisant entrer dans son

¹⁴⁷ L'absence de nom est un péril dans la poésie de René Char : " Lieux dangereux ou sans nom, sapes loin du jour naturel [...] " (" Pays couvert ", *Recherche de la base et du sommet*, p. 663). L'équivalence entre " dangereux " et " sans nom " est explicitée par l'alternative.

¹⁴⁸ L'absence de nom est le signe de l'absence d'être. Supprimer le premier, c'est réduire le second. Ceux qui sont réduits à l'anonymat, au surnom ou au numéro sont bien considérés comme des marginaux, tenu en marge du champ social. Jean Valjean, du matricule au pseudonyme, en est un des meilleurs exemples romanesques.

¹⁴⁹ " Homme-oiseau mort et bison mourant ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 351.

¹⁵⁰ Marie-Noëlle Gary-Prieur, " Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? ", *Langue française* n°92, décembre 1991, p. 22.

¹⁵¹ " [...] l'attribution d'une majuscule à un Nom Commun le fait facilement interpréter comme un Nom Propre dans un contexte donné : *l'Empereur* peut servir à désigner Napoléon, *le Continent* à désigner la France vue de Corse " (*Ibid.*).

univers poétique : “ Les noms communs avec une majuscule sont choisis et investis spécialement par le moi qui parle et qui interroge le monde, pour représenter une certaine idée de la chose ”¹⁵². Cette “ certaine idée de la chose ”, c’est précisément la valeur de Lascaux dans la poésie charienne. Si, dans le syntagme “ la Bête innommable ”, la majuscule souligne de surcroît la nécessité de l’appellation introuvable, elle renforce en général dans les autres poèmes de la “ paroi ” la focalisation sur une figure, celle de “ la Brute ” et celle de “ la Sagesse ”. Ces figures perdent cependant leur dimension individuelle et leur propriété, conquise dans la situation précise des peintures rupestres de Lascaux, et acquièrent une valeur plus étendue.

3. Une autre expression de l’être

La majuscule n’est pas indispensable. Elle ne fait que survaloriser le signifié et notamment le signifiant dans l’expression “ la Bête innommable ”, dont nous avons déjà souligné la symétrie phonique et graphique. Dans “ la Brute blessée ”, le passage d’une consonne liquide à une autre renforce l’écho de l’allitération en [b] à l’initiale des deux termes qui, matérialisée par une majuscule dans sa première occurrence, appelle une prononciation martelée. La majuscule peut même induire en erreur si elle est considérée comme le signe diacritique d’une allégorie, dans le cas de “ la Sagesse ”. Et l’erreur serait d’autant plus grave qu’elle suppose une incompréhension totale de la démarche de René Char. L’emploi d’une allégorie est un choix rhétorique qui correspond au désir de dire un concept en le représentant, en l’illustrant par une réalité concrète. Ce serait le cas si René Char, pour dire la sagesse, pour donner ce sens, l’avait signifié en parlant d’un animal. Le concept serait à l’origine de l’illustration. Or, et c’est tout notre propos, la poésie de Char part du réel d’où émerge une essence : c’est à partir de l’observation des peintures rupestres que la poésie extrait, abstrait l’être des figures représentées. La démarche est inverse, et le poème lui-même témoigne de cette abstraction au sens étymologique, qui mène progressivement du nom concret “ la Bête ” au nom abstrait “ la Sagesse ”, terme et non point de départ du poème. L’individu se fait type, cette bête est exemplaire des autres bêtes possibles, elle les représente toutes : il y a à la fois un mouvement d’abstraction et d’universalisation, abstraction dans le passage de la réalité à son être, universalisation dans celui de l’individu unique au type. L’extension du nom s’élargit tandis que sa compréhension se réduit : elle ne retient qu’une propriété du référent qui devient exemplaire et symbolique, comme dans le cas du sens d’un nom propre.

D. Le nom commun comme nom “propre”

“ La Bête innommable ” illustre parfaitement le vertige que représente le risque d’une absence de nom “propre”, qui a pour corollaire l’accès impossible à l’essence de l’être désigné. Si nous mettons entre guillemets l’adjectif “propre”, c’est parce qu’il n’est plus employé dans son sens habituel et qu’il ne recouvre plus la notion de nom propre au sens traditionnel. Le nom “propre” est un nom approprié à l’essence de la réalité qu’il désigne, et dont le nom propre grammatical n’est que le représentant idéal. Le nom commun peut

¹⁵² Michèle Aquien, *Saint-John Perse. L’être et le nom*, 1985, p. 56.

remplir cette fonction et se voit parfois affecté d'une majuscule, dernier signe visible de la propriété du nom. Quand elle disparaît, le mot poétique en parfaite adéquation avec la réalité est le nom commun.

Ainsi, la poésie moderne " élève tous les mots, et parmi eux surtout les noms à ce statut privilégié du nom propre, qui en fait un nom véritablement habité " ¹⁵³ . Le poète s'approprie un nom commun comme un nom propre, il le fait sien. Mais s'il investit le mot, c'est que ce dernier est aussi approprié à l'expression d'une réalité et à la recherche de son essence. C'est en effet " à partir du mot chargé de réel *vécu* que se greffent analogies et associations. [...] On en viendrait ainsi à une définition élargie du nom propre, où serait dit "propre" tout nom qui ne soit pas *un* nom pouvant, de manière interchangeable, à peu près représenter la chose, mais *le* nom, celui qui, marqué de la nécessité de son signifiant, la représente si totalement pour le sujet qu'il reflète quelque chose de son propre rapport à elle, telle qu'il l'a vécue " ¹⁵⁴ . On passe donc de la propriété du nom à son appropriation par le poète qui l'utilise en adéquation moins à la réalité de la chose qu'à son essence, dans ce que nous avons appelé le réel. Un dernier texte va nous permettre de mesurer plus exactement le passage du nom propre au nom commun, passage qui recouvre une véritable transmutation de la réalité en réel poétique.

IV. Du nom propre au nom commun dans " Chanson des étages ", ou les degrés de la référence poétique

La " Chanson des étages " a un statut particulier : écrite dans les années cinquante, elle ne prend pas place dans les recueils rassemblant les poèmes écrits à cette période. Elle n'est éditée qu'en petit format par Pierre-André Benoit en 1955, et paraît dans la revue *Médecine de France* l'année suivante. Mais l'explication de cette exclusion est peut-être liée à sa forme inhabituelle. *Le Bâton de rosier* l'associe à d'autres textes en 1983, réunissant plus précisément neuf curieux diptyques suivis d'un texte isolé. C'est une chronologie presque parfaite, débutant en 1926, qui organise la succession des neuf poèmes. Ils sont chacun précédés d'un texte que quelques phrases liminaires qualifient de " portraits " peu d'aplomb. Ces textes constituent une sorte de mise en situation, de présentation de poèmes de création ancienne, placés en seconde position dans les diptyques, et dont le regroupement " nécessitait quelques mots qui en éclaircissent l'horizon ancien " ¹⁵⁵ . Le septième diptyque se présente ainsi :

CHANSON DES ETAGES C'est avenue Foch, à Paris, proche du bois de Boulogne, que je rencontrais une amie perdue de vue et de visage aussi. C'est elle

¹⁵³ Michèle Aquien, *L'autre Versant du langage*, 1997, p. 132. Nous empruntons à Michèle Aquien cette idée du passage poétique du nom propre au nom approprié.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 135.

¹⁵⁵ *Le Bâton de Rosier*, O. C., p. 787.

qui me parla la première à travers mon hésitation et je fus franchement heureux de la retrouver un court moment. Nous marchâmes ensemble, manifestant notre plaisir, vers le petit chemin de fer du Bois où son jeune fils l'attendait. Elle s'était mariée, il y avait une quinzaine d'année, avec un industriel de Saint-Pair-sur-Mer dont elle avait eu cet enfant. Mari de type royal et un peu maussade. Elle s'arrêta soudain, et me pria, avec quelque gêne, d'écrire pour elle un poème, dans les semaines à venir, afin d'éclaircir son bonheur. Ses pommettes avaient rougi. Il s'agissait d'élever jusqu'à la compréhension de son mari, par un poème, la tendresse violente qui la liait depuis peu à une jeune femme qui plaisait à la fois à son fils et à sa belle-sœur. Son mari en prenait ombrage. Ignorance ou présage ? Bizarre Chanson des étages, couverte d'embruns ! Je promis et je tins. Depuis elle erre parmi mes papiers mal rangés. CHANSON DES ETAGES Il fait jour chez la reine. C'est la nuit près du roi. Déjà chante la reine. A peine dort le roi. Les ombres qui l'enchaînent, Une à une, il les voit. Le regard de la reine Ne s'y attache pas. Le destin qui les mène, Dont frissonne le roi, Ne trouble point la reine. Brillent la mer au bas, Et, rythme de ses veines, Celle qui les brûla, Sœur de la vague même. Ô minutes sereines, Vous n'êtes plus au roi ! Le souvenir d'un chêne Sur son front de souci Pose une tache claire. C'est dans une autre vie, Quand s'éveillait la reine Contre le cœur du roi. Ah ! ferme ton palais Ou monte en ses étages, Timide souverain. Tu comprendras pourquoi Sur un rocher sauvage La reine appuie son sein. Tu comprendras pourquoi Et t'en consoleras. 1955 ¹⁵⁶

Si la dimension métopoétique du premier texte n'étonne guère, la lecture référentielle qu'il exhibe est inattendue. Support de l'interprétation du poème en vers, il semble l'accompagner pour en évoquer les référents initiaux qu'il désigne en grande partie à l'aide de noms propres. La mise en regard d'un texte et d'une sorte d' "avant-texte" permet ainsi d'examiner le traitement poétique que René Char fait subir à la désignation de la réalité. Le passage des références entre les deux textes s'accompagne notamment de la totale disparition des noms propres dans le second texte, disparition qui peut recouvrir divers phénomènes, de la simple suppression à une mutation en nom commun.

Mais le statut de ce diptyque est encore plus complexe. Curieusement, l'ordre des deux textes ne correspond pas à l'ordre chronologique de l'écriture. René Char présente en effet la glose la première, avant le poème proprement dit, alors que l'écriture de ce poème lui est antérieure. En présentant avant le poème les éléments de sa préhistoire, il établit un ordre génétique pourtant faux. Cependant, en exhibant ainsi une référence avant la lecture du second texte, il l'oriente, désamorçant alors volontairement l'approche nue du poème dont il semble vouloir construire la lecture. Mais s'il construit l'interprétation du second texte, comment ne pas soupçonner également une construction référentielle dans le premier ?

A. De l'intérêt (possible) d'une identification référentielle

Si la question essentielle se résumait à se demander s'il faut chercher du référentiel dans la poésie de René Char, " Chanson des Etages " nous inciterait à répondre par

¹⁵⁶ " Chanson des étages ", *Le Bâton de rosier*, O. C., pp. 800-801.

l'affirmative. La référence donnée peut s'avérer nécessaire si l'on considère que la compréhension d'un poème consiste en une saisie intégrale d'un sens considéré comme unique et lié à des référents initiaux. Mais on sait par ailleurs que la lecture d'un poème ne s'arrête pas à ce type de compréhension fondée sur la référence, qui n'en est qu'une dimension parfois possible, et souvent inaccessible. Et si la lecture référentielle n'était qu'une lecture poétique restreinte ?

1. Les jeux de la référence initiés par les noms propres.

Les références du premier texte que sont les noms propres sont transformées poétiquement dans le second texte : on peut parler d'une transmutation de la réalité. En effet, le premier texte dévoile la façon dont Char a inscrit des éléments référentiels dans le second, réduisant par exemple le " bois de Boulogne " à un " chêne ". Si le mari est devenu ce roi autour duquel se développe le champ lexical de la royauté, et sa femme, qui est l'amie de Char, la reine évoquée, c'est en vertu de la richesse phonétique et sémantique d'un nom propre. Cette royauté est suggérée par le nom de la ville d'origine du couple, Saint-Pair-sur-Mer. La notion de pairie appartient certes à l'univers de la féodalité dans lequel elle définit des liens d'égalité entre un suzerain et ses vassaux, mais du suzerain au souverain, il n'y a pas loin, aussi bien phonétiquement que sémantiquement. Saint-Pair-sur-Mer se révèle d'ailleurs d'une grande productivité poétique puisque le groupe prépositionnel " sur-Mer " se retrouve dans la structuration spatiale du poème : la préposition se lit dans la verticalité de l'édifice où se trouve le roi, et le régime de cette préposition rappelle la position de cet édifice, le palais qui surplombe la mer. Un royaume qui donne sur la mer, telle est la transposition poétique du nom de la ville, pris au pied de la lettre. De plus, si on considère phonétiquement le nom de la ville, on peut entendre les homonymes *père* et *mère* pour " Pair " et " Mer " : l'image de la superposition se charge d'une valeur sexuelle. Le nom du lieu, en contenant ce père et cette mère, annonce encore le couple royal du poème : le père et pair va donner le roi, qui peut difficilement se concevoir sans la reine, née logiquement de la " Mer ", dans le prolongement de la productivité phonétique du *pair/père*. Une visite touristique de la ville de Saint-Pair-sur-Mer s'intéresserait sans doute aux ruines d'un château du XII^{ème} siècle dont l'avatar ne peut qu'être ce palais de conte de fées, conte de fées d'une rencontre forte qui bouleverse la vie sans histoire d'une femme mariée. Cette part d'irréel du poème donne la mesure du rêve heureux et inattendu que vit cette femme.

On constate cependant que la transposition n'est pas uniquement orientée du premier au second texte. Les deux textes s'informent mutuellement, et un va-et-vient s'établit entre eux. Le premier a été écrit, selon René Char, après le poème en vers. Or il en donne la préhistoire. Ce texte a un statut ambigu du fait même de sa nature rétrospective : il est en effet le suivant par rapport au poème placé en second, mais il le précède dans la mesure où il en prépare la lecture. Les " ombrages " que prend le mari réapparaissent ainsi sous la forme des " ombres qui [...] enchaînent " le roi, montrant d'ailleurs la préférence accordée au sens concret par l'écriture poétique. Mais quel signifiant a motivé l'apparition de l'autre ? Les ombrages ont-ils suscité les ombres ou est-ce l'inverse ? Nous ne pouvons en décider. Finalement, nous sommes réduits à nous interroger sur la chronologie de l'écriture de deux textes qui semblent se nourrir l'un de

l'autre.

D'ailleurs, le premier texte apparaît lui-même davantage comme un poème que comme une glose. En effet il opère déjà en lui-même un transfert poétique en produisant du texte avec l'élément maritime contenu dans le nom propre Saint-Pair-sur-Mer lorsque René Char caractérise sa “ Chanson des étages ” avec l'expression “ couverte d'embruns ”. De la même façon “ Pair ” suscite non seulement le roi du second texte mais le “ mari de type royal ” du premier. On constate d'ailleurs que le second texte lui aussi produit ses signifiants : “ sœur ” et “ reine ” donnent “ sereines ”. Quel que soit le sens de la transposition, associations d'idées et jeux sur le sens et le signifiant des mots concourent à la transformation poétique de la réalité.

2. La référence ou la lecture non poétique ?

“ Avenue Foch ”, “ Paris ”, le “ bois de Boulogne ” et “ Saint-Pair-sur-Mer ” sont tous des toponymes qui posent un cadre de type réaliste dans le premier texte. Les trois premiers noms propres décrivent le lieu de la rencontre du poète avec son amie, lieu du récit, tandis que le dernier désigne la ville où demeure cette amie. Ces références sont cependant absentes du second texte. Faut-il alors relier la présence ou l'absence de références à un type d'écriture spécifique ? Les textes en prose leur feraient une place plus ou moins grande en vertu d'une proximité avec le genre narratif, tandis qu'elles seraient jugées inutiles dans un poème en vers. Mais le raisonnement ne tient pas, l'œuvre de Char la dément rapidement. La prose n'accapare pas les éléments référentiels et le traitement narratif et, *a contrario*, le vers n'exclut pas ces mêmes éléments référentiels.

René Char a écrit plusieurs “ chansons ” : “ Chanson du velours à Côtes ”, “ Chanson pour Yvonne ” qui est le sous-titre de “ La Sorgue ”, “ Complainte du lézard amoureux ”¹⁵⁷. L'utilisation de l'hexasyllabe¹⁵⁸ qui accélère le retour de la rime même si cette dernière n'existe pas toujours, la récurrence des termes “ reine ” et “ roi ” systématiquement placés en fin de vers et fonctionnant comme un refrain phonétique et sémantique, l'existence d'une syntaxe fluide qui laisse peu de place à l'hypotaxe et fait correspondre les unités grammaticales avec le mètre, créent un rythme régulier et rapide qui rappelle la chanson. Ces caractères poétiques au sens restreint ne constituent cependant absolument pas une clause d'éviction du référentiel. Référentiel n'est pas synonyme de récit, association exclusive qui réserverait *a contrario* à la poésie versifiée nous ne savons quel vague discours sur le monde, ou plutôt éloigné de lui. Char ne s'interdit pas les références précises dans les vers, ce que confirme l'examen d'autres poèmes versifiés¹⁵⁹.

Le premier texte du diptyque n'est certes pas en vers et, nettement plus narratif, il constitue le verso qui éclaire rétrospectivement les circonstances de l'écriture de son

¹⁵⁷ “ Chanson du velours à Côtes ”, *Fureur et Mystère*, O. C., p. 268 ; “ La Sorgue ”, *Fureur et Mystère*, O. C., p. 274 ; “ Complainte du lézard amoureux ”, *Les Matinaux*, O. C., p. 294. On pourrait ajouter à cette liste des textes dont le titre ne désigne pas une chanson mais dont la forme s'y rattache, comme “ Compagnie de l'écolière ” (*Dehors la nuit est gouvernée*, O. C., p. 98)

¹⁵⁸ Le mètre est bref, comme dans la “ Chanson de la plus haute tour ” d'Arthur Rimbaud — dont le titre “ Chanson des étages ” semble être un écho — même s'il s'agit de pentasyllabes (*Poésies. Une saison en enfer, Illuminations*, 1984, pp. 107-108).

recto. Mais il apparaît bien vite qu'on ne peut le considérer uniquement comme un texte à fonction référentielle, qui dévoilerait, rare privilège, la royauté métaphorique du poème et, démasquant la reine et le roi, offrirait enfin au lecteur le comparé souvent absent ou trop obscur d'un comparant qui habite généralement le texte de sa densité et de ses métamorphoses. Le statut de ce texte est mêlé : il associe à cette évidente manne de références une dimension poétique perceptible dans les rythmes, les sonorités, la tentation de la métaphore et le travail conjoint de la sémantique et de la syntaxe, dimension haussant la glose au rang de poème qui accompagne son recto comme un reflet.

La référence n'est donc pas réservée à un texte non poétique en prose, tandis que son absence, dans un texte en vers, signalerait le poème. Si la référence n'exclut pas la poésie, comme le montre le premier texte, mais si elle ne lui est pas non plus indispensable — c'est le cas dans le second texte —, on peut en conclure que la fonction référentielle n'est pas un critère poétique et que, pour les noms propres au sens traditionnel, ce n'est pas la valeur référentielle qui compte. Ils ont une autre valeur, qui peut également être prise en charge par cet autre nom "propre" qu'est le nom commun, celle d'une adéquation à la réalité du monde qui permet d'en dévoiler le réel. Le diptyque brouille lui-même les cartes : les deux textes relèvent évidemment du genre poétique, mais ils en constituent deux manières très différentes, voire opposées.

3. Du nom propre au nom commun

Dans un poème qui a opéré une transposition des éléments référentiels, le nom commun fait figure de nom propre. Les groupes nominaux " la reine " et " le roi " peuvent ainsi s'apparenter à des noms propres¹⁶⁰. Tout se passe alors comme si le lecteur les connaissait, et mobilisait en les lisant des connaissances de sa mémoire générale. Ce rapprochement semble d'autant plus pertinent que les occurrences suivantes désignant les deux personnages s'effectuent exactement sur le mode inauguré dans les deux premiers vers : il ne sont désignés que sous la forme de " la reine " et " le roi ", sauf pour ce dernier par " timide souverain ", mais cette interpellation intervient après la rupture énonciative qui fait du personnage du roi un interlocuteur du poète. Les occurrences suivantes ne ressemblent donc pas à des anaphores nominales dans la mesure où elles reprennent exactement la formulation première, sans aucune variation de déterminant ni adjonction d'expansions, ce qui les rapprochent de la répétition des noms propres. " La reine " et " le roi " fonctionneraient donc plutôt comme des appellatifs. Cependant, et c'est la difficulté majeure de cette interprétation, le lecteur ne détient pas au préalable les syntagmes " la reine " et " le roi " dans sa mémoire au moment de la lecture du poème. Il semble les intégrer d'emblée dans son univers de croyance, y renvoyer comme à des éléments d'une mémoire acquise mais au moment même où il crée cette mémoire. Le

¹⁵⁹ Voir par exemple les " Sept parcelles de Luberon ", *Le Nu perdu*, O. C., pp. 421-422, et " Le Raccourci ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 556.

¹⁶⁰ Certains surnoms comme " le Maître d'école ", " la Chouette " et " le Chourineur ", empruntés aux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, sont bien à l'origine des noms communs.

lecteur ne part pas à la recherche de l'antécédent dans le texte qu'il lit, mais il le retrouve plus directement dans la représentation mentale qu'il a construite à partir du discours.¹⁶¹

“ La reine ” et “ le roi ”, initiateurs du monde de la “ Chanson des étages ”, reflètent bien le rapport au monde que le poème impose. Certes les termes “ reine ” et “ roi ” conservent des sèmes concrets, mais ils sont “absolutisés” dans le poème, retranchés de toute référence possible. Si nous ne pouvons identifier une extensité unique et précise, nous ne devons pas pour autant nous en tenir à un emploi strictement intensionnel puisque ces entités sont bien actualisées. René Char tend à abstraire les termes mais ils sont tout de même individualisés par le poème. La limite de la particularisation s'arrête à l'identification, qui n'est pas réalisée.

B. La transmutation poétique du réel

Les références donnée par le premier texte constituent un support et un apport de sens pour la lecture qui n'est ni unique, ni polysémique à l'infini, ni aveuglée par la seule structure du poème ou au contraire alourdie d'éléments situationnels de type biographique, historique, psychologique, sociologique... qui détournent trop souvent de la lecture du poème, et sont un palliatif facile à sa lecture réelle et mesurée. Nous suivons ici Georges Mounin lorsqu'il définit la bonne critique non pas comme une explication des poèmes mais comme une lecture qui s'accompagne de divers éléments d'interprétation : “ Commenter, ce n'est pas “expliquer” au sens des sciences exactes ou des sciences humaines, par une chaîne causale, et de plus exhaustive. C'est aider, situer, accompagner, éclairer la lecture. Quelquefois c'est inutile, quelquefois c'est irremplaçable. Presque toujours, c'est enrichissant, toujours loin de tout raisonnement *a priori* ”¹⁶².

¹⁶¹ “ Chanson des étages ” s'ouvre sur la convocation atypique de deux personnages typiques, “ la reine ” et “ le roi ”. Convocation atypique car il ne s'agit pas *d'une* reine et *d'un* roi, expressions non définies dont l'emploi respecterait le protocole traditionnel d'entrée en discours de référents inconnus : dans “ Il était une fois une reine et un roi... ”, l'article indéfini permet d'actualiser et d'individualiser un référent, il lui confère une existence en discours. C'est alors l'adjonction de déterminations qui permet d'identifier l'entité en discours : avec un *incipit* du type “ Il était une fois une reine et un roi **qui**... ”, le référent n'est pas nécessairement identifié dans la réalité, mais il devient connu dans l'univers de discours mis en place, grâce aux compléments qui le déterminent, et il est apte à être repris ensuite par l'article défini. Or, dans “ Chanson des étages ”, l'entrée en discours des deux personnages s'effectue directement par l'emploi de l'article défini. Cet article employé en première mention supposerait donc une familiarité avec les substantifs “ reine ” et “ roi ”, familiarité du poète sans doute, mais que le lecteur ne peut reconnaître. En lisant “ la reine ” et “ le roi ”, le lecteur n'a pas accès à leur référent dans sa mémoire puisqu'il est précisément en train de créer cette mémoire. Le mode d'accès au référent est spécifique à l'énonciation poétique. Le poème “ Chanson des étages ” constitue ce que Robert Martin appelle un “ univers de croyance ” (“ l'ensemble des propositions qu'au moment où il s'exprime le locuteur tient pour vraies (et conséquemment celles qu'il tient pour fausses) ou qu'il cherche à accréditer comme telles ”, *Langage et croyance : les univers de croyance dans la théorie sémantique*, 1987, p. 10). Commencer la lecture du poème, c'est en accepter d'emblée les présupposés, être propulsé dans un monde réel ou fictif que le lecteur ne fait que traverser le temps du poème. Il accepte alors le degré d'identification des éléments que le poème donne tel qu'il les donne. “ Chanson des étages ” offre une faible possibilité d'identification référentielle mais elle favorise cependant une intégration instantanée dans l'univers du poème en privilégiant une détermination définie. Mais c'est moins l'identification qui importe, la connaissance précise d'un référent précis, que sa présence. Le lecteur réussit d'autant mieux à faire “ comme si ”, qu'il se trouve dans l'univers du conte de fées.

1. L'émotion ou la lecture poétique

Ces références qui paraissent gratuites pour la lecture du premier texte s'avèrent inutiles pour celle du second. L'absence de référence ne condamne pas en effet à l'incompréhension, car la lecture de la réalité peut être autre que référentielle. Dans la poésie de René Char, le rapport à la réalité est avant tout émotionnel.

René Char savait que la chanson était une forme de poésie facile et s'en méfiait :

Nous avons sur notre versant tempéré une suite de chansons qui nous flanquent, ailes de communication entre notre souffle reposé et nos fièvres les plus fortes. Pièces presque banales, d'un coloris clément, d'un contour arriéré, dont le tissu cependant porte une minuscule plaie. Il est loisible à chacun de fixer une origine et un terme à cette rougeur contestable. [...]¹⁶³

Le second texte est construit sur la saisie de deux "rougeurs", deux émotions, une douleur et une attirance, respectivement celle du roi et celle de la reine. Douleur et attirance sont en tout cas inscrites dans les rimes du poème, sous la forme extrême du couple constitué par l'amour et la haine : de nombreuses rimes scandent le son [□n], où on peut entendre le lexème *haine*, tandis qu'une seule rime, la quinzième, laisse percevoir le [□m] de l'amour, quinzième rime parfaitement motivée puisqu'elle correspond à l'évocation de la femme qui attire la reine. Si la "plaie" est bien "minuscule", c'est que le texte, par un régime allusif, se fait très discret sur l'attirance de la reine pour une autre femme, mais cette pudeur, dans sa formulation même, n'en appelle que mieux l'attention du lecteur.

Le poème pose en effet un problème de lecture non seulement référentiel, puisque nous ne savons pas qui sont la reine et le roi, mais également poétique, dans la mesure où il concerne le mode de présence et le degré d'identification de l'émotion, que ce soit la douleur du roi ou l'attirance de la reine. Peut-être faut-il voir dans ce voilement la conséquence d'une focalisation croissante sur le personnage du roi. Le poème se concentre sur ce foyer de réaction qu'est le roi par rapport à l'éloignement de la reine et, lors d'une rupture énonciative nette au vingt-quatrième vers, le roi devient même l'allocutaire du poète. Le poème exprimerait donc surtout l'émotion douloureuse du roi mais, centré sur cette perception, il ne chercherait pas à en donner l'explication étimologique. Celle-ci appartient à la sphère de la reine et s'est éloignée en même temps qu'elle, l'obscurité du texte étant ainsi comme représentée spatialement par la distance prise par la reine.

On peut également lire ce brouillage comme une forme de l'écriture de la transgression réalisée par la reine lorsque cette dernière accepte son attirance pour une autre femme. L'allusion est la forme-sens de la transgression que constitue une telle attirance. L'apparition de cette tierce personne témoigne de la part d'indicible qui caractérise cette attirance. La discrétion du "sein" du dernier sizain colore cette forte mais indicible relation d'un léger érotisme. Mais est-ce aller trop loin ? Le premier texte

¹⁶² Georges Mounin, "René Char et le langage", *Sept Poètes et le langage*, 1992, p. 87.

¹⁶³ "Mise en garde", *Les Matinaux*, O. C., p. 291.

lui-même ne parle que d'une " tendresse violente " entre l'amie de Char et une jeune femme. En tout cas, le poème appelle lui-même l'attention du lecteur sur cette énigme car, en plus de l'écho du verbe *aimer* qu'il fait résonner dans sa rime, il surdétermine sa situation dans le corps du texte : il la place en son centre, le quinzième vers sur trente-et-un, à la fin du seul septain puisque les autres strophes sont des distiques, quatrains et sizains, toutes strophes paires, attirant l'œil du lecteur sur ce septième vers en trop, vers surnuméraire qui constitue le dernier syntagme d'une hyperbate développée après l'emploi de la coordination " et ". Cette tache aveugle du texte, énigmatique, nous semble d'autant plus volontaire que l'apparition de la tierce personne est toujours contextuellement cohérente, liée à la présence de la mer (" la mer ", " la vague " puis " un rocher sauvage ") et à celle de la reine, évoquée dans sa physiologie émotive qu'expriment ses " veines ", siège de la passion vitale, puis son " sein ", signe possible d'érotisme.

L'emploi d'un pronom démonstratif féminin singulier, " celle ", contribue au brouillage de la lecture puisqu'on ne peut lui trouver d'antécédent dans le poème : sa forme féminine dessine en tout cas une silhouette de femme. Elle est liée à l'action de brûler qui est la métaphore la plus courante de la passion. Cette métaphore est cependant remotivée à la fois par l'utilisation de sa construction transitive (*brûler quelqu'un*) à la place de son emploi intransitif habituel dans ce sens passionnel imagé, et par son introduction dans un contexte où règne l'élément opposé qu'est l'eau : la seconde femme est d'ailleurs décrite par l'apposition " Soeur de la vague même ". L'importance de cette personne se mesure donc à l'aune de sa capacité à faire coexister des principes contraires, et à la dynamique que cette association implique. Quelle que soit l'interprétation, ce point ambigu du poème attire le lecteur par l'alchimie qu'il réalise d'une eau brûlante, image d'une attraction aussi forte qu'inouïe.

L'identification de la reine et du roi, ainsi que celle d'une seconde femme, ne s'avère pas indispensable à la lecture du poème, l'essentiel demeurant la douleur du roi et l'accession possible à une compréhension de l'attraction de la reine pour un autre objet de passion. Le poème s'enrichit cependant des indications données par le premier texte qui permet au second poème de déployer d'autres effets de sens.

La présence d'éléments référentiels dans le premier texte n'est pas un critère d'absence de poésie, tout comme l'absence d'éléments référentiels n'est pas un paramètre poétique dans le second. Le nom commun y prend une valeur proprement poétique. Il s'agit de cette "propriété" du nom, dont parle Michèle Aquien, qui est une adéquation à la réalité à même d'en dévoiler l'essence. Le lecteur se passe d'autant mieux des références proposées par le texte qui accompagne le poème en vers que l'espace, le temps, les personnages et les actions du poème tissent en fait une métaphore : ils se superposent à une situation bien réelle dont ils sont une représentation imagée. La lecture référentielle n'apporte peut-être rien à la lecture métaphorique qui peut seule transposer l'émotion qu'un texte nettement référentiel échouerait à dire.

2. La métaphore souveraine

La transmutation de la réalité, au-delà des effets de sens portés par les signifiants, et

notamment ceux des noms propres, repose sur la constitution d'une image. La lecture du poème en vers " Chanson des étages " peut très bien se passer de ce que nous avons appelé son recto référentiel et métopoétique. Qu'importe l'identité de la reine et du roi. Le poème réussit à produire une émotion qui n'a pas besoin d'une identification stricte des personnages mis sur la scène de la situation poétique. La lecture de l'émotion repose en partie sur les procédés propres à la chanson, que nous avons précédemment évoqués, et qui associent la versification à la sémantique et à la syntaxe.

La cohérence du poème tient de façon évidente à la permanence du champ lexical de la royauté avec les termes " reine ", " roi ", " palais " et " souverain ". Elle tient aussi à la construction et à l'évolution d'une structure spatiale qui porte le sens : les deux premiers vers introduisent une distance entre les deux personnages, en les reliant chacun à l'un des termes d'une antithèse temporelle majeure et symbolique, celle du jour et de la nuit, qui réapparaît de façon cohérente : l'univers du roi est fait " d'ombres ", univers imperceptible pour la reine qui, elle, est attirée par ce qui brille. L'antithèse se prolonge en une distance spatiale exprimée par la distinction de deux lieux, " chez la reine " et " près du roi ", et elle est soutenue par une série d'oppositions. Le lexique fait suivre l'activité de la reine (" chante ") de l'expression de la passivité du roi (" dort "). L'aspect oppose un lexème imperfectif qui immobilise le roi (" voit ") à un lexème perfectif qui décrit l'action de la reine (" s'attache "). La syntaxe fait alterner la forme affirmative des procès concernant le roi et la forme négative de ceux s'appliquant à la reine (" ne s'y attache pas ", " ne trouble point la reine "). Ces oppositions construisent un contraste entre, d'une part, l'immobilité ou paralysie contemplative du roi qui accède, impuissant, à la conscience du malheur que représente l'éloignement de la reine et, d'autre part, le dynamisme de cette épouse qui s'éloigne dans l'espace, mais surtout affectivement par rapport à lui. Le contraste est d'autant plus saisissant que l'accroissement de la mobilité spatiale est proportionnel à l'accroissement de l'affectivité douloureuse du roi par rapport à cette mobilité. C'est le roi qui apparaît d'abord immobile et qui souffre de l'éloignement de la reine : alors que l'adverbe " déjà " qui modalise l'action de chanter de la reine, est nettement temporel, celui qui modalise l'action de dormir du roi, " à peine ", peut certes être temporel, mais peut également marquer un défaut d'intensité signifiant l'insomnie inquiète du souverain. Son malaise se renforce ensuite à cause de l'indifférence que la reine lui témoigne. Il est ainsi gagné par l'émotion que traduisent lexicalement les procès qui le concernent : " les ombres qui l'enchaînent ", " frissonne le roi ". L'opposition évidente entre la passivité du roi et l'activité de la reine souligne la rupture irréversible.

La lecture de l'opposition spatiale s'oriente ensuite verticalement, selon le point de vue du roi, situé en hauteur par rapport à la nouvelle situation de la reine " au bas ", près de la mer, but de son éloignement. Mais cette distance verticale créée par le départ de la reine ne permet pas au roi d'en saisir la raison, n'est pas suffisante. Elle n'a qu'un effet d'amplification de la douleur proportionnellement à l'éloignement croissant de la reine. Il faut en effet augmenter encore la distance, et donc la douleur, pour dépasser cette dernière et accéder à la compréhension de la situation : monter pour comprendre, telle est la logique de l'ascension, qui aboutit à un troisième procès, monter pour comprendre et être consolé, ascension et palier. L'ascension spatiale est ainsi métaphorique de l'accession à la compréhension, le comparant étant très développé par rapport au

comparé qui apparaît cependant en fin de texte, ce qui n'est pas toujours le cas dans les poèmes de René Char.

Au-delà de ses fonctions référentielle et poétique, le troisième intérêt du premier texte réside donc dans la perspective critique qu'il offre sur le poème, tout en essayant, à la serrure du poème, les clés réalistes qu'il vient de donner, en commençant par son titre : “ Il s'agissait d'**élever** jusqu'à la compréhension de son mari, par un poème, la tendresse violente qui la liait depuis peu à une jeune femme [...] ”. La réalité éclaire la métaphore du poème. L'élévation mentale nécessaire au mari est ici représentée spatialement par le mouvement ascensionnel que le roi doit effectuer pour gagner une hauteur architecturale seule garante de la vision du panorama, à savoir de la compréhension d'une situation : la reine se trouve en effet au-dessous, en contrebas du palais, au bord de la mer, près de sa sœur d'élection. Mais l'image de l'élévation s'avère également métapoétique dans la mesure où elle donne une information sur le mode d'expression à employer : si la compréhension s'atteint par l'élévation, seule la poésie peut la réaliser. En transposant les événements, la poésie dit moins la réalité du monde que celle des êtres, elle transmet la charge émotionnelle contenue dans la vie mais que toute parole, sinon poétique, échoue à exprimer. Seule la poésie peut dire les moments et sentiments ineffables d'une existence vécue, la part d'indicible du monde, mais en les transposant poétiquement.

3. L'hypothèse alchimique

Une autre lecture de la métaphore s'avère en outre possible : celle des symboles alchimiques. Nous évoquons la conjonction inouïe de l'eau de mer et du feu à propos de la métaphore lexicalisée du feu de l'amour. Au-delà de cette union improbable, le texte semble puiser dans le langage alchimique. Par rapport à la dynamique métaphorique, qui joue sur le sens des termes, le symbole est codé, sa compréhension repose sur un véritable lexique hermétique. L'une des étapes importantes de la transmutation, au cours du processus alchimique, concerne l'union de la reine et du roi, la première représentant le mercure et le second figurant le soufre. La présence de graphèmes et phonèmes de *mercure* dans “ **mer** ”, puis “ **celle** ”, “ **brûla** ” et “ **même** et, de façon plus diffuse, ceux du terme *soufre* dans “ **Sur** son **front** de **souci** ”, est troublante, autant que l'homonymie de *soufre* avec la troisième personne du singulier du verbe *souffrir* qui décrit le roi. Est tout aussi troublant le fait que le mercure, principe volatile, est représenté par la reine qui fuit le roi, alors que ce dernier, que les ombres “ enchaîne ”, correspond au soufre, principe fixe. “ Chanson des étages ” paraît évoquer l'impossibilité de l'union de la reine et du roi, donc l'impossibilité de l'œuvre. La symbolique alchimique a en outre l'intérêt de proposer une lecture des “ étages ” du titre : ils sont peut-être les différents niveaux de la cornue. Dans la symbolique alchimique, l'accouplement doit avoir lieu en bas et l'enfantement en haut. Or les deux personnages du poème sont nettement séparés, le roi en haut et la reine en bas, séparation qui rend impossible la conjonction.

L'emploi réitéré de “ la reine ” et “ le roi ” tend à désincarner les deux figures réduites à une fonction métaphorique, voire symbolique : souverains d'un royaume où ils semblent être les seuls habitants, ils ne sont souverains que d'eux mêmes, et l'appellation traduit plus la simple réciprocité qu'elle ne sert une véritable construction narrative pleinement référentielle et descriptive. Le groupe nominal perd en signification et donc en pouvoir

référentiel, car c'est la signification qui permet de fixer la référence¹⁶⁴. Ce qui prédomine, c'est le sens créé dans le poème, celui de la royauté de l'amour, que l'image soit "vive" ou codée.

C. La référence en poésie

Les deux "Chansons des étages" nous ont permis de juger de l'intérêt d'une lecture référentielle du texte guidée par les noms propres, et partant, de leur disparition dans le poème. La seconde "Chanson des étages" achève ainsi le passage des noms propres aux noms communs, puisque aucune marque n'en rappelle la présence : les noms considérés ne sont plus en position de titre, ou affectés d'une majuscule. Ils ont la forme de tout nom, mais ils prennent une valeur que nous appelons poétique et qui correspond dans l'œuvre de René Char à une recherche d'adéquation à la réalité. Si dans le premier texte subsistent des noms propres, indices immédiats de la réalité, ils disparaissent dans le second où demeurent seuls les noms communs. Mais que cette présence soit effective ou non, les noms propres informent poétiquement les deux textes, qui les absorbent donc plus ou moins, à des degrés différents et aussi bien dans leur signifié que dans leur signifiant. Les noms propres contribuent à la création de lectures métaphorique et symbolique : ils se fondent dans une recherche générale de l'adéquation du mot à la réalité, adéquation à même d'en faire jaillir le réel.

La présence d'un tel diptyque, rare dans la poésie de Char, permet ainsi de préciser le rapport que la lecture du texte poétique entretient avec la référence et d'évaluer la pertinence de cette dernière, qui consiste à garder l'idée d'une référence à l'horizon du poème sans la considérer cependant comme la seule voie d'accès possible à la lecture poétique. Le second poème, privé de noms propres, désigne bien linguistiquement un événement particulier, mais il n'en permet pas pour autant l'identification. Si l'on perçoit souvent que l'événementiel se trouve à l'origine du poème charien, on constate rapidement que l'écriture cherche à en brouiller la saisie.

V. Conclusion

A. De la désignation à la nomination

C'est vers une redéfinition du nom en poésie que nous a mené la lecture de plusieurs textes. Avec "la Balandrane", le nom propre a un sens qui dépasse la valeur référentielle telle qu'on l'entend habituellement et, dans "Relief et louange", son signifiant devient un moteur de la création poétique. Parallèlement, le nom commun, en lui empruntant sa

¹⁶⁴ L'emploi réitéré de "la reine" et "le roi" produit une réelle absence de description, non seulement parce qu'elle est incomplète au début (on attend "la reine de...", "la reine qui..."), mais également parce qu'elle n'est pas complétée par des anaphores descriptives.

place dans un titre et son signe distinctif qu'est la majuscule, s'empare dans “ la Bête innommable ” de sa “propriété”, définie comme une exigence d'adéquation à la réalité toujours dépassée par la recherche du réel. Les noms communs “ la reine ” et “ le roi ” de la “ Chanson des étages ” s'imposent ainsi comme des noms poétiques par excellence.

Le nom propre est le seul nom possible selon un idéal de pertinence. Le poète se l'est approprié et il est approprié à l'expression du réel. Il est le signe le plus patent d'un rapport au réel qui s'exprime aussi bien par les noms communs : “ La différence entre noms propres et noms communs, n'est plus alors, comme dit Bréal, qu'une “ différence de degré ”, et les noms propres apparaissent, comme dans la grammaire grecque (même si c'est pour d'autres raisons), comme les “ substantifs par excellence ” ”¹⁶⁵. Le nom propre, perdant son rôle de désignateur au profit de celui de nomination est le nom approprié, qui englobe aussi bien certains noms propres chariens que les noms communs jouant ce rôle poétique de nomination. Il est le modèle d'un rapport adéquat à la réalité. La “propriété” de noms communs comme “ la reine ”, “ le roi ” dans la seconde “ Chanson des étages ” n'est certes pas flagrante dans la mesure où ces deux noms ne paraissent pas jouir d'un emploi privilégié dans la poésie de Char, mais c'est le poème qui leur donne une importance. Toutefois, la présence fréquente de certains noms communs est le reflet bien visible d'un emploi poétique particulier. Le nom commun *fête* est présent dans plusieurs poèmes et, avec ou sans majuscule, c'est un mot du bonheur de l'amour¹⁶⁶.

Le passage de la référence précise à sa vérité poétique ne s'établit pas seulement au niveau d'un texte. Le recueil “ Le Nu perdu ” l'effectue au fil de sa progression. L'univers provençal prédomine dans “ Retour Amont ”, les titres en témoignent : “ Sept parcelles de Luberon ”, “ Chérir Thouzon ”, “ Aux portes d'Aerea ”, “ Venasque ”, “ Dansons aux Baronnie ” etc. Ces titres clairement référentiels s'épuisent cependant progressivement et sont peu à peu remplacés par d'autres titres. Les groupes nominaux qui les constituent sont actualisés par l'article défini qui prend une valeur de notoriété équivalente à celle du nom propre : “ Tracé sur le gouffre ”, “ Pause au château cloaque ”, “ Le Mur d'enceinte et la rivière ”, “ Le Village vertical ”, “ Le Banc d'ocre ” etc. Cette notoriété pose cependant problème dans la mesure où le référent n'est pas toujours connu. L'évolution des titres dans le recueil traduit en tout cas un glissement dans l'expression de la référence à la réalité, du nom propre au nom commun. Dans “ Retour Amont ”, “ au fur et à mesure que l'on monte, les lieux n'ont plus de nom : au terme, le point amont est le plus aride, le plus déshérité ”¹⁶⁷. C'est qu'au-delà de la réalité, mais à partir d'elle, la poésie de Char recherche le réel, et le nom commun peut prendre une valeur sémantique large que le sens du nom propre ne fait que refléter. Le recueil, s'approfondissant, passe de la réalité au réel, de la référence à un monde essentiel.

¹⁶⁵ Marie-Noëlle Gary-Prieur, “ Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? ”, *Langue française* n°92, décembre 1991, p. 14.

¹⁶⁶ Voir en particulier “ Sommeil aux Lupercales ” (*La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 505), “ Léonides ” (*Fureur et Mystère*, O. C., p. 139), “ Grège ” (*Les Matinaux*, O. C., p. 314), “ L'Avenir non prédit ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 403) et “ Le Chasse-neige ” (*La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 500).

¹⁶⁷ Entretien avec Edith Mora, *Le Monde*, Samedi 28 mai 1966, p. 11.

Il y a là plus qu'une poétique car le nom est une parole de l'être. Au-delà des individus, c'est leur substance qui est nommée. René Char vise le monde des essences, concentrées dans les noms propres par excellence, mais portées poétiquement aussi par les noms communs. Le langage poétique remotive ainsi non seulement la signification mais le sens des mots qui donnent accès à l'être des choses. René Char recherche le seul mot juste approprié à la désignation de l'être du monde. C'est dans cette mesure que la poésie de René Char peut être qualifiée d'ontologique : tout nom, propre ou commun, désigne certes une réalité particulière, mais il vise en fait à travers cette dernière, et par son intermédiaire qui demeure indispensable, l'être de cette réalité particulière.

B. Du nom propre au groupe nominal

Dans la seconde " Chanson des étages ", " la reine " et " le roi " tendent à être employés comme des noms propres, désignant chacun un individu précis : mais si, pour un nom propre, il n'y a pas de compréhension mais une extensité, pour ces noms communs "appropriés", une compréhension subsiste et tend à prédominer sur une extensité difficilement déterminable. En dehors de tout contexte explicitement particularisant, la compréhension ne retient que quelques propriétés qui peuvent s'appliquer au référent précis mais qui deviennent en quelque sorte exemplaires en s'appliquant à tout référent virtuellement identifiable par le groupe nominal. Le nom devient alors apte à donner une propriété qui permet de fixer le référent. Mais si cette désignation peut varier pour un même référent, alors que le nom propre est par définition la désignation stable d'une réalité, c'est dans une circonstance précise qui permet de saisir l'essence d'une réalité que cette propriété donnée par le nom commun devient elle-même invariable. Le nom commun désigne ainsi un référent par la qualité qui en constitue l'essence, et cette qualité est l'équivalent du contenu sémantique mal déterminable du nom propre. Si nous avons montré que le nom propre tendait à avoir un sens comme le nom commun même si ce sens ne repose pas sur un contenu lexical, à l'inverse le nom commun tend à être employé comme un nom propre, parce qu'il est le lieu d'une recherche d'adéquation à la réalité. Nom propre et nom commun échangent leurs valeurs sans perdre celle qui les définit traditionnellement, et leur emploi poétique se trouve enrichi de ces emprunts mutuels. La poésie de Char est en tension vers le nom, les noms du réel qu'elle cherche à retrouver.

En évaluant l'importance de noms propres somme toute assez rares, c'est un mode d'emploi poétique du substantif en poésie que nous avons voulu mettre en évidence. Passant de la désignation à la nomination, nous avons glissée du nom propre au nom commun qui, en discours, s'actualise dans le groupe nominal. Mais si, en passant du nom propre au nom commun, la poétique privilégie la valeur du signifié et du signifiant au détriment de la valeur référentielle, elle ne perd pas cette dernière pour autant : le nom commun, soumis à une actualisation par son entrée en discours, la maintient et ne fait que déplacer la question de la référence du nom au déterminant. La dimension référentielle spécifique à la poésie de Char ne s'établit curieusement pas à partir de l'emploi du nom propre. C'est au coeur du groupe nominal qu'elle s'établit, dans le choix des déterminant.

Chapitre 2 L'actualisation du nom : “ la sensation de l'évidence ”¹⁶⁸

Les noms propres sont des indices très nets du rapport du poème avec le monde, mais ils n'en sont pas les signes exclusifs, et une autre voie d'accès privilégiée à l'étude des mécanismes de référence est la détermination du nom. Si, dans la poésie de René Char, la fonction référentielle glisse du nom propre au nom commun, ce n'est pas le nom commun en lui-même qui remplit la fonction référentielle, mais le nom actualisé et, dans ce groupe nominal, c'est le déterminant qui établit la nature du rapport à la réalité. Le déterminant a un double rôle à jouer, servant à la fois à l'actualisation¹⁶⁹ et à la détermination. D'une part, il actualise un substantif en l'introduisant dans le discours. Il le fait en effet passer d'une référence virtuelle¹⁷⁰ à une référence actuelle. Il permet à un substantif qui exprime une notion en langue de devenir, en discours, une expression référentielle susceptible de désigner un référent extralinguistique. D'autre part, selon ses

168

“ La liberté passe en trombe ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 650.

169

C'est Charles Bally qui a défini l'actualisation : “ [...] l'actualisation a pour rôle de faire passer la langue dans la parole. [...] Ce qui appartient à la langue dans le mécanisme de l'actualisation, ce sont les actualisateurs, c'est-à-dire les divers procédés qu'elle emploie pour se transformer en parole, autrement dit pour relier les notions virtuelles aux objets et aux procès qui leur correspondent dans la réalité, pour muer le virtuel en actuel : les actualisateurs sont donc des ligaments grammaticaux. ” (*Linguistique générale et linguistique française*, 1965, pp. 82-83 *passim*).

différents types, il peut limiter l’extension du nom et régler son extensité ¹⁷¹ .

Dans un style souvent qualifié de substantival comme l’est celui de René Char, l’actualisation et les degrés d’identification du référent sont ainsi révélateurs de la vision du monde qui est proposée, ou plutôt de la restitution qu’en donne le poète. Si les noms propres font partie des termes à visée extralinguistique, c’est au même titre que certains syntagmes nominaux prédéterminés par un démonstratif ou par un article défini : leur référent est également localisé dans l’espace non discursif. Mais la nuance du rapport à la réalité s’établit moins entre les différents déterminants qu’au sein des emplois de chacun d’eux : dans un emploi déictique, le référent est localisé dans la situation immédiate d’énonciation, il est particulier, tandis que, dans les autres emplois, le référent est donné par des connaissances associées à l’expression et prend une valeur générale. Or, la valeur déictique du démonstratif ne paraît pas fréquente dans les poèmes de René Char, et la valeur particulière des syntagmes prédéterminés par l’article défini reste souvent inexplicable. Si le référent particulier reste introuvable, si le signifié ne permet pas d’identifier un objet précis du monde, c’est sans doute que ce référent n’est pas aussi spécifique qu’on pourrait le croire. La fonction référentielle du déterminant semble alors aussi limitée que celle du nom propre : s’il perd une valeur particularisante, c’est au profit d’une valeur plus générale dont la constitution et la nature restent à préciser.

Marc Wilmet, dans sa *Grammaire critique du français* ¹⁷² , s’employant à clarifier les nomenclatures et les mécanismes concernant les déterminants, rappelle une nuance intéressante établie par Robert Martin : “ Est défini, ce qui est connu dans son essence. Est déterminé, ce qui est connu dans son identité. Définir, c’est — en termes élémentaires — dire ce que c’est ; déterminer, c’est dire lequel c’est ”. C’est donc bien, avant tout, de la détermination du nom qu’il s’agit, avec l’ambition toutefois d’approcher la définition du référent auquel il renvoie car, dans la dynamique d’abstraction charienne, c’est précisément l’essence du monde qui est visée, à partir mais au-delà de tout référent particulier.

I. Le déterminant démonstratif

Les déterminants démonstratifs ont une fonction référentielle forte dans leur emploi extralinguistique. On parle de valeur déictique car ils renvoient nettement à la situation d’énonciation, au “ monde réel immédiat ” ¹⁷³ . Ils sont même considérés comme une

¹⁷⁰ Pour un nom considéré en langue, la référence virtuelle de Jean-Claude Milner ou l’extension de Gustave Guillaume désignent cette face du signifié qui effectue le “ branchement ” de la langue sur le monde, pour reprendre l’expression de Georges Kleiber.

¹⁷¹ Marc Wilmet définit l’extensité comme “ la quantité d’êtres ou d’objets du monde auxquels un substantif ou un syntagme nominal sont appliqués ”, et l’extension comme “ l’ensemble des êtres ou des objets auxquels un substantif ou un syntagme nominal sont applicables ” (“ Contre la généralité ”, *Lingua* n°75, 1988, pp. 232 et 233).

¹⁷² Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, 1997, p. 117.

irruption de la situation dans la langue puisque leur signification lexicale fait référence à leur emploi, et sont ainsi un lieu de rencontre privilégié entre le monde et la parole.

A Le déterminant démonstratif comme déictique

1. Nécessité de l'enracinement, nécessité de l'effacement

“ Vent tombé ” est constitué de deux paragraphes, qui présentent chacun un démonstratif :

Combien souquant tes ambitions luxuriantes, cette aube-ci, tu m'apparais passée par les verges, pauvre terre, entre l'usine à l'aisance méphitique, dont nul vent n'exorcise la fumée, et la pleine lune, sec crachoir des terrestres ou miroir boueux du soleil, l'arrogant limeur à son établi tout à l'heure. Soleil ! Sous l'obscur du corps se frappe un chiffre. Cet incident inaperçu va briller et se réfléchir sur la gerbe de nos vertèbres jusqu'à la diversion : un lâcher de hiboux vermeils. Scellé mais libre de s'élaner. Là nous abreuve l'Amie qui n'a point d'heures et qui s'enorgueillit de nous.¹⁷⁴

Si le démonstratif du premier paragraphe est déictique, celui du second est en revanche anaphorique, et ces deux valeurs différentes sont liées à des composantes énonciatives, thématiques et rhétoriques propres à chacun des deux paragraphes. Le passage du déictique à l'anaphorique, c'est-à-dire d'une référence extratextuelle à une référence intratextuelle, reflète parfaitement la poétique de René Char dans sa dynamique même, de la réalité au réel.

Le premier paragraphe présente une situation énonciative d'allocution : le poète s'adresse à la terre sur un mode hypocoristique perceptible dans l'emploi du tutoiement et de l'adjectif évaluatif qui complète l'adresse, “ pauvre ”. Cette composante énonciative, assez forte dans la représentation pronominale (“ tes ”, “ tu ”), est également perceptible à travers l'exclamation finale, “ soleil ”, exclamation qui reprend le dédain contenu lexicalement dans l'adjectif “ arrogant ”, mais qui crée également un effet de présence énonciative. La situation immédiate est surtout définie temporellement par l'expression “ cette aube-ci ” dans laquelle le déterminant démonstratif renforcé a une valeur exophorique : il désigne le matin de l'énonciation. La particule *-ci* souligne cet effet de présence dans la mesure où elle est la forme marquée par rapport à l'autre particule *-là*, qui est plus couramment employée : en effet l'opposition entre l'emploi de *-ci* pour un référent proche et l'emploi de *-là* pour un référent lointain tend à disparaître au profit de la seconde. Utiliser *-ci* produit donc un effet d'insistance sur le présent de la situation matinale. De plus, “ tout à l'heure ”, qui est un indicateur temporel réservé à l'expression

¹⁷³ Voir l'article grammatical “ Les mots démonstratif ” du *Grand Larousse de la langue française*. Catherine Kerbrat-Orecchioni donne des déictiques la définition suivante : “ [...] unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir : le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé, la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire ” (*L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 1999, p. 41).

¹⁷⁴ “ *Vent tombé* ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 548.

de la deixis — il désigne ici le moment postérieur au moment de l'énonciation qu'est l'aube —, construit une opposition entre le temps actuel et un temps ultérieur. Le titre annonce précisément ce premier paragraphe, à la façon de “ Congé au vent ”¹⁷⁵ : “ Vent tombé ” donne une circonstance. L'absence de vent est propice à la stagnation des fumées délétères et nocives, absence qui relaie en journée, soutenue par l'ardeur accablante du soleil, la luminosité excessive de la pleine lune. La terre est écrasée, agressée par un air vicié et une lumière trop ardente, qui sont deux excès, deux extrêmes de l'air et de la lumière constituant un facteur de disharmonie.

Le second paragraphe introduit des ruptures. Tout d'abord énonciative, la rupture est visible dans le passage de la deuxième personne du singulier à la première personne du pluriel, qui élargit l'énonciation initiale et peut l'englober : en effet le “ nous ” peut associer la deuxième personne du singulier à la première qui était déjà présente dans le premier paragraphe. D'autre part, la rupture est thématique et rhétorique : il n'est plus question de “ terre ”, mais de “ corps ” et de “ vertèbres ”, qui ébauchent un univers interne et humain, et non plus externe et cosmologique. L'ensemble reste d'abord dysphorique, seul héritage du premier paragraphe. Cependant, si cette vision négative était nettement perçue dans le premier paragraphe (“ m'apparais ”), on ne peut que deviner sa présence invisible dans le second paragraphe (“ sous l'obscur ”, “ inaperçu ”) : l'action n'est plus extérieure, dans le monde, mais interne à l'homme. On est passé du macrocosme au microcosme, et le premier paragraphe semble être en correspondance avec le second¹⁷⁶. La valeur dysphorique de l'action sur le corps est affirmée lexicalement de façon anaphorique : en actualisant un substitut lexical résumant toute la phrase précédente, le démonstratif de “ cet incident ” établit une anaphore conceptuelle. Mais il est le pivot d'un retournement euphorique perceptible dans les termes “ briller ”, “ se réfléchir sur ”, “ gerbe ”, “ s'élaner ”, “ abreuve ” et “ s'enorgueillit ”. De l'univers à l'homme s'est donc opéré à la fois un passage analogique et un renversement : dans un monde menacé et menaçant, l'homme est libre d'effectuer une action positive¹⁷⁷. On retrouve ce dépassement dans le sens charien de l'hiver, qui est certes visiblement un environnement paralysé et paralysant, mais qui prépare en profondeur le printemps à venir.

L'actualisation démonstrative de “ aube ” en fait un indice de la situation : en tant que déictique temporel, le groupe nominal constitue un ancrage référentiel. Mais la progression de ce poème en prose obéit de façon exemplaire à un mouvement d'abstraction : du premier au second paragraphe, on passe du déictique à l'anaphorique et, simultanément, d'une image, qui vaut référentiellement, à une autre image qui a également une valeur référentielle, et qui est en résonance avec la première, sur un mode

¹⁷⁵ “ Congé au vent ”, *Fureur et Mystère*, O. C., p. 130.

¹⁷⁶ Le dernier aphorisme de “ Cruels Assortiments ” (*Chants de la Balandrane*, O. C., p. 541) présente le même type d'analogie, avec cette fois un “ comme ” explicite, entre un élément extérieur, le soleil, et l'homme comme intériorité : “ Le soleil dans l'espace ne vit pas mieux que notre ombre sur terre, quelle que soit sa proximité. Blason déchu, il est seul, nourri de ses excréments ; seul comme est seul l'homme, ennemi initial, les ongles dans le pain de ses ennemis. ”

¹⁷⁷ C'est “ la fascination de la mort comme acte de libération ” pour Michael Bishop (*René Char. Les dernières années*, 1990, p. 47).

de comparaison négative. Le poème se construit ainsi sur un fondement réel dont il s'extrait, s'abstrait, dans sa progression même. Le démonstratif déictique de “ Vent tombé ” est le point de départ d'une évolution de la référence qui s'accompagne d'un changement temporel : avec le second démonstratif, endophorique, apparaît le futur au travers d'une périphrase verbale temporelle, “ va briller et se réfléchir ”. L'effet produit est un mouvement de désactualisation, que la dernière phrase n'enraye pas cependant, malgré le retour du présent et de l'ambigu “ là ” qui neutralise l'opposition entre la proximité et l'éloignement. Le premier démonstratif de “ vent tombé ” s'avère exemplaire d'un enracinement initial du poème dans la réalité, enracinement également exemplaire par sa brièveté même puisqu'il cède sa place à d'autres déterminants.

2. Une valeur temporelle

Les déterminants démonstratifs à valeur déictique sont cependant assez rares, et cette rareté se confirme doublement, à la fois dans l'ensemble des recueils et dans le corps des poèmes. Si la “ Lettera amorosa ”¹⁷⁸ en présente plusieurs, ils n'apparaissent pas dans tous les paragraphes :

[...] Je sens que ce pays te doit une émotivité moins défiante et des yeux autres que ceux à travers lesquels il considérait toutes choses auparavant. Tu es partie mais tu demeures dans l'inflexion des circonstances, puisque lui et moi avons mal. Pour te rassurer dans ma pensée, j'ai rompu avec les visiteurs éventuels, avec les besognes et la contradiction. Je me repose comme tu assures que je dois le faire. Je vais souvent à la montagne dormir. C'est alors qu'avec l'aide d'une nature à présent favorable, je m'échappe des échardes enfoncées dans ma chair, vieux accidents, âpres tournois. [...] L'automne ! Le parc compte ses arbres bien distincts. Celui-ci est roux traditionnellement ; cet autre, fermant le chemin, est une bouillie d'épines. Le rouge-gorge est arrivé, le gentil luthier des campagnes. Les gouttes de son chant s'égrainent sur le carreau de la fenêtre. Dans l'herbe de la pelouse grelottent de magiques assassinats d'insectes. Ecoute, mais n'entends pas. [...] J'entrouvre la porte de notre chambre. Y dorment nos jeux. Placés par ta main même. Blasons durcis, ce matin, comme du miel de cerisier. [...] Je ne confonds pas la solitude avec la lyre du désert. Le nuage cette nuit qui cerne ton oreille n'est pas de neige endormante, mais d'embruns enlevés au printemps. [...]

Deux phénomènes sont remarquables : d'une part, la lettre entrelace des paragraphes nettement généralisants aux paragraphes articulés à la situation. D'autre part, si les deux premiers démonstratifs ont une valeur spatiale, les deux suivants sont temporels. Ils indiquent même une évolution du matin à la nuit. Cette valeur de référence directe à la situation d'énonciation est renforcée par d'autres faits comme le temps du présent et la forte situation d'interlocution. Les déictiques relevés ont en fait souvent une valeur temporelle. Ils indiquent une date dans une chronologie fréquemment reliée à l'énonciation :

Se produisit aux premiers âges : feu bien à l'aile, volonté non errante. Félicité des suites ? Se représentera. Inaptitude à cette date-ci : nous naissons avec le

¹⁷⁸ “ Lettera amorosa ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 341-347.

crépuscule et disparaissions à la nuit.¹⁷⁹ Tout ce qui se dérobe sous la main est, ce soir, essentiel. L'inaccompli bourdonne d'essentiel. [...] ¹⁸⁰ Devant l'horloge abattue de nos millénaires, pourquoi serions-nous souffrants ? Une certaine superstition n'ennoblit-elle pas ? Orion, charpentier de l'acier ? Oui, lui toujours ; et vers nous. La masse d'aventure humaine aujourd'hui brisée, ce soir ressoudée, passe sous nos ponts géants. ¹⁸¹ N'ayant que le souffle, je me dis qu'il sera aussi malaisé et incertain de se retrouver plus tard au coin d'un feu de bois parmi les étincelles, qu'en cette nuit de gelée blanche, sur un sentier ossu d'étoiles infortunées. ¹⁸²

La temporalité donnée, vespérale ou nocturne, place l'énonciation et donc l'écriture tardivement dans la journée. Elle prend une valeur symbolique dans la poésie de René Char : c'est le moment où l'écriture devenue possible rend la vérité accessible. Un autre type d'indices temporels de sens plus étendu fait appel à une connivence avec le lecteur, inscrit dans la même durée existentielle, dans la même "époque" que le locuteur :

Les dieux sont de retour, compagnons. Ils viennent à l'instant de pénétrer dans cette vie ; mais la parole qui révoque, sous la parole qui déploie, est réapparue, elle aussi, pour ensemble nous faire souffrir. ¹⁸³ [...] Faire un poème, c'est prendre possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien dans cette vie, très rattaché à elle, et cependant à proximité des urnes de la mort. [...] ¹⁸⁴ Ce siècle a décidé de l'existence de nos deux espaces immémoriaux : le premier, l'espace intime où jouaient notre imagination et nos sentiments ; le second, l'espace circulaire, celui du monde concret. Les deux étaient inséparables. Subvertir l'un, c'était bouleverser l'autre. [...] ¹⁸⁵

L'énonciation perd son ancrage individuel et inclut la communauté humaine dans les événements cités. Les déictiques paraissent en général réservés à l'expression du temps tandis que les références à l'espace passent plutôt par les noms propres ¹⁸⁶ : “ [...] il existe une relation nécessaire, dans l'instance de discours, entre l'énonciateur et le moment de l'énonciation. En revanche, la relation avec le lieu s'installe autrement, dans la mesure où le lieu n'est pas seulement un repère de l'acte d'énonciation, mais peut s'actualiser dans des espaces infiniment divers : alors que *maintenant* ne peut guère être remplacé par une description, *ici* peut être explicité par de multiples indications concrètes : *ce jardin, cette maison, etc* ” ¹⁸⁷ .

¹⁷⁹ “ A l'heure où les routes mettent en pièces leur tendre don ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 473.

¹⁸⁰ “ Voyageurs ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 519.

¹⁸¹ “ Orion iroquois ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 525.

¹⁸² “ N'ayant que le souffle... ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 536.

¹⁸³ “ Les dieux sont de retour ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 386.

¹⁸⁴ “ Nous avons ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 409.

¹⁸⁵ “ Ce siècle a décidé de l'existence de nos deux espaces... ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 509.

Les démonstratifs déictiques ont certes une valeur mondaine, par l'intermédiaire de la situation d'énonciation, mais leur contenu informatif s'avère restreint. Il semble que leur fonction réside moins dans un contenu précis que dans leur valeur même de déictique d'une part, c'est-à-dire leur propriété d'inscrire l'énoncé dans la situation d'énonciation, de faire signe pour la réalité et, d'autre part, dans leur position : souvent en début de poème, quelquefois à la fin, ils reflètent un enracinement volontairement provisoire dans la réalité : l'enracinement est bien nécessaire, mais autant que sa disparition qui permet le mouvement d'abstraction en laissant le poème " libre de s'élancer " ¹⁸⁸. Ils suscitent donc une présence, ou plutôt un effet de présence, celle d'un monde partagé, même s'il n'est que celui du poème. Le cas des déictiques initiaux est à ce titre significatif.

B. Le déictique initial

1. " L'évidence d'une présence "

Le déterminant démonstratif en première mention pose problème dans la mesure où sa position liminaire constitue un obstacle très net à sa possible valeur anaphorique. L'absence de contexte précédent fait qu'on ne peut justifier la présence du démonstratif par la reprise d'un contexte antérieur, qui est inexistant, si ce n'est par le titre. Ce titre peut exceptionnellement constituer ce contexte antérieur. C'est le cas dans " Rodin " :

Ces marcheurs, je les ai accompagnés longtemps. Ils me précédaient ou louvoyaient, balbutiants et cahotants, à la faveur d'un tourbillon qui les maintenait toujours en vue. Ils étaient peu pressés d'arriver au port et à la mer, de se livrer au caprice exorbitant de l'ennemi. Aujourd'hui la lyre à six cordes du désespoir que ces hommes formaient, s'est mise à chanter dans le jardin rempli de brouillard. Il n'est pas impossible qu'Eustache le dévoué, le chimérique, ait entrevu sa vraie destination qui ne se comptait pas en instants de terreur mais en souffle lointain dedans un corps constant. ¹⁸⁹

Avec " ces marcheurs " renvoyant à " Rodin ", on se trouve dans le cas d'une anaphore indirecte de type associatif, puisque ces marcheurs renvoient au groupe sculpté par Rodin des " Bourgeois de Calais ". Ce type d'anaphore reste cependant exceptionnel.

¹⁸⁶ Très peu d'éléments concrets sont désignés directement, et l'ambiguïté avec la valeur cataphorique du démonstratif subsiste souvent comme dans cet aphorisme (" Les Compagnons dans le jardin ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 382) : Après le départ des moissonneurs, sur les plateaux de l'Île-de-France, ce menu silex taillé qui sort de terre, à peine dans notre main, fait surgir de notre mémoire un noyau équivalent, noyau d'une aurore dont nous ne verrons pas, croyons-nous, l'altération ni la fin ; seulement la rougeur sublime et le visage levé. C'est la détermination de " silex " qui peut justifier la présence d'un démonstratif à valeur cataphorique. La seconde détermination, spatiale (" à peine dans notre main "), renforce toutefois sémantiquement l'idée de présence par le lien explicite au corps de l'énonciateur.

¹⁸⁷ Marie-Noëlle Gary-Prieur et Michelle Noailly, " Démonstratifs insolites ", *Poétique* n° 105, février 1996, p. 115.

¹⁸⁸ " Vent tombé ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 548.

¹⁸⁹ " Rodin ", *Aromates chasseurs*, O. C., p. 522.

Le démonstratif initial est fréquent dans les aphorismes :

Par la bouche de ce canon il neige. C'était l'enfer dans notre tête. Au même moment c'est le printemps au bout de nos doigts. C'est la foulée de nouveau permise, la terre en amour, les herbes exubérantes. [...]¹⁹⁰

Il s'agit là du premier aphorisme de “ La Bibliothèque est en feu ”. Aucun fragment précédent ne peut justifier l'emploi anaphorique du démonstratif qui n'a d'autre valeur que de donner l'impression d'une présence qu'on ne peut expliquer : le déictique plante le décor. L'immédiateté de la présence est d'autant plus nette ici qu'elle est prolongée par des présentatifs récurrents. L'actualité de ces présentatifs se voit en outre renforcée par leur juxtaposition sans réelle transition : la réalité présente est si bien passée en revue que la formule présentative disparaît pour laisser place à la simple nomination dans la succession finale des syntagmes. La seule transition ménagée entre la formulation des éléments est, de façon significative, un indicateur temporel de simultanéité, “ au même moment ”. L'évidence de la présence est telle dans cet aphorisme qu'elle l'emporte sur l'expression d'un paradoxe pourtant fort, celui d'une conjonction de l'hiver et du printemps, chaque saison étant signifiée par des manifestations typiques.

Les démonstratifs placés en début de poème peuvent singulièrement recevoir une interprétation déictique¹⁹¹. La propriété du déictique, qui est de montrer, s'ajoute à la faculté qu'a la langue de faire référence à ce qui n'existe pas : une expression déictique peut ainsi montrer un référent fictif, renvoyer à un monde imaginaire. Or la langue poétique, non seulement convoquerait par excellence un univers qui n'existe pas, mais elle aurait capacité à le susciter : la poésie ne parlerait pas forcément du monde, pensé comme unique, mais d'un monde, qu'elle rendrait littéralement présent, comme dans une véritable parole : “ tout se passe comme si on avait affaire à une véritable situation de discours, où le poète locuteur s'adresserait à un allocataire [...] il faut donc supposer un contexte d'énonciation : le texte semble parler non pas d'un objet absent, mais à partir d'un objet présent, supposant l'insertion du locuteur dans un espace, où serait également présent un allocataire à qui cet objet semble être désigné ”¹⁹². Cette mise en présence par le poème n'implique absolument pas une quelconque nécessité d'identification¹⁹³. Ce n'est pas la référence précise qui fait sens, mais la référence comme présupposition d'existence qui se traduit par “ l'évidence d'une *présence* ”¹⁹⁴. Le déictique crée un effet de présence à l'orée de la lecture, postule un univers à accepter, en forçant le lecteur au

¹⁹⁰ “ *La bibliothèque est en feu* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 377.

¹⁹¹ Michel Collot en a étudié l'emploi dans les *Illuminations* de d'Arthur Rimbaud (Voir *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, 1989, pp. 187-208).

¹⁹² Michel Collot, *op. cit.*, pp. 199-200.

¹⁹³ “[...] le processus interprétatif ne consiste pas, pour le lecteur, à “ chercher le bon référent ”. Il s'agit plutôt d'interpréter l'effet de mise en relief produit par le démonstratif et la relation privilégiée qu'il établit entre le locuteur et le référent du GN ” (Marie-Noëlle Gary-Prieur et Michelle Noailly, *op. cit.*, p. 119). Les deux auteurs ne parlent pas de déictique, refusant aussi bien l'interprétation exophorique que la valeur endophorique. Elles parlent de démonstratifs “ insolites ” en insistant sur le fonctionnement particulier, à la limite de la linguistique, de certains textes.

partage de cette référence, en lui imposant une connivence au moment même où il la crée. La faible accessibilité à un référent de la réalité n'entame en rien la valeur d'instantanéité de la formulation démonstrative du monde. C'est même cette valeur d'intégration dans un univers de discours qui prédomine. La référence est directe et comme absolue¹⁹⁵.

2. La construction d'une connaissance

La valeur du démonstratif dépend aussi des autres éléments de détermination du substantif actualisé qui permettent de l'identifier. Lorsqu'un article défini actualise un substantif, on dit qu'il forme avec les expansions de ce dernier un groupe nominal saturé car il permet d'identifier un référent directement. L'ambiguïté entre la valeur déictique du démonstratif et sa possible valeur cataphorique apparaît lorsque le nom actualisé par un démonstratif est complété par une expansion plus ou moins importante. Cette ambiguïté est encore plus nette quand le déterminant démonstratif inaugure une phrase nominale dont certains aphorismes sont exemplaires :

[...] Cet hivernage de la pensée occupée d'un seul être que l'absence s'efforce de placer à mi-longueur du factice et du surnaturel. [...] ¹⁹⁶ Ces incessantes et phosphorescentes traînées de la mort sur soi que nous lisons dans les yeux de ceux qui nous aiment, sans désirer les leur dissimuler. [...] ¹⁹⁷ [...] Cette extension presque intolérable entre le souffle consentant et le pas hésitant. Doucir l'obstacle. Après la chute interminable, nous gisons écrasés sur le sol. Nous continuons à vivre et à apprendre. [...] ¹⁹⁸

Le démonstratif semble plutôt fonctionner comme un déictique. Le déterminant ne permet pas de connaître ou de reconnaître le référent. L'expansion ne le détermine pas mais le caractérise. L'effet de présence l'emporte sur l'identification.

La deixis n'a pas un rôle d'introduction dans un univers préexistant. Elle traduit une présence directe du monde du poème, qui recouvre entièrement ou partiellement la réalité. Elle renvoie au monde qu'elle crée au moment même où elle le crée, et ce qui peut seul justifier cette présence, c'est le “ je qui constitue pour le lecteur le seul indice permettant le repérage du référent ”¹⁹⁹. L'effet de présence est bien un “ coup de force du locuteur ”²⁰⁰ : le lecteur doit faire “ comme si ”, car le poème force l'évidence. On rejoint la théorie de l'évocation poétique de Marc Dominicy²⁰¹ : la poésie impose moins un

¹⁹⁴ Michel Collot, *op. cit.*, p. 200.

¹⁹⁵ On retrouve ce déictique initial dans d'autres poèmes comme “ Transir ” (*La Parole en archipel*, O. C., pp. 352-353) ou “ Convergence des multiples ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 430).

¹⁹⁶ “ *Lettera amorosa* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 345.

¹⁹⁷ “ *Dans la marche* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 410.

¹⁹⁸ “ *Lombes* ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 517.

¹⁹⁹ Marie-Noëlle Gary-Prieur et Michelle Noailly, *op. cit.*, p. 118.

univers personnel qu'elle ne postule le partage du même monde, jusqu'à précisément l'imposer, en sollicitant la reconnaissance d'éléments typiques alors que ces éléments ne sont pas connus et qu'il s'agit plutôt d'une acceptation : “ [...] le locuteur, dans ce cas, *fait comme* s'il était en présence de l'objet, ou comme si cet objet avait déjà été constitué dans le discours antérieur : il s'agit, pour ainsi dire, d'une démonstration simulée, d'une pseudo-référence. Le démonstratif n'étant à sa place que si l'objet est là, l'utilisation du démonstratif permet de donner l'impression que l'objet est effectivement là [...] le démonstratif peut quelquefois faire apparaître, “rendre présent”, l'objet qui, seul, peut le justifier ”²⁰². La deixis crée bien une présence poétique plus qu'une reconnaissance de la réalité, présence qui, à défaut d'avoir une valeur spatio-temporelle réelle, a une valeur émotionnelle dans la poésie de René Char.

C. La rareté du déterminant démonstratif dans la représentation lexicale

Si les déterminants démonstratifs ont une valeur déictique peu fréquente mais particulièrement signifiante, ils ont assez rarement une valeur intratextuelle. Ce n'est cependant pas cette rare présence qui s'avère en elle-même intéressante, comme elle l'est pour les déictiques, mais elle témoigne, en creux, que les processus anaphoriques sont réalisés différemment, ce qui implique une progression thématique spécifique.

1. Une exigence de rapidité dans la progression thématique

De façon significative, il n'y a que très peu d'anaphores lexicales fidèles :

Que les perceurs de la noble écorce terrestre d'Albion mesurent bien ceci : nous nous battons pour un site où la neige n'est pas seulement la louve de l'hiver mais aussi l'aulne du printemps; le soleil s'y lève sur notre sang exigeant et l'homme n'est jamais en prison chez son semblable. A nos yeux ce site vaut mieux que notre pain, car il ne peut être, lui, remplacé.²⁰³

La seconde occurrence de “ site ” reprend fidèlement la première, mais les italiques sont le signe d'un emploi qui ne s'en tient pas à la simple reprise. Ils rendent le mot saillant, visuellement et syntaxiquement. Cette mise en relief à la fois accentue la présence du référent particulier et constitue un effet de citation d'un concept heideggerien. Le même effet de présence apparaît dans “ Le Gaucher ”, où le rôle des italiques est assuré par la répétition :

On ne se console de rien lorsqu'on marche en tenant une main, la périlleuse floraison de la chair d'une main. L'obscurcissement de la main qui nous presse

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

²⁰¹ Voir Marc Dominicy, “ Du “style” en poésie ”, *Qu'est-ce que le style ?*, 1994, pp. 115-137.

²⁰² Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, 1991, p. 245.

²⁰³ “ *Ruine d'Albion* ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 456.

et nous entraîne, innocente aussi, l'odorante main où nous nous ajoutons et gardons ressource, ne nous évitant pas le ravin et l'épine, le feu prématuré, l'encerclement des hommes, cette main préférée à toutes, nous enlève à la duplication de l'ombre, au jour du soir. Au jour brillant au-dessus du soir, froissé son seuil d'agonie.²⁰⁴

L'immédiateté de la main est créée par l'insistance de la répétition du lexème, par l'emploi du présent de l'indicatif, et par la tendance du début du second paragraphe à la nominalisation, puisqu'il contient un groupe sujet très développé. La nomination réitérée s'achève sur un démonstratif dont la valeur anaphorique se trouve ainsi contaminée par un effet déictique. La chaîne de référence dans “ Le Gaucher ” permet en outre de comprendre pourquoi le déterminant démonstratif est si rare dans la représentation : il est souvent remplacé par l'article défini qui — ce qui n'apparaît pas dans ce poème — introduit des anaphores lexicales infidèles.

L'anaphore construite avec un déterminant démonstratif obéit à l'exigence de répétition qui assure la cohérence textuelle. Courante dans les séquences narratives, elle garantit souvent la clarté de la progression thématique. Opérée par le déterminant démonstratif, l'anaphore est cependant moins rapide que celle qui passe par l'article défini. Le démonstratif anaphorique, présent dans une seconde proposition, sélectionne en effet dans la première un élément, son antécédent, indépendamment de la prédication qui affectait cet élément dans cette première proposition : on peut dire qu'il thématise cet élément et le soumet alors à une autre prédication. L'article défini en revanche, lorsqu'il a un rôle anaphorique, reprend l'antécédent dans la circonstance exacte de la première proposition : on dit qu'il le saisit dans sa circonstance d'évaluation, il ne le reprend pas uniquement tel qu'il était initialement, dans la première proposition, mais tel que la première prédication l'a transformé²⁰⁵. Il constitue donc un facteur d'enchaînement plus dynamique et plus concentré sur le sujet, dans la cohérence resserrée de son évolution. Le poème de René Char progresse ainsi plus rapidement, et réalise le “ raccourci fascinateur ”²⁰⁶.

2. Un cas limite de reprise : les anaphores résomptives

Les déterminants démonstratifs, peu employés dans le cadre des reprises lexicales fidèles, apparaissent de façon plus significative pour la dynamique du poème dans ces emplois anaphoriques particuliers que sont les anaphores “résomptives” qui concourent également à la rapidité de la progression du poème, et notamment à la progression du mouvement d'abstraction : ce type d'anaphore, qu'on appelle aussi conceptuelle, élève en effet la réalité à un degré conceptuel plus élevé. Elle résume une partie de l'énoncé précédent à l'aide d'un lexème qui a une valeur de description, voire de jugement.

²⁰⁴ “ Le Gaucher ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 439.

²⁰⁵ Sur la différence entre le déterminant démonstratif et l'article défini dans les phénomènes de reprise, voir Georges Kleiber, “ Pour une explication du paradoxe de la reprise immédiate ”, *Langue française* n°72, 1986, pp. 54-79.

²⁰⁶ “ Sommaire ”, *La Marteau sans maître*, O. C., p. 42.

L'homme n'est qu'une fleur de l'air tenue par la terre, maudite par les astres, respirée par la mort ; le souffle et l'ombre de cette coalition, certaines fois, le surélèvent.²⁰⁷

En fin de texte, ce type de démonstratif prend une valeur métapoétique. Le groupe nominal prédéterminé par un démonstratif caractérise alors le poème lui-même :

Comme une communiante agenouillée tendant son cierge, Le scorpion blanc a levé sa lance et touché au bon endroit. Surprise lui prêta sa ruse et son jarret. Bah ! le courant des eaux grossies passera sur ce naïf tableau. Narcisses, boutons d'or s'effaceront au cœur du pré. Le roi des aulnes se meurt.²⁰⁸

“ Tableau ” s'applique parfaitement au poème et, emprunté au vocabulaire pictural, il souligne, par la dimension visuelle qu'il suppose, la valeur de désignation du déterminant qui l'actualise. Par un mouvement réflexif final, le poème se prend lui-même pour objet de discours. Cette forme de reprise qui établit un lien entre l'énoncé et l'énonciation se place aux marges de la deixis et de l'anaphore, car le lexème utilisé décrit davantage l'énonciation que l'énoncé²⁰⁹.

Les déterminants démonstratifs, référentiels par excellence lorsqu'ils sont déictiques, ne sont pas très fréquents dans leur fonction de représentation. Les quelques démonstratifs exophoriques tendent même, par leur position et la signification du lexème qu'ils prédéterminent, à se rapprocher de la deixis, en prenant une valeur métapoétique.

*

La recherche d'une progression rapide disqualifie le démonstratif dans sa valeur intralinguistique, mais sa présence, rare, voit en revanche sa valeur déictique renforcée. Cette valeur déictique s'avère spécifique à la représentation poétique, instaurant précisément plutôt une présence qu'une représentation. La rareté même des déterminants démonstratifs dans la représentation lexicale permet toutefois de préciser l'originalité de la progression thématique : si le poème s'enracine dans une réalité nécessaire saisie dans sa présence même, sa dynamique, fondée sur la rapidité et l'ellipse, l'en éloigne.

II. L'absence de déterminant

L'absence d'article et l'article zéro suscitent deux points de vue d'origine différente mais convergents. Dans une perspective grammaticale, ils signaleraient une absence d'actualisation, prenant alors avant tout une valeur dite intensionnelle, si bien que le nom concerné ne renverrait pas à un référent précis du monde. Dans une perspective

²⁰⁷ “ Les compagnons dans le jardin ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 381.

²⁰⁸ “ Cérémonie murmurée ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 501.

²⁰⁹ En s'achevant sur “ J'élèverai du loup/Ce seul portrait pensif ! ”, “ Déshérence ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 437) présente de façon similaire un passage de l'énoncé à l'énonciation.

poétique, Roland Barthes fonde la poésie moderne sur le mot, " quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles. Le Mot est ici encyclopédique, il contient simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles un discours relationnel lui aurait imposé de choisir. Il accomplit donc un état qui n'est possible que dans le dictionnaire ou dans la poésie, là où le nom peut vivre privé de son article, amené à une sorte d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées et futures " ²¹⁰ . Ainsi, qu'il soit réduit à des significations ou à des " stations de mots " ²¹¹ , le poème ressemble étrangement au dictionnaire, dont les entrées, quand il s'agit de substantifs, sont privées de déterminants. Mais le dictionnaire, qui présente les noms dans leur virtualité c'est-à-dire non insérés dans le réel, n'est pas un poème. Certes René Char utilise la lexicologie, dans " Sur le franc-bord " et " Le Dos tourné, la Balandrane " ²¹² en présentant des noms sans déterminants, avec de véritables définitions de dictionnaires, mais ces noms et ces définitions sont en fait incluses dans le poème et participent à un jeu de résonance entre le matériau lexicologique et le poème. L'absence d'actualisation n'est pas spécifiquement poétique, et elle s'explique en outre difficilement par les formes choisies : si l'abondance des séquences narratives ne lui est pas favorable, même les différentes formes versifiées ne la présentent que très rarement. Les effets de listes ou de séries de la poésie moderne et contemporaine n'abondent pas dans la poésie de René Char ²¹³ . L'absence d'article apparaît dans les poèmes de façon ponctuelle. Il en caractérise rarement l'écriture tout entière, et " Sur le tympan d'une église romane " est à ce titre une exception.

A. La référence contre la signification

***Du vide inguérissable surgit l'événement et son buvard magique.* ²¹⁴**

La raison majeure d'une forte actualisation dans les poèmes de René Char est directement liée à une poétique qui prend naissance dans la réalité. L'absence d'article impliquant souvent une absence d'actualisation, le nom reste dans le virtuel, il est considéré en langue. Le terme est alors uniquement saisi en compréhension, comme un ensemble de traits sémantiques distinctifs : il ne renvoie à aucune entité dans le réel, et n'a qu'une valeur intensionnelle. C'est la mise en discours qui crée la référence : le référent n'existe que si le concept dénoté par le nom acquiert une extensité.

1. " Les événements transmués "

²¹⁰ Roland Barthes, " Y a-t-il une écriture poétique ? ", *Le Degré zéro de l'écriture*, 1953, p. 38.

²¹¹ *Ibid.*, p. 39.

²¹² Voir *supra*, chapitre 1.

²¹³ Ces effets de listes, plus courants dans les poèmes de "formation" que de maturité, rassemblent très majoritairement des noms actualisés (Voir par exemple " Les Soleils chanteurs ", *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 27 ; " Métaux refroidis ", *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 34).

²¹⁴ " *Verbe d'orages raisonneurs* ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 493.

René Char a lui-même donné les circonstances de l'écriture de “ Sur le tympan d'une église romane ” :

Maison pour recevoir l'abandonné de Dieu, Dos étréci et bleu de pierres. Ah ! désespoir avide d'ombre, Indéfiniment poursuivi Dans son amour et son squelette. Vérité aux secrètes larmes, La plus offrante des tanières !²¹⁵

Dans un entretien accordé au *Nouvel observateur* en 1980, René Char explique en effet : “ Un jour, près d'une église romane, une femme, *l'Amie qui ne restait pas*, me racontait en pleurant la jalousie de son mari. Passant de nouveau devant cette église gracieuse et massive, un vers m'était venu, comme tombé du clocher : “Vérité aux secrètes larmes, la plus offrante des tanières.” Et le mot-porteur “tanière” était né d'incidents successifs ; la montée vers Thouzon le matin même, la conversation avec cette jeune femme qui me raconte en pleurant ce qui s'était passé... La poésie ne se traduit pas dans la langue rigide de la logique. C'est une langue originale et constituée par les événements transmués²¹⁶ ”. En quelques phrases est formulée clairement toute la poétique charienne que résume parfaitement l'expression d'“ événements transmués ”. Sur cet “autre versant de la langue” étranger à “ la langue rigide de la logique ”, les “ incidents ”, les “ événements ”, sont un point de départ, l'enracinement nécessaire dans des circonstances vécues, dans une situation dont l'écriture poétique effectue la transmutation en ce que nous avons appelé le réel.

C'est donc la fin du poème qui se crée d'abord, et plus précisément encore, c'est un seul mot, le “ mot-porteur ” du texte, “ tanière ”, qui apparaît en premier, alors qu'il est dans le poème l'ultime mot. Il y a là une inversion intéressante de la genèse poétique : le “ mot-porteur ” est utilisé comme clausule, et son caractère concret fait contrepoids à “ vérité ”, d'autant plus qu'ils sont tous deux aux extrémités des deux derniers vers. La fin des poèmes, très soignée, est souvent le lieu d'un retour, après le mouvement d'abstraction, à une réalité sensible. “ Tanière ” dénote en effet une réalité concrète : le terme désigne un endroit dans la terre ou bien dans le roc où les bêtes sauvages trouvent refuge et, par extension, tout refuge ou toute retraite. Non seulement l'écriture réalise ce phénomène d'abstraction enregistré par la langue en puisant dans un événement vécu et dans sa résonance émotionnelle, mais cette résonance restitue elle-même les deux champs de l'événement, l'un mental, l'autre concret, par une vibration affective de l'un à l'autre : la vérité douloureuse, la plus grande, la plus aiguë, est un lieu de refuge, comme l'est une tanière. La sincérité est un gage d'apaisement.

2. L'image comme absence-présence

Pour parvenir à cette acmé du poème où se formule le parallèle entre la vérité et le refuge d'un animal, où se constitue l'image de la vérité-tanière, le poème est passé par une représentation ou plutôt une évocation concrète de cette tanière, mais dans un registre métaphorique : ce n'est pas un refuge pour animaux qui est représenté, mais le refuge par excellence des chrétiens, l'église. L'église, celle de Notre-Dame du Lac, au Thor, est la

²¹⁵ “ Sur le tympan d'une église romane ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 367.

²¹⁶ Voir Notes, O. C., p. 1251.

“ maison ” spirituelle, le lieu de l'apaisement, du recueillement et de la confession, et c'est bien de confession dont il est question à l'origine du poème. L'image de la maison de Dieu est cependant développée dans les deux premiers vers :

Maison pour recevoir l'abandonné de Dieu, Dos étréci et bleu de pierres.

L'absence d'article devant “ maison ” ou “ dos ” peut être un signe de l'absence d'actualisation, qui sied à la convocation d'une image. Dans la situation évoquée, le parallèle religieux ne serait qu'une image, celle d'une lapidation²¹⁷ sous laquelle on courbe une échine douloureuse. Dans le titre du poème, et contrairement à de nombreux titres, les substantifs sont cependant actualisés : “ le tympan ”, “ une église ”. Faut-il y voir un effet d'art, dans l'idée d'une inscription architecturale qui serait le reflet de l'inscription qu'est le poème ? L'événement raconté est comme ces histoires décrites par les reliefs d'un tympan, événements sacrés surtout. L'histoire sacrée est en effet sculptée sur le tympan de l'église car elle s'inscrit dans ce lieu où elle naît, elle s'incarne dans un site. Et, comme souvent dans la poésie de René Char, c'est dans le site de l'expérience, dans le lieu vécu qu'est puisée l'image, le comparant. L'église fait partie de la circonstance et la symbolise : elle est un signe mémoriel de l'existence de l'événement qu'elle signale sans le décrire. Mais elle fait sens dans sa répercussion émotionnelle. L'image est bien présente-absente car, si l'église comme comparant sert à exprimer une émotion non religieuse, elle est motivée par sa réalité dans la situation.

L'église figure le refuge, idée qui traverse le poème de “ recevoir ” à “ tanière ”, en passant par “ avide ”. Le groupe central de trois vers n'explicite plus en contexte l'image chrétienne. Il conserve toutefois l'idée d'une douleur si intense qu'elle suscite un double mouvement : si “ l'abandonné ” est poursuivi, il est aussi poursuivant car il recherche l'ombre. Le troisième vers, scandé par l'allitération en [d], ne présente pas de noms actualisés. “ Désespoir ” est suffisamment déterminé par la situation : mis en apostrophe, il annonce directement le sixième vers. Le désespoir se réfugie dans la sincérité, dans la vérité, en se formulant secrètement. L'idée de confession secrète du sixième vers est donc amenée par l'image de l'église et d'un possible confessionnal. Le second substantif du troisième vers n'est pas non plus actualisé car l'ombre n'est pas caractérisée²¹⁸. Elle reste l'ombre de n'importe quel refuge, concret ou mental, bâtie bien réelle ou amitié. La référence se perd d'autant mieux que le possessif “ son ” n'a pas de référent extratextuel, il renvoie à “ désespoir ”, qui reste un terme abstrait même si par métonymie il désigne un être. L'absence d'actualisation permet donc d'utiliser la force et la richesse d'une image fortement marquée culturellement, l'église, qui évoque la confession et la consolation, pour dire une situation qui ne lui est que fortuitement liée. Le poème progresse d'ailleurs de l'actualisation de l'édifice religieux, dans le titre, à son évocation, puis à sa disparition totale : il évolue donc bien d'une situation réelle, créatrice d'une image forte, à la seule persistance des sèmes intéressants de l'image qui, elle, disparaît comme support de ces sèmes.

²¹⁷ L'intertexte biblique est assez net : la situation de l'amie du poète renvoie à la lapidation de la femme adultère.

²¹⁸ Dans les syntagmes *une ombre fraîche* ou *l'ombre de l'église*, l'adjectif et le complément du nom assurent en revanche l'identification précise de l'ombre.

Cette absence d'actualisation est renforcée par l'absence de verbes, donc de toute information aspectuelle et temporelle. Le poème, essentiellement nominal, s'abstrait encore d'avantage des circonstances. Les deux derniers vers sont une “ vérité ” tirée d'une expérience mais valable beaucoup plus largement car elle n'est située dans aucun temps ni aucun lieu et elle ne représente aucun personnage identifiable. Son contenu serait exclusivement notionnel s'il n'était associé à une perception concrète, celle d'une tanière. Si, en apparence, de nombreux termes ont une valeur de signification, il n'en est rien. L'image est surdéterminée par la situation concrète même si elle n'est pas identifiable, et le discours prévaut sur la langue.

B. La référence malgré la syntaxe

L'absence d'article peut également être un leurre syntaxique, car elle n'entraîne pas nécessairement une absence d'actualisation. La dimension référentielle peut se construire différemment. Sans viser l'exhaustivité²¹⁹, puisque ce sont les effets de sens à partir d'une construction grammaticale qui nous intéressent, nous mettons en évidence les cas les plus fréquents dans l'œuvre de René Char où l'absence d'article, non seulement n'oblitére pas la référence, mais souligne les éléments significatifs d'une poétique fortement liée à la réalité.

1. L'apostrophe ou la détermination du nom par la situation

“ Le Baiser ” a une construction d'autant plus complexe qu'il associe à une syntaxe dense, tout au moins au début, plusieurs noms sans déterminants :

Massive lenteur, lenteur martelée ; Humaine lenteur, lenteur débattue ; Déserte lenteur, reviens sur tes feux ; Sublime lenteur, monte de l'amour : La chouette est de retour.²²⁰

A partir du troisième vers, la construction est claire : les deux occurrences de “ lenteur ”, qui ne sont pas prédéterminées, sont mises en apostrophe. Cette dernière, soulignée par la composante énonciative et temporelle à travers l'emploi des impératifs “ reviens ” et “ monte ”, est en effet indéniable aux troisième et quatrième vers. Dans une symétrie de la construction, le premier syntagme de chacun des deux premiers vers pourrait également constituer une apostrophe. Les quatre syntagmes initiaux seraient alors construits sur le même schéma syntaxique : un nom mis en apostrophe, précédé d'un caractérisant. Etant

²¹⁹ Les différents types de coordination peuvent, dans certains cas, se passer d'articles tout en conservant un emploi référentiel, comme dans les séries et les coordinations totalisantes qui produisent toutes deux un effet d'exhaustivité dans le dénombrement. Ces deux types de coordination apparaissent dans “ Traversée ”, le second volet des “ Sept parcelles de Luberon ” (*Le Nu perdu*, O. C., pp. 422-423) : “ Buses, milans, martres, ratiers,/Et les funèbres farandoles ”, “ Bonheur d'être et galop éteint ”. Le premier type de coordination, par juxtaposition, rend compte d'une pluralité d'espèces : il s'agit d'une liste d'animaux non close. Pour chaque espèce, le pluriel sans article permet en outre d'envisager la totalité des individus. Le second type de coordination est une coordination typique entre deux éléments qui prend une valeur totalisante. Ces constructions correspondent à un figement syntaxique dans lequel l'article, absent seulement en surface, est parfois appelé “ article zéro ”.

²²⁰ “ *Le Baiser* ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 468.

donné qu'un nom commun en apostrophe peut recevoir une expansion, le syntagme final des deux premiers vers serait une apposition. L'apostrophe est fréquente dans la poésie de Charlemagne et elle s'affirme comme un signe référentiel fort : c'est en effet la situation qui détermine le nom. L'absence d'article ne correspond donc pas à une absence d'actualisation car, dans la situation d'allocution, les référents des noms sont clairement identifiables, comme s'il s'agissait de noms propres.

2. Les énoncés nominaux ou l'amplitude donnée à l'extensité

L'apostrophe reste toutefois ambiguë dans les deux premiers vers, où l'absence de détermination peut recouvrir différents cas d'énoncés nominaux. Ces deux vers pourraient être une succession de quatre syntagmes mis sur le même plan. Chacun d'eux serait un énoncé nominal ayant pour thème le nom “ lenteur ” et pour apport le caractérisant qui le précède ou le suit. Mais la structure en chiasme de chacun de ces deux vers incite à ces énoncés nominaux par deux : c'est le premier syntagme tout entier qui assure le rôle de thème tandis que le second est prédicatif. D'ailleurs le caractérisant du premier syntagme est un adjectif tandis que celui du second est un participe passé adjectivé qui peut conserver la trace de la valeur de procès du verbe dont il dérive. La cohérence sémantique renforce en outre cette lecture : le chiasme a en fait une valeur contrastive puisque les adjectifs axiologiquement positifs, “ massive ” et “ humaine ”, des syntagmes initiaux sont contredits par les participes “ martelée ” et “ débattue ”. On aurait ainsi deux énoncés nominaux successifs, de type proverbial comme dans l'expression *Petites causes, grands effets*. La succession du thème et du rhème correspond d'ailleurs à la structure logique que l'on retrouve dans les propositions des troisième et quatrième vers, où le groupe verbal tient le rôle prédicatif de façon plus canonique.

Quelle que soit la lecture choisie, celle de l'apostrophe ou celle de l'énoncé nominal, le nom “ lenteur ” reste référentiel, même si la référence prend alors une extensité opposée. Dans le cas de l'apostrophe, le référent identifiable dans la situation d'énonciation est particulier. En revanche, dans un énoncé nominal, l'amplitude de l'extensité s'élargit et elle prend une portée générale. Selon Emile Benveniste, les marques de personne, de temps et de mode étant portées par le verbe, une phrase nominale est “ intemporelle, impersonnelle et non-modale ”²²¹, ce qui en fait la forme privilégiée d'expression d'une définition ou d'une vérité. En l'absence de cadre spatio-temporel restrictif, l'énoncé nominal ne perd pas sa valeur référentielle mais elle se trouve élargie. Ainsi, que la référence soit situationnelle ou généralisante, l'absence de déterminant n'est pas une absence d'actualisation et le rapport à la réalité est même renforcé, que ce soit grâce à un effet de présence créé par l'ancrage énonciatif, ou bien grâce à l'élargissement possible de l'extensité du nom à l'ensemble de ses référents. L'énoncé aphoristique a des affinités avec l'expression d'une vérité. Par un figement syntaxique habituel dans les énoncés stéréotypiques, l'absence de déterminant est un phénomène de surface qui n'implique cependant pas une véritable absence d'actualisation.

²²¹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, 1966, p. 159.

3. Les constructions non référentielles et la référence poétique

Dans les “ Sept Parcelles de Luberon ”, les quatre premières strophes s’achèvent sur une apostrophe, soulignée dans la troisième strophe par la présence de l’interjection élégiaque “ ô ” :

Couchés en terre de douleur, Mordus des grillons, des enfants, Tombés de soleils vieillissants, Doux fruits de la Brémonde. Dans un bel arbre sans essaim, Vous languissez de communion, Vous éclatez de division, Jeunesse, voyante nuée. Ton naufrage n’a rien laissé Qu’un gouvernail pour notre cœur, Un rocher creux pour notre peur, Ô Buoux, barque maltraitée ! Tels des mélèzes grandissants, Au-dessus des conjurations, Vous êtes le calque du vent, Mes jours, muraille d’incendie. # C’était près. En pays heureux. Elevant sa plainte au délice, Je frottai le trait de ses hanches Contre les ergots de tes branches, Romarin, lande butinée. [...]²²²

Plusieurs constructions donnent au nom dépourvu d’article une valeur intensionnelle : les appositions, qui complètent les apostrophes, et certains compléments du nom. L’association d’une apostrophe et d’une apposition reflète le dynamisme du mouvement d’abstraction : l’apostrophe, par sa forte valeur référentielle, ancre l’énoncé dans la réalité, puis l’apposition, en revanche non référentielle, permet au poème de décoller de la réalité tout en lui restant liée. Le terme en apposition prédique, mais il n’établit pas une identification. Il qualifie en donnant des propriétés au référent qu’il complète : les termes apposés aux apostrophes, “ nuée ”, “ barque ”, “ lande ” et surtout “ muraille d’incendie ”, ouvrent la perception de la réalité à un imaginaire qui lui emprunte ses formes. Comme dans “ Sur le tympan d’une église romane ”, l’apposition n’est pas la recherche d’un terme définitionnel par hyperonymie, à un niveau conceptuel plus élevé : elle est la recherche d’une correspondance sensible à même de faire saisir l’essence des éléments du paysage.

L’absence de déterminant, assez rare, n’empêche cependant pas l’actualisation de se réaliser. Les cas d’absence de déterminant mettent au contraire en évidence l’originalité du rapport à la réalité : soit il passe par l’identification d’un référent particulier dans la situation d’énonciation, garante d’un fort ancrage dans la réalité, soit il permet précisément que l’absence d’identification d’un référent particulier ouvre largement l’extensité du nom à tous ses référents possibles, ouverture qui réussit une généralisation propice à l’abstraction. De plus, si le poème fait un détour par l’imaginaire, c’est pour mieux approcher la réalité, par l’émotion et la sensation. La poésie de René Char est fortement liée au monde, elle en désigne précisément des objets et reste réfractaire à ce qui est d’emblée intelligible, sans passer par une incarnation sensible. Le poème charien n’a rien du poème “moderne” selon Roland Barthes. Les noms sont généralement actualisés, ils ont une extensité. Leur emploi référentiel est en effet le garant d’une liaison indispensable avec la réalité.

²²² “ Sept parcelles de Luberon ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 421.

III. L'article indéfini

L'article indéfini est lui aussi assez rare dans la poésie de René Char. Mais si, dans les cas précédents, le démonstratif et l'absence d'article faisaient sens malgré tout par certains de leurs emplois significatifs, l'article indéfini, qu'il soit référentiel ou non, est nettement disqualifié dans la poétique charienne.

A. Des emplois non référentiels

La " Lettera amorosa " ²²³ présente plusieurs article indéfinis que l'on peut regrouper selon l'emploi du nom qu'ils prédéterminent. L'un, grammatical, est la construction attributive ; l'autre, rhétorique, est la comparaison.

1. Un emploi grammatical : la construction attributive

[...] Lunes et nuit, vous êtes un loup de velours noir, village, sur la veillée de mon amour. [...] L'automne ! Le parc compte ses arbres bien distincts. Celui-ci est roux traditionnellement ; cet autre, fermant le chemin, est une bouillie d'épines. [...]

L'article indéfini qui détermine un nom en fonction d'attribut lui confère une valeur de classification et non d'extraction. Le sujet est, quant à lui, bien identifié dans chaque phrase, et l'attribut permet de l'insérer dans une classe, celle du nom prédéterminé par l'article ²²⁴. Le nom n'est donc pas référentiel, il ne fait que représenter la classe dans laquelle se range le sujet. Or, la relation attributive est dans les deux cas métaphorique : le nom attribut fait image. Cette dernière est motivée phonétiquement dans le premier exemple, par l'allitération en [l] entre " lunes ", " loup " et " velours ", et en [n] entre " lunes ", " nuit " et " noir ". Elle est motivée par la situation dans le second exemple dans la mesure où le comparant, " épines ", fait partie de l'univers naturel végétal dont il est question. La relation entre le comparant et l'univers de référence est toutefois rare dans cette construction. L'attribut est ainsi d'autant moins référentiel que la classe qu'il dénote fait appel à l'imaginaire ²²⁵.

2. Un emploi rhétorique : la comparaison

Le second emploi non référentiel de l'article indéfini, qui est d'ordre rhétorique, ouvre également l'énoncé sur l'imaginaire :

[...] Ma tête est de nouveau claire et vacante, posée comme un rocher sur un verger à ton image. [...] Mon éloge tournoie sur les boucles de ton front, comme

²²³ " Lettera amorosa ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 341.

²²⁴ La nature de l'article devant un nom en fonction d'attribut est déterminante : si l'indéfini permet une classification, l'article zéro fait de l'attribut une caractérisation et l'article défini une identification.

un épervier à bec droit. [...] Du sol glacé elle [l'âme] s'élève, déploie tel un chant sa fourrure, pour protéger ce qui la bouleverse, l'ôter de la vue du froid. [...] Ma convoitise comique, mon voeu glacé : saisir ta tête comme un rapace à flanc d'abîme. Je t'avais, maintes fois, tenue sous la pluie des falaises, comme un faucon encapuchonné. [...]²²⁶

La “ Lettera amorosa ”, qui évoque des saisons sentimentales, emprunte son vivier d'images à la nature : est significative, dans une situation amoureuse, l'image récurrente de l'oiseau de proie. L'homme désire celle qui l'a délaissé comme “ un épervier ”, comme “ un rapace ” ou encore “ un faucon ”. La puissance de l'oiseau et la violence de ses mouvements, que ce soit la menace du tournoiement ou la rapidité du rapt de la tête, reflètent la dualité du locuteur : si le désir révèle sa force par l'intermédiaire d'une image, il respecte une distance au niveau énonciatif, celle de l'“ éloge ”, de la “ convoitise ” et du “ voeu ”.

L'intérêt de la comparaison réside dans le décalage référentiel qu'elle crée. Le comparant est convoqué pour susciter une identification qui ne peut que demeurer inachevée : il s'agit d'une ressemblance. Le comparant est actualisé, mais il ne donne pas l'identité du comparé, il l'approche seulement. On a toutefois souvent constaté qu'il faisait partie du monde du comparé. Il est donc par excellence facteur de décalage dans la réalité, et non de décrochement total. Il suscite un mode particulier de présence-absence d'une réalité convoquée pour les qualités dont elle est porteuse. Mais, comme dans l'emploi attributif, l'article indéfini est sans nul doute l'article qui réalise le mieux le décrochement imaginaire²²⁷. Ces deux emplois de l'article indéfini sont donc d'autant

²²⁵

L'attribut fait assez régulièrement image, une image cette fois plus nettement déréalisante car elle est détachée de l'univers de référence : “ La propriété redevenant l'infini personnel à l'extérieur de l'homme, la cupidité ne sera plus qu'une fièvre d'étape que chaque lendemain absorbera ” (“ Le Rempart de brindilles ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 361) ; “ J'étais **une** tendre enclume qui ne cherchait pas à s'occuper ” (“ Volets tirés fendus ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 492) ; “ Ce ciel est **un** cartable d'écolier/Taché de mûres ” (“ Griffe ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 500) ; “ Mon lit est **un** torrent aux plages desséchées ” (“ Epreuve simplicité ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 503) ; “ [...] nous sommes **une** étincelle à l'origine inconnue qui incendions toujours plus avant ” (“ Note sibérienne ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 524).

²²⁶

L'ellipse étant fréquente dans la comparaison, la construction est ambiguë. Le référent de “ rapace ” semble être le locuteur dans la première phrase. Le “ faucon ” de la seconde phrase n'est pas plus évident. Syntactiquement, le comparant “ faucon ” renvoie à l'élément le plus proche, le complément d'objet direct du verbe tenir qui est la deuxième personne du singulier, l'amante. Mais sémantiquement, le faucon représente plus logiquement le chasseur, sujet du même verbe tenir.

²²⁷

Cette figure est assez productive : “ Verbe d'orages raisonneurs qui ne se cassent pas, qui demeurent suspendus au-dessus de notre tête **comme un** banquier à court d'argent ” (“ Verbe d'orages raisonneurs... ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 493) ; “ **Comme une** communiant agenouillée tendant son cierge,/Le scorpion blanc a levé sa lance et touché au bon endroit ” (“ Cérémonie murmurée ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 501) ; “ Nous sommes lucioles sur la brisure du jour. Nous reposons sur un fond de vase, **comme une** barge échouée ” (“ La Frontière en pointillés ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 515) ; “ Quelles barbarie experte voudra bien de nous demain ? Savoir que ce qui existait avant nous se trouve à présent devant, **comme** au jardin d'hiver **une** orchidée saignante, par césarienne ” (“ Lombes ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 516).

moins référentiels qu'ils relèvent de la composante imaginaire de la poésie charienne.

B. Les emplois référentiels

1. Un rôle d'introducteur

L'article indéfini a traditionnellement un rôle d'introducteur. “ La Flamme sédentaire ” montre très nettement cette valeur grammaticale, par opposition à d'autres déterminants, en particulier l'article défini :

La Flamme sédentaire Précipitons la rotation des astres et les lésions de l'univers. Mais pourquoi la joie et pourquoi la douleur ? Lorsque nous parvenons face à la montagne frontale, surgissent minuscules, vêtus de soleil et d'eau, ceux dont nous disons qu'ils sont des dieux, expression la moins opaque de nous-mêmes. Nous n'aurons pas à les civiliser. Nous les fêterons seulement, au plus près ; leur logis étant dans une flamme, notre flamme sédentaire.²²⁸

La “ flamme sédentaire ” est le lieu de séjour de dieux que peu d'éléments du texte permettent de décrire. Ces dieux, qui sont “ l'expression la moins opaque de nous-mêmes ”, “ au plus près ”, sont donc ontologiquement et spatialement proches de nous. Leur “ logis ” est une flamme. Or on peut dire de la flamme qu'elle est un principe intérieur, une force, une passion qui s'installe à demeure en chacun de nous, et que certains appellent la foi. La flamme est l'image évidente de cette intériorisation divine. L'expression “ flamme sédentaire ” présente ainsi l'intérêt d'associer deux principes non pas antagonistes — puisque les contraires ne sont jamais vraiment des opposés dans la poésie de René Char— mais plutôt des asymétriques²²⁹, la flamme signifiant la vivacité, le dynamisme, alors que la sédentarité est un principe d'immobilité. La “ flamme sédentaire ”, c'est la contradiction maintenue, l'immobilité dynamique. Ce séjour paradoxal et mystérieux, peu décrit, est donc introduit dans le poème comme un élément nouveau, que l'apposition finale, “ notre flamme sédentaire ”, ne fait que reprendre en lui ajoutant un rapport à la personne par le possessif, et une caractérisation peu descriptive, si ce n'est qu'elle crée cette contradiction stable. Tout le poème est la préparation de la nomination de ce lieu : la dynamique de l'apparition des dieux et de la fête qu'ils suscitent se résume logiquement dans le terme final “ flamme ”, tandis que l'intériorisation humaine de ce principe actif se confirme dans le caractérisant “ sédentaire ”. Mais le passage de l'article indéfini au déterminant possessif entérine une reconnaissance, une identification qui ne va cependant pas au-delà d'une appartenance. Pour reprendre la distinction de Robert Martin, la détermination répond donc bien ici à la question “lequel c'est”, sans dire exactement “ce que c'est”. On comprend que c'est bien la définition qui fait problème, non la détermination. Et l'article défini, qui porte ainsi bien mal son nom, apparaît dans le titre “ La Flamme sédentaire ” rétrospectivement avec une valeur cataphorique : il produit un

²²⁸ “ *La Flamme sédentaire* ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 502.

²²⁹ “ [...] il ne s'agit jamais, chez René Char, de *contraires logiques*, emboîtés les uns dans les autres par une simple symétrie inversée : le lien au travers duquel ils se font face n'est pas celui de la contradiction, mais de l'opposition asymétrique [...] ” (Eric Marty, *René Char*, 1990, p. 100).

effet d'annonce, celle de l'explicitation finale, mais le syntagme, simplement reformulé, reste mystérieux et jamais élucidé. Il est comme la pierre d'achoppement du texte, qui renvoie au titre tandis que ce dernier renvoie à la clause²³⁰. La définition promise n'est jamais donnée, et l'article défini ne reprend qu'une identité construite par le texte lui-même, au fil d'une détermination de plus en plus “déterminée”, de “ un ” à “ la ” en passant par le possessif. Ce n'est donc pas “ une ” qui permet l'identification, mais bien “ la ”, identification qui, même si elle ne se fait que par rapport au poème, est une approche précise nécessaire de la réalité. De plus, si “ une flamme ” correspond bien à un emploi particularisant de l'article indéfini, celle de “ la flamme ” reste ambiguë : dans la circonstance du poème, elle représente un référent particulier, mais sa place dans le titre lui donne une résonance qui dépasse la circonstance et place son emploi sur la voie de la généralisation.

L'article indéfini actualise donc bien “ un terme indépendant du contexte, dont l'interprétation n'implique pas de renvoi à une mémoire ”²³¹, ce qui en fait traditionnellement un “introduceur”²³² dans le discours, discours qui construit lui-même sa mémoire, comme dans “ La Flamme sédentaire ”. Si l'article indéfini ne correspond pas à l'exigence d'identification de circonstances précises, René Char joue toutefois avec sa valeur d'introduceur en employant parfois l'indéfini en fin de poème :

Qui cherchez-vous brunes abeilles Dans la lavande qui s'éveille ? Passe votre roi serviteur. Il est aveugle et s'éparpille. Chasseur il fuit Les fleurs qui le poursuivent. Il tend son arc et chaque bête brille. Haute est sa nuit ; flèches risquez vos chances. Un météore humain a la terre pour miel.²³³

En position finale, et dans un vers détaché par rapport au reste du texte, l'article indéfini a valeur de distanciation : il prend en effet la question de la détermination à rebours. Il referme le poème en déconstruisant la détermination opérée par l'article défini qui précède, en refaisant du personnage un inconnu, qui plus est insignifiant à l'échelle de l'univers où il s'inscrit. Orion n'est qu'un individu, seulement susceptible d'être dénombré dans l'anonymat de la classe à laquelle il appartient, celle des météores. Il n'est plus qu'un exemplaire parmi d'autres, et son histoire est soumise à une relativisation à l'échelle universelle.

2. L'article indéfini et son référent : quand la détermination maintient

²³⁰ Les titres sont un cas à part dans l'étude du poème. Dans leur usage traditionnel, ils sont vraiment cataphoriques dans l'acte de lecture, même s'ils sont plutôt considérés comme anaphoriques dans le processus de création. Ils résument alors le poème. En revanche, s'ils font partie intégrante du texte, comme souvent chez Paul Eluard, ils peuvent prendre la même valeur déictique que l'article défini liminaire dans le corps du poème.

²³¹ Francis Corblin, *Indéfini, défini et démonstratif*, 1987, p. 9.

²³² L'article indéfini opère un “ dénombrement de valeurs ” dans une classe, en précisant seulement “ pour combien de N ” de cette classe un énoncé se vérifie (Francis Corblin, *Ibid.*, p. 42). Cette opération de dénombrement est donc absolument indépendante du contexte car elle repose sur la seule dénotation du nom. Elle n'identifie pas.

²³³ “ Réception d'Orion ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 521.

L'indétermination

C'est dans “ L'Etoile de mer ” qu'apparaît parfaitement l'utilisation que peut faire René Char de l'article indéfini, mais dans le cas précis où l'indétermination est la forme-sens du poème, qui joue sur le mystère de l'identification de cette étoile :

***Dans le foyer de ma nuit noire Une étincelle provocante Heurta le tablier de cuir
Que je gardais par habitude Autour de mes reins désœuvrés. Sans doute un
mot bas de Cassandra, Utile à quel avenir ? Fallait-il qu'il se révélât Entre cinq
de mes différences, Au terme d'une parabole De mensonge et de vérité ? Se
protéger est acte vil. Lève la tête, artisan moite A qui toute clarté fut brève !
Cette source dans le ciel, Au poison mille fois sucé, N'était pas lune tarie Mais
l'étoile frottée de sel, Cadeau d'un Passant de fortune.***²³⁴

Ce poème est le récit d'une recherche d'identification non seulement poétique, pour ce qui est du sens du poème, mais surtout grammaticale, l'une n'allant d'ailleurs pas sans l'autre. En effet, c'est par la chaîne grammaticale des déterminants successifs, fondée sur la co-référence, qu'on parvient à identifier l'étincelle initiale, même si, à ce cheminement déterminatif très clair, se superpose un cheminement métaphorique obscur, qui prend sa source dans les symboles et le langage alchimiques. Le poème est donc en tension, entre la logique d'une progression grammaticale faite pour dévoiler ce qu'est l'étincelle, et un réseau d'images qui la maintient voilée.

a/ Une identification grammaticale possible

“ L'Etoile de mer ” commence par une séquence narrative fondée sur l'alternance du passé simple et de l'imparfait. Le premier verbe du poème dénote un procès dynamique, *heurter* ayant un aspect lexical perfectif et un tiroir verbal global : la vision du procès est donc ponctuelle, et ce dernier se déroule sur fond de procès duratif puisque, à l'inverse, *garder* est un lexème imperfectif conjugué à un temps sécant. Sur cet arrière-fond se détache ainsi nettement un événement : *étincelle* est en emploi particulier car l'article qui l'actualise “ extrait de la classe dénotée par le nom et son expansion un élément particulier qui est uniquement identifié par cette appartenance et qui n'a fait l'objet d'aucun repérage référentiel préalable [...] ”²³⁵. Cet événement est désigné dans les deux premières strophes à l'aide de l'article indéfini, qui fait place ensuite au déterminant démonstratif puis à l'article défini : on passe de “ une étincelle ” à “ un mot bas de Cassandra ”, puis à “ cette source dans le ciel ” et enfin à “ l'étoile frottée de sel ”, qui renvoie en fait le lecteur au titre, perçu rétrospectivement comme une cataphore, “ l'étoile de mer ”.

Le second article indéfini associe le nom qu'il prédétermine à “ une étincelle provocante ” par une relation de co-référence, qui passe par un substitut lexical relevant du vocabulaire de la création poétique, “ un mot bas de Cassandra ”. Dans la dernière strophe, “ cette ” permet, de nouveau par co-référence, d'identifier “ source ” avec “ mot ”,

²³⁴ “ L'Etoile de mer ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 562.

²³⁵ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, p. 159.

par localisation avant tout : même si “ source ” est isotopique avec “ moite ”, et désigne l’objet du travail artisanal, c’est surtout le complément “ dans le ciel ” qui déclenche la relation de co-référence : ce complément reprend sémantiquement le procès “ lève la tête ” et la localisation initiale “ dans le foyer de ma nuit noire ”, lieu de la première apparition. L’article défini permet enfin l’identification en actualisant “ l’étoile frottée de sel ” dans une construction attributive qui répond directement au titre, “ l’étoile de mer ”. La boucle est bouclée, mais la clarté de la représentation grammaticale reste curieusement déceptive : cette clarté s’avère exclusivement formelle, elle présente le référent comme identifié par un cheminement qui mène de l’indétermination à la détermination, mais le lexème final souffre de l’absence d’un contenu transparent. L’article défini impose la reconnaissance d’un objet qui demeure inconnu. La détermination ne donne pas le sens du poème.

b/ Une identification référentielle difficile

Le réseau métaphorique brouille l’identification par sa densité. L’image de l’artisan créateur, du poète forgeron est fréquente dans l’univers charien et souvent relevée par la critique ²³⁶ : le “ foyer ”, le “ tablier de cuir ”, sur les “ reins désœuvrés ” annoncent l’ “ artisan ” de la troisième strophe, mais se situent dans les deux premières strophes du poème. La figure du poète se forme à travers le vocabulaire littéraire, le “ mot bas de Cassandre ”. Ce mot, c’est à la fois le premier mot du poème, l’inspiration donnée par une muse initiée par Apollon lui-même, mais c’est un mot jugé inefficace, prononcé significativement de façon trop grave pour être entendu, et ignoré comme les prophéties de la tragique devineresse. Le second terme littéraire est la “ parabole ”, courbe représentant le trajet de l’étincelle, qui prend toutefois une valeur métapoétique : si étymologiquement il renvoie à la comparaison, il peut qualifier le poème que René Char est en train d’écrire, un récit où l’artisanat, prenant des dimensions cosmiques, se révèle poétique. L’image est donc bien “ mensonge ” et “ vérité ” à la fois. Dans la troisième et dernière strophe, c’est une autre image qui s’impose, préparée dès le début du texte mais restée peu visible : celle de l’œuvre alchimique, le terme “ œuvre ” étant inscrit dans le désœuvrement initial. Le foyer de la forge est un lieu propice à l’obtention de la cendre qui, mélangée au sel, donnera la clé de l’Oeuvre. Autre indice d’une pratique alchimique, Cassandre elle-même, la pythie malheureuse dont les prédictions ne sont jamais prises au sérieux : elle représente en effet les pratiques occultes issues de Delphes. La nuit noire, nécessaire au contraste avec la lumière de l’étincelle, est aussi la couleur qui caractérise la première étape de l’œuvre, l’œuvre au noir. Le chiffre cinq peut symboliser l’étoile à cinq branches de l’alchimie, le pentacle, mais aussi la quintessence, cinquième élément qui vient s’ajouter à l’eau, l’air, la terre et le feu, comme l’esprit subtil qui habite toute chose. Dans la dernière strophe, le poison, la lune, l’étoile, le frottement et le sel renvoient également à des symboles et des pratiques alchimiques. L’étoile, enfin, est un symbole franc-maçon, celui de la “ manifestation centrale de la lumière du centre mystique, du foyer d’un univers en expansion ” (TLF).

L’identité de l’étincelle n’apparaît avec certitude que dans le dernier vers. L’alchimie

²³⁶ Le poème “ Fréquence ” tout entier en est l’évocation (*Fureur et mystère*, O. C., p. 131).

comme la forge ne sont que des images. Le poème s'achève, semble-t-il, sur la figure d'Orion, double du poète qui précisément fait don de poésie à l'artisan-alchimiste. Il est à la fois passant et passeur de la poésie charienne. “ Passant ” est le terme par lequel on le reconnaît : il le désigne déjà dans l'expression “ passant mythique ”²³⁷ d'*Aromates chasseurs*, où il est également qualifié de “ météore humain ”²³⁸, corps céleste qui se définit par son passage. Passeur entre le monde terrestre et le monde céleste, il les met tous deux en relation, et de cette réunion naît la poésie, troisième espace, où se rejoignent la mer et l'étoile, pour former une étoile de mer. L'emploi d'un mot composé comme *étoile de mer* est ici particulièrement significatif : en effet, un mot composé n'est pas l'addition de deux notions mais bien la création d'une troisième entité, totalement nouvelle, qui est ainsi l'image parfaite de la transmutation alchimique. Sous un lexème attesté, dont la morphologie peut paraître sans importance, aboutissent et se concentrent les différents fils de deux réseaux métaphoriques propres à l'univers charien, l'univers céleste et le domaine de la forge alchimique. Cette étoile de mer, ou étoile de “ sel ” qui est synonyme de chance, de bonne “ fortune ”, comme un fer à cheval est un porte-bonheur, pourrait bien être le poème. La fortune finale que constitue cette étoile, c'est le bonheur réalisé d'une destinée favorable lorsqu'elle est poétique. Au terme du texte seulement, et par son achèvement même sur le mot “ fortune ”²³⁹, le titre prend tout son sens.

L'article indéfini, initial puis repris, convient parfaitement à ce texte en particulier car il est précisément fondé sur la fausse levée d'une indétermination. Il maintient inconnue l'identité de l'étoile. L'existence et l'individualité du référent sont assurées grammaticalement, mais la formulation d'un objet de nature hermétique reste interdite, son identité demeurant par essence voilée et codée. On ne peut précisément qu'y faire allusion, sans en prononcer le véritable nom, sans en donner la “ définition”. Le poème s'en tient à sa détermination. L'indéfini maintient judicieusement l'indétermination du référent.

Le terme *indéfini* est mal choisi, et il vaudrait mieux qualifier l'article d'*indéterminé*. Comme l'article défini, aussi mal nommé, il établit une quantité. Mais contrairement à l'article défini singulier qui, en donnant la quantité d'un référent, le détermine en précisant de quel référent il s'agit, l'article indéfini laisse ce référent indéterminé, “ [in]connu dans son identité ”. Il ne fait que dénombrer. C'est par opposition à l'article défini qu'il est peu représenté dans la poétique charienne qui privilégie le défini. Dans son système des articles, Gustave Guillaume fait de *un* le signifiant d'une tension particularisante²⁴⁰, et de *le* celui d'une tension généralisante. Les deux articles permettent chacun une saisie particulière et une saisie générale, mais la saisie particulière effectuée par l'indéfini n'identifie pas le référent dans une situation, et elle est le point d'arrivée de la tension. En

²³⁷ “ Vert sur noir ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 526.

²³⁸ “ Réception d'Orion ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 521.

²³⁹ Le lexème “ fortune ”, lexicalisé dans l'expression *de fortune* où il signifie “ improvisé ” “ de nature provisoire ”, remotive ici en contexte ses significations euphoriques de bonheur et de richesse, et rejoint, pour le bonheur, l'image poétique, pour la richesse, l'image alchimique.

revanche, la saisie particulière effectuée par *le* se situe au début de la tension, et elle évolue vers une saisie générale. Il y a, avec le défini, tout un processus de généralisation possible à partir de la réalité particulière, processus qui correspond parfaitement, dans l'orientation même de ses pôles, au mouvement d'abstraction de la poésie charienne et que l'indéfini reflète mal car sa tension est à l'inverse particularisante.

IV. L'article défini

Si le nom propre est l'archétype du mot poétique, la description définie²⁴¹ est le groupe nominal qui s'en rapproche le plus, et qui est d'ailleurs parfois considéré comme un “nom propre logique”. C'est plus précisément avec une valeur particularisante que le nom commun joue le même rôle que le nom propre : “ il présuppose l'identification, dans une situation donnée, du particulier auquel il réfère ”²⁴². Or, en passant du nom propre au nom commun “approprié”, l'intérêt ne se portant plus sur la seule valeur référentielle, la “propriété” évoquée n'a plus rien à voir avec une difficile notoriété individuelle. L'interprétation du nom se fonde sur son sens et tend à prendre de l'autonomie par rapport au contexte. En passant du nom propre au nom commun actualisé par l'article défini, c'est précisément la dimension d'unicité qui se trouve plus nettement battue en brèche. A la perte d'une valeur référentielle, ce type de syntagme adjoint une perte d'individualité qui est au fondement même de l'abstraction de la poésie charienne. Mais cette perte, parce qu'elle est dynamique, peut être nulle, partielle ou totale : ces différentes étapes, d'une unicité garantie dans la réalité à son effacement dans le réel, peuvent être représentées par l'emploi de l'article défini, et c'est justement la capacité qu'a cet article d'exprimer aussi bien une valeur particulière qu'une valeur générale qui en fait le déterminant privilégié de la poésie charienne.

A. Une valeur référentielle liminaire : la dynamique de la présence

²⁴⁰ Les phénomènes linguistiques obéissent dans les théories guillaumiennes à un mouvement de pensée, un dynamisme orienté appelé cinétisme. Les emplois des articles sont considérés comme des saisies effectuées au cours de ces mouvements, et reflètent des effets de sens particuliers (Voir les leçons du 7 et du 14 mars 1956, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume, 1956-1957*, sous la direction de Roch Valin, Walter Hirtle et André Joly, 1982).

²⁴¹ L'expression *description définie* est employée par les logiciens pour désigner un syntagme constitué d'un nom actualisé par un article défini et éventuellement complété par les déterminations habituelles du nom : adjectif, relative, etc. C'est d'ailleurs dans la mesure où ce type d'expression est la paraphrase des groupe nominaux introduits par un déterminant possessif que nous n'avons pas réservé une étude précise à ces derniers. Certains linguistes font de la description définie un équivalent du nom propre. D'autres refusent de le faire car, si la description définie permet d'identifier en contexte un référent, elle ne permet pas de le fixer puisque son contenu est variable. Mais dans la poésie de René Char, c'est précisément dans l'instant d'une circonstance que se saisit le mieux une essence.

²⁴² Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, 1994, p. 96.

1. Une immédiateté partagée

L'emploi récurrent de l'article défini au seuil du poème provoque la convocation immédiate de l'univers représenté, comme le début *in medias res* de certains romans qui produit un effet de réel dans la mesure où le narrateur semble surprendre une action qui existerait indépendamment de sa narration, ce qui confère alors à l'univers de la fiction une existence autonome et constitue un gage de réalisme. Dans le poème, l'article défini constitue toutefois moins une garantie de réalité que la restitution d'une présence directe, exactement comme le démonstratif déictique en position initiale. A l'orée du poème moderne, l'emploi de l'article défini ne repose pas sur ce que la tradition grammaticale appelle une présupposition de connaissance. L'article défini ne donne pas la réalité mais sa présence : moins qu'un contenu, il établit une façon d'envisager ce contenu de réalité et constitue un véritable mode poétique d'appréhension du monde. L'emploi de l'article défini liminaire s'évalue donc moins comme une originalité par rapport à des codes narratifs auxquels le poème emprunte, que comme une spécificité du poème en général dans son mode de représentation de la réalité. Le titre " Attenants " prend ainsi un sens symbolique, celui du rapprochement effectué par le poème lui-même, qui place sa réalité à portée de nos perceptions :

Les prairies me disent ruisseau Et les ruisseaux prairie. Le vent reste au nuage. Mon zèle est fraîcheur du temps. Mais l'abeille est songeuse Et le gardon se couvre. L'oiseau ne s'arrête pas.²⁴³ ***Le poème balaie un paysage naturel en s'arrêtant sur quelques éléments terrestres célestes et aquatiques : la prairie et l'abeille, le vent, le nuage et l'oiseau, enfin le ruisseau et le gardon. Mais la présentation de ces éléments se fait dans cet ordre, selon un classement qui distingue les règnes naturels. La dernière strophe passe ainsi en revue ces différents règnes en nommant l'un de leur représentant : l'abeille pour la surface de la terre, le gardon pour l'eau, et l'oiseau pour l'air. Ces animaux semblent tous préoccupés ou impatientes de se cacher. Cette attitude qui les unit dans une même réaction semble due à l'approche du mauvais temps dont les indices apparaissent dans la deuxième strophe : vent, nuage et fraîcheur de l'air sont des signes météorologiques défavorables. La dernière strophe établit donc une continuité d'éléments différents, présentés comme co-présents. En revanche, dans les deux premières strophes, la présentation des éléments naturels est différente. Le poème fait voisiner des éléments contraires ou plutôt asymétriques pour en souligner le caractère "attendant". Les éléments du monde, même ceux qui semblent opposés, vivent donc ensemble, et c'est cette idée de voisinage qui les rend eux-mêmes plus proches qu'on ne croit de nous, car leur proximité nous engage puisqu'elle s'établit également par rapport à nous : la prairie vaut bien le ruisseau ; le vent, qui habituellement chasse le nuage, l'accompagne ; le zèle, qui est une forme d'ardeur, s'identifie à la fraîcheur. " Attenants ", ils le sont entre eux et par rapport à nous, présents dans l'évidence de leur actualisation par l'article défini***²⁴⁴ . ***L'article défini crée une impression d'immédiateté***²⁴⁵ .

2. La présence contre la notoriété

²⁴³ " Attenants ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 397.

L'article défini suscite bien une deixis proprement poétique, qui n'a rien à voir avec une présupposition de connaissance. Le poème “ Les Parages d'Alsace ” montre la différence entre la deixis et la notoriété.

***Je t'ai montré La Petite-Pierre, la dot de sa forêt, le ciel qui naît aux branches,
L'ampleur de ses oiseaux chasseurs d'autres oiseaux, Le pollen deux fois vivant
sous la flambée des fleurs, Une tour qu'on hisse au loin comme la toile du
corsaire, Le lac redevenu le berceau du moulin, le sommeil d'un enfant. Là où
m'oppressa ma ceinture de neige, Sous l'auvent d'un rocher moucheté de
corbeaux, J'ai laissé le besoin d'hiver. Nous nous aimons aujourd'hui sans
au-delà et sans lignée, Ardents ou effacés, différents mais ensemble, Nous
détournant des étoiles dont la nature est de voler sans parvenir. Le navire fait
route vers la haute mer végétale. Tous feux éteints il nous prend à son bord.
Nous étions levés dès avant l'aube dans sa mémoire. Il abrita nos enfances,
lesta notre âge d'or, L'appelé, l'hôte itinérant, tant que nous croyons à sa vérité.***

246

Quelle est la valeur de l'article défini dans la première strophe ? Le titre promet un itinéraire touristique autour de l'Alsace, puisque les “ parages ” en désignent les environs, ce que confirme le premier syntagme nominal qui est un nom propre, “ La Petite-Pierre ”, célèbre forêt des Vosges : c'est un lieu connu d'excursions, et c'est également un lieu historique de la seconde guerre mondiale, à la frontière allemande. On peut donc s'attendre à ce que l'article défini prenne sa valeur de notoriété, en rapport avec cette connaissance. Or les syntagmes suivants ne correspondent pas à des sites notables ou à des curiosités : “ la dot de sa forêt ”, “ le ciel qui naît aux branches ”... L'article défini qui inaugure ces syntagmes a une valeur cataphorique par rapport à la détermination qui suit tous ces noms. Il ne peut toutefois autoriser cette lecture devant certains noms : à la fin des syntagmes, des noms comme “ branches ”, “ fleurs ”, corsaire ” et “ moulin ” sont actualisés par l'article défini qui n'a ni une valeur intralinguistique, anaphorique ou cataphorique, ni une valeur de notoriété : il s'agit bien alors de cette valeur déictique propre aux poèmes. Le poème convoque des éléments, met le lecteur en présence du

²⁴⁴ *L'article défini est presque le seul déterminant utilisé dans ce poème, si on excepte deux cas : le possessif de “ mon zèle ”, mais on l'identifie à un syntagme présentant un article défini auquel s'ajoute une relation personnelle ; quant à l'absence d'article devant “ ruisseau ”, “ prairie ” et “ fraîcheur ”, elle prend place dans une construction attributive où la fonction sémantique l'emporte sur la fonction référentielle.*

²⁴⁵ *Michel Collot a regroupé dans l'analyse des déictiques chez Rimbaud, les démonstratifs et les articles définis. Quelle que soit leur nature, les déictiques “ renvoient à l'évidence d'une présence, sans permettre d'identifier celle-ci une fois pour toutes, d'une manière universellement valable. Par son emploi singulier, Rimbaud joue la référence contre le sens, l'existence contre l'essence. Le poème doit mettre le lecteur face au fait simple et nu de la présence, sans dire ce qui se présente. Les indicateurs rimbaldiens posent qu'il y a quelque chose, sans préciser CE QU'IL y a. Ils font du poème une parole adressée à “quelqu'un”, à propos de “quelque chose”, produisant un double effet de sens : un “effet de présence” et un “effet de complicité” ” (Michel Collot, op. cit., p. 200). La pratique de René Char, si elle est parallèle à celle de Rimbaud, s'en éloigne cependant dans la mesure où elle ne joue pas l'existence “ contre ” l'essence : l'existence est la première étape nécessaire de la recherche de l'essence de la réalité.*

²⁴⁶ “ Les Parages d'Alsace ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 428.

monde qu'il crée. Ce poème dit même cette mise en présence. Elle est en effet explicitement donnée comme le rappel de la mise en présence passée de l'interlocuteur du poème avec les éléments désignés : la présence explicitée par “ je t'ai montré ” était encore renforcée dans un autre état du poème avec la formule “ j'ai mis sous tes yeux ”²⁴⁷. Etymologiquement, les “ parages ” sont d'ailleurs les lieux où l'on s'arrête, où l'on fait une station qui peut autoriser la contemplation. Mais cette mise en présence s'effectue en outre avec ce tiers, cet autre interlocuteur qu'est le lecteur, dans le présent de l'énonciation. Le poème dit le phénomène de la présence qu'il crée lui-même, à travers une actualisation réalisée par les articles définis.

Il s'agit donc bien d'un phénomène de deixis plus que de connaissance, car les éléments nommés dans la première strophe ne sont précisément pas connus, pittoresques ou touristiques. Il n'y a pas de notoriété à retrouver. La deixis apparaît clairement dans la dernière strophe, avec “ le navire ” : cet élément ne peut être identifié linguistiquement, il n'y a pas d'anaphore ni même de co-référence possible. Il est présenté, au sens de “ mettre en présence ”. Son identification est cependant liée à celle de “ la haute mer végétale ”²⁴⁸. La forêt vosgienne est représentée comme la mer, et cette identification métaphorique est préparée dès le titre : les “ parages ” du titre la motivent en effet car ce sont, dans une première acception qui relève du domaine maritime selon le *Littré*, un “ espace de mer ”, “ une étendue de côtes accessible à la navigation ”. La présence du “ navire ” est donc d'autant plus imprévisible qu'à ce mode de convocation poétique, mode de présence attribué à l'article défini, s'ajoute la métaphore qui joue sur la signification du nom. Une actualisation inattendue précédant l'image rend cette présence particulièrement étrange.

L'univers du poème est un univers “ déterminé ”, même si l'identification référentielle n'est pas possible. Cette faible accessibilité au référent n'entame pas cependant la valeur d'instantanéité de la formulation définie du monde. C'est même cette valeur d'intégration dans un univers de discours qui prédomine. La deixis n'a pas un rôle de présentation, d'introduction dans le monde du poème ; elle traduit une présence directe. Elle parle du monde qu'elle crée au moment même où elle le crée. La deixis crée une évidence poétique plus qu'une connaissance qui, à défaut d'avoir une valeur spatio-temporelle, historique, a une valeur émotionnelle.

B. Une valeur grammaticale de représentation : la dynamique de la progression

Le poème charien présente l'originalité de maintenir dans sa continuité l'effet de présence qu'il crée de façon caractéristique en son début. Ce qui fait en partie l'hermétisme de la

²⁴⁷ Voir *Variantes*, O. C., p. 1191.

²⁴⁸ Cette métaphore de la forêt nommée au début du poème n'est pas unique, elle apparaît également dans un autre poème, “ Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace ”, qui évoque la même région géographique et la même époque historique, celle de la guerre : “ Nous avançons sur l'étendue embrasée des forêts, comme l'étrave face aux lames, onde remontée des nuits, maintenant livrée à la solidarité de l'éclatement et de la destruction. ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 366).

poésie de René Char pourrait bien se fonder sur l'enchaînement de groupes nominaux actualisés par un article défini qui force l'évidence de leur présence, au risque souvent pris d'une perte de cohérence sémantique et référentielle dans cette succession rapide.

1. L'anaphore associative aux limites de la cohérence référentielle

La cohérence de l'enchaînement est assez nettement perceptible dans ce fragment du “ Rempart de brindilles ” :

La cheminée du palais de même que l'âtre de la chaumière fument depuis que la tête du roi se trouve sur les chenets, depuis que les semelles du représentant du peuple se chauffent naïvement à cette bûche excessive qui ne peut pas se consumer malgré son peu de cervelle et l'effroi de ceux pour lesquels elle fut guillotinée. Entre les illusions qui nous gouvernent, peut-être reverra-t-on celles, dans l'ordre naturel appelées, que quelque aspect du sacré tempère et qui sont au regard averti les moins cyniquement dissimulées. Mais cette apparition, que les exemples précédents ont disqualifiée, doit attendre encore, car elle est sans énergie et sans bonté dans des limbes que le poison mouille. La propriété redevenant l'infini impersonnel à l'extérieur de l'homme, la cupidité ne sera plus qu'une fièvre d'étape que chaque lendemain absorbera. Tout l'embasement néanmoins est à réinventer. La vie bousillée est à ressaisir, avec tout le doré du couchant et la promesse de l'éveil, successivement. Et honneur à la mélancolie augmentée par l'été d'un seul jour, à midi impétueux, à la mort.²⁴⁹

Les premiers syntagmes du paragraphe sont déterminés par l'article défini. En première mention, il est bien encore question d'effet de présence, d'évidence, mais on constate également que l'article défini permet la progression thématique de l'ensemble.

C'est dans son rôle anaphorique le plus courant de reprise que l'article défini assure la progression textuelle, comme dans “ Le Gaucher ” :

On ne se console de rien lorsqu'on marche en tenant une main, la périlleuse floraison de la chair d'une main. L'obscurcissement de la main qui nous presse et nous entraîne, innocente aussi, l'odorante main où nous nous ajoutons et gardons ressource [...]²⁵⁰

Or ce mécanisme de stricte reprise lexicale n'est en fait qu'un cas particulier du mécanisme plus général de reprise qu'est l'association, qui fonctionne par rapport à un domaine d'interprétation²⁵¹. C'est le cas dans le paragraphe du “ Rempart de brindilles ” avec ce que nous appellerons le domaine du “ palais ”, qui est d'ailleurs sémantiquement

²⁴⁹ “ Le Rempart de brindilles ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 361.

²⁵⁰ “ Le Gaucher ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 439.

²⁵¹ Le domaine d'interprétation est construit par le contexte à partir de “ désignations d'individus, d'événements, de propriétés empiriques ”. C'est “ un monde, ou un état possible du monde dans lequel ces désignations peuvent s'effectuer ” et sont considérées comme des “ points de référence ” (Francis Corblin, *op. cit.*, p. 130 *passim*). La reprise, ou anaphore lexicale fidèle, isole un seul élément du domaine accessible par la référence virtuelle du nom. Avec l'association en revanche, la relation du nom au domaine est plus large et se fonde sur les points de référence disponibles et accessibles. Pour Francis Corblin, “ la reprise n'est qu'un cas particulier d'association ” (*Ibid.*, p. 193).

le premier mot du texte puisque, s'il détermine syntaxiquement “ cheminée ”, il est déterminé d'un point de vue sémantique par lui, l'ordre de la dépendance s'inversant en effet. Le “ palais ” construit une présence à laquelle se rattachent les autres termes de la première phrase : d'une part, le domaine royal avec “ cheminée ”, “ chenets ”, “ roi ” et “ tête ” ; d'autre part le domaine de l'insurrection populaire avec “ âtre ”, “ chaumière ”, “ semelles ”, “ représentant ”, “ peuple ”, et “ bûche ”. Ces termes n'occupent pas la même place dans les syntagmes et n'ont donc pas le même degré référentiel : si “ cheminée ” dépend de “ palais ”, “ âtre ” dépend de “ chaumière ” et “ tête ” de “ roi ”. Si l'on considère ses deux actants, le verbe *gouverner* qui apparaît dans la seconde phrase, de niveau lexical plus général, peut englober le domaine du palais et celui de la révolution populaire. Deux articulations logiques permettent de voir l'organisation du texte. “ Mais ” isole les troisième et quatrième phrases. La troisième exprime un ajournement à l'apparition de l'illusion la moins mauvaise, sursis liés à des manques dits lexicalement par la privation (“ sans ”), et à des obstacles (“ limbes ”, “ poison ” et “ propriété ”). Une autre rupture, marquée par “ néanmoins ”, établit le programme de reconstruction dont le contenu est donné par des substantifs actualisés par l'article défini : se rattachent au domaine d'interprétation initial, “ l'embasement ”, comme fondement politique, et le générique “ vie ”. Le “ couchant ” et “ l'éveil ” relèvent quant à eux des connaissances physiques de phénomènes naturels. Le texte se clôt enfin sur une réserve de mélancolie et une pensée de la mort : les articles définis ont alors une valeur plus large, et ouvrent le texte à une lecture généralisante. C'est là que peuvent s'articuler les différentes valeurs de l'article défini, articulation qui fait toute l'originalité de la poésie charienne : la présence poétique que crée cet article, par l'absence de lien contextuels ou d'explication situationnelle, dépasse aisément le fait individuel qu'il semble évoquer et s'universalise. Dans le particulier même résonne le général.

2. La prédication au détriment de la thématization

La reprise effectuée par l'article défini favorise l'ellipse : les enchaînements ne sont pas explicites, les liens entre les éléments d'un même domaine étant plus ou moins nets. Ils s'établissent dans un champ lexical dont les limites s'avèrent floues et mouvantes. Partant, le texte est plus rapide, il progresse sans ménager d'étapes, c'est-à-dire sans appuyer sur les passerelles sémantiques qui relient les éléments d'un même champ. Si René Char ne représente pas la réalité mais la présente, cette présentation n'a rien de statique : la réalité est saisie dans son dynamisme propre . Elle n'a pas le temps d'être thématized. Dans un style dynamique, c'est la prédication qui l'emporte, et emporte avec elle tout souci de thématization pourtant nécessaire à la compréhension. La logique charienne n'est pas une logique de la représentation. Il n'y a pas de Petit Poucet égrenant efficacement les indices du chemin herméneutique. La logique de la présence est plus exigeante. Un autre fragment du “ Rempart de brindilles ” est significatif de ce mode de présence : le texte convoque des réalités, progresse le plus souvent par association, même de façon ténue, mais ces associations, qui occupent le place de thèmes, sont mises au second plan, après la prédication. La progression prend le pas sur la cohérence.

***Echapper à la honteuse contrainte du choix entre l'obéissance et la démence,
esquiver l'abat de la hache sans cesse revenante du despote contre laquelle nous***

sommes sans moyens de protection, quoique étant aux prises sans trêve, voilà notre rôle, notre destination, et notre dandinement justifiés. Il nous faut franchir la clôture du pire, faire la course périlleuse, encore chasser au delà, tailler en pièces l'inique, enfin disparaître sans trop de pacotilles sur soi. Un faible remerciement donné ou entendu, rien d'autre.²⁵²

La progression, associative, s'établit sur la succession des termes relevant du domaine d'interprétation du “ despote ” : *contrainte, démence, obéissance, hache, pire, inique* fondent la cohérence sémantique du paragraphe. L'article défini qui actualise la plupart de ces noms en assure la continuité thématique. Le texte décrit le comportement à opposer au despotisme. Le despotisme lui-même n'est pas signifié par un lexème précis : donné en somme comme un présupposé, il est considéré, d'un point de vue logique, comme un thème, et il est maintenu dans le poème par la présence successive des éléments appartenant à ce domaine. Mais la progression n'est pas assurée par la permanence d'un domaine. C'est la prédication qui l'assure. Elle est prise en charge par les verbes mis en valeur syntaxiquement en tête des propositions, étant donnée leur forme infinitive, et qui signifient une action : “ échapper à la honteuse contrainte **du** choix entre l'obéissance et la démence, esquiver l'abat de la hache sans cesse revenante **du** despote [...]. Il nous faut franchir la clôture **du** pire, faire la course périlleuse, encore chasser au delà, tailler en pièces l'inique [...] ”. Les syntagmes nominaux sont posés comme des évidences, et même s'il concourent à la progression textuelle, ce sont les relations dans lesquelles ils sont impliqués qui constituent l'apport et font le dynamisme du style. Il y a pourtant là deux moyens très différents de produire ce dynamisme : dans une perspective logique, par la progression textuelle ; dans une perspective sémantico-syntaxique, par le choix et la signification des parties du discours.

La progression thématique, parce qu'elle passe par une chaîne lexicale difficile à saisir, est souvent moins repérable comme facteur dynamique que la prédication qui, reposant plus naturellement sur les verbes, semble être le lieu grammatical par excellence de la progression du texte. Or René Char joue beaucoup sur la progression lexicale, par saut d'un thème à un autre, saut d'où naît l'ellipse. Mais l'une des caractéristiques de sa poésie est d'introduire la prédication au sein du thème, phénomène que la concentration syntaxique et l'ellipse rendent d'ailleurs difficilement visible. Le syntagme nominal est souvent l'expression condensée de plusieurs prédications possibles. La préposition *de* construit une grande partie des compléments de noms car elle permet d'exprimer des relations nombreuses et diverses. Mais cette forte polysémie est aussi un facteur d'ambiguïté car la relation exprimée n'est pas toujours transparente dans des constructions parfois homonymes. *De* peut introduire une apposition, “ la honteuse contrainte **du** choix entre l'obéissance et la démence ”, ou un génitif “ l'abat **de** la hache ”. Il peut également établir un rapport subjectif ou objectif entre le nom et son complément. Dans le premier fragment cité du “ Rempart de brindilles ”, comment analyser “ la promesse de l'éveil ” ? S'agit-il d'une promesse portant sur l'éveil, qui en est alors l'objet, ou produite par l'éveil, qui est dans ce cas le sujet ? Le contexte ne permet pas toujours de décider.

Le texte introduit ainsi directement un référent par l'article défini et en introduit de

²⁵² “ Le Rempart de brindilles ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 360.

nouveaux au fil du texte par ce même article, mais ces termes apparaissent et disparaissent aussi vite, sans liaison les uns avec les autres, et sans qu'une cohérence générale du poème puisse leur être imputée. L'article défini a la même valeur en position liminaire qu'au fil du texte. Il organise des “épiphanies” perpétuelles de substantifs : ce dernier reste en effet le plus souvent une occurrence absolument unique dans le texte, sauf s'il est répété dans un but stylistique particulier. L'apparition unique des termes perturbe la lecture référentielle. En effet, l'équilibre entre les paramètres de la répétition et de la variation, qui est le garant de la cohésion du texte, se trouve brisé au profit du second paramètre poussé à son degré extrême puisque les noms ne sont pas introduits mais posés comme déjà connus. Les poèmes contreviennent ainsi à une règle de progression textuelle que Bernard Combettes formule ainsi : “ introduire un référent dans une proposition et dire que ce référent est impliqué dans des relations prédicatives avec d'autres constituants sont deux tâches qui sont mieux gérées si elles sont accomplies indépendamment l'une de l'autre ”. Il existe une “ contrainte textuelle ” qui impose la “ dissociation de la fonction référentielle et de la fonction relationnelle ”²⁵³. Or, dans la poésie de René Char, les substantifs superposent très souvent ces deux fonctions, le référent se trouvant engagé dans des relations avec d'autres référents avant que sa description ne soit complète et permette de l'identifier. La prédication l'emporte sur la thématization jusqu'à l'investir. Cette pratique poétique qui ignore ou voile les phénomènes de cohésion textuelle constitue un facteur important de “brouillage” référentiel qui vient renforcer une composante métaphorique évidente dans la poésie charienne. L'utilisation de l'article constitue donc souvent un coup de force référentiel puisqu'il impose l'évidence d'un énoncé qui ne permet pas un accès évident à un référent précis. Mais quand la perte d'une référence particulière et identifiable cesse d'être considérée comme un manque, l'article peut précisément être considéré comme le moyen d'ouvrir le poème à une référence plus large, une référence générale.

C. La dynamique de la généralisation

Si l'article défini concourt de façon exemplaire à l'abstraction poétique, cette dernière n'a rien à voir avec une poésie abstraite, mais avec une dynamique de la généralisation. L'enjeu de l'emploi de l'article défini singulier²⁵⁴ réside dans la possibilité d'extensité très large qu'il offre au nom qu'il actualise, de l'unicité à la généralité, et dans l'orientation même de cette variation d'extensité. Si d'autres articles comme l'indéfini singulier *un* ou le défini pluriel *les* semblent pouvoir exprimer la généralité de façon courante²⁵⁵, c'est précisément parce que l'article défini ne l'exprime pas en priorité qu'il est intéressant, car il cumule ainsi plus facilement une valeur particulière et une valeur générale.

²⁵³ Bernard Combettes, “ Hiérarchie des référents et connaissance partagée : les degrés de l'opposition connu/inconnu ”, *L'Information grammaticale*, n°54, juin 1992, p. 13.

²⁵⁴ L'expression de la généralité ne passe pas par l'emploi de l'article défini pluriel, pourtant bon candidat à l'expression de cette valeur, car la généralité exprimée est moins une pluralité vérifiable en chaque individu que la visée de l'être d'une réalité. Ce n'est pas une généralisation en quantité mais en qualité. Le processus d'abstraction concerne l'intégralité d'une chose (*totus*) et non une totalité (*omnis*).

1. Article défini et abstraction

En langue, l'étude de la sous-catégorisation des substantifs montre que la prédétermination a des affinités avec la représentation du réel. On distingue traditionnellement des noms comptables, qui acceptent les articles définis et indéfinis, et les noms denses, qui sont précédés des articles définis et partitifs. Les noms abstraits font partie de la seconde catégorie. La domination de l'article défini pourrait ainsi s'expliquer par la forte représentation des substantifs abstraits où la concurrence avec *un* n'existe pas. Cette hypothèse légitimerait d'ailleurs l'idée courante que la poésie de Char est abstraite. Mais c'est confondre l'abstraction d'un vocabulaire, dont on peut juger, avec celle d'une lecture, au sens où elle est perçue comme hermétique. La notion d'hermétisme ne se superpose pas avec la notion, ici linguistique, d'abstraction. Or, si la poésie de René Char peut être perçue comme hermétique, l'abstraction de son lexique reste, quant à elle, à vérifier.

Il y a bien un lexique abstrait important mais qui, en contexte, reçoit souvent une interprétation métaphorique concrétisante. L'image est une expression sensible du réel. Tous les lexèmes dont le référent n'est pas matériel, mais intellectuel et inaccessible aux sens, ne donnent pas lieu à un discours conceptuel, et ils sont saisis dans des formes concrètes du monde.

Le passage, dans “ Déclarer son Nom ”, de l'événement à l'essence des choses ne correspond pas au passage d'un vocabulaire concret décrivant le premier à un vocabulaire abstrait donnant accès à la seconde. C'est l'emploi d'un vocabulaire concret qui prédomine et réussit à produire une dimension qui dépasse la description d'une réalité mondaine. La situation dont l'évocation passe par des éléments pittoresques se révèle donc moins référentielle qu'ontologique. L'identité donnée n'est pas celle de l'individu, mais celle de l'être. Si l'article défini qui prédétermine les noms a une valeur anecdotique dans la situation passée, il prend également une résonance plus forte.

J'avais dix ans. La Sorgue m'enchâssait. Le soleil chantait les heures sur le sage cadran des eaux. L'insouciance et la douleur avaient scellé le coq de fer sur le toit des maisons et se supportaient ensemble. Mais quelle roue dans le cœur de l'enfant aux aguets tournait plus fort, tournait plus vite que celle du moulin dans son incendie blanc ?²⁵⁶

La situation est un événement daté par l'âge de l'enfant, mais on peut préciser encore plus le moment de l'année : le soleil, l' “ incendie blanc ” et l'apparente immobilité des choses sont associés à la saison estivale. Les faits sont relatés au passé, ce qui n'empêche en rien la saisie d'une essence, celle précisément de cet enfant de dix ans, cet été-là. Les verbes contribuent même à la sensation d'immobilisation temporelle : l'aspect sécant de l'imparfait s'associe à l'aspect lexical imperfectif de *enchâsser*, *chanter* et *tourner* pour donner une vision durative. Le lexique traduit également cette tentation

²⁵⁵ Selon Georges Kleiber, *les* et *un* sont les articles qui correspondent le mieux à l'idée de la généricité que l'on se fait communément (Voir *L'Article LE générique. La généricité sur le mode massif*, 1990, pp. 20-21).

²⁵⁶ “ Déclarer son nom ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 401.

d'immobilisation. Le paysage fixe ses éléments, avec les verbes *enchâsser* et *sceller*, fortement marqués par la matérialité d'un geste manuel, et plus indirectement avec *chanter* qui est une forme d'inscription. Sur le “ sage cadran des eaux ”, le temps semble domestiqué et ralenti. Enfin, la roue qui tourne produit l'image d'un mouvement qui revient sur lui-même. L'être se saisit dans un événement, se déclare dans un instant plus ou moins étendu qui est fixateur car il semble lui-même figé dans la matière d'un paysage.

L'identification se présente de façon très concrète mais avec une certaine complexité : avec la proposition “ La Sorgue m'enchâssait ”, l'enfant est décrit comme étant dans le paysage, et il occupe significativement la fonction grammaticale de complément d'objet direct du verbe. Mais il semble plus pertinent de renverser ce rapport de sujet et d'objet, qui est aussi un rapport entre le monde extérieur et le moi, intérieur. Le paysage qui l'entoure est finalement en lui, il le définit. Ce paysage montré est un paysage sélectionné, il n'est pas tout le réel environnant, il est l'espace environnant l'enfant : correspondant à la perception du garçon, il est à sa mesure, comme un reflet de lui-même, et c'est en cela qu'il nous renvoie son image. La réversibilité de l'enchâssement²⁵⁷ est également possible dans la mesure où l'eau de la Sorgue est un miroir évident pour l'enfant : en se regardant dans la rivière, il en devient une part, il EST ce ruisseau dont l'eau emplit le contour de la silhouette qui s'y trouve projetée. Or la Sorgue désigne plus qu'une rivière, elle est un milieu, que le poème développe ensuite par la convocation d'éléments pittoresques d'une enfance locale : elle est soleil, girouette sur le toit des maisons, roue des moulins à papier de la région... Le nom propre a bien ici un “contenu”, donné par les noms actualisés par l'article défini qui ne renvoie pas à une notoriété absolue, mais relative dans la mesure où le lecteur peut la supposer : le soleil, l'eau, les maisons sont attendus dans ce paysage naturel et s'enchaînent d'ailleurs selon le principe de l'association, relevant tous d'un domaine référentiel qu'il constituent en apparaissant, le domaine d'interprétation de la Sorgue. Présent au début du poème, premier nom du texte, ce nom propre donne en fait le mode grammatical du “ nom ” promis par le titre, de l'identité, celle d'un toponyme précédé de l'article défini, le nom propre le plus stable et le plus concret qui soit²⁵⁸. Les noms communs qui suivent, précédés du même article défini, sont pris dans ce mouvement ontologique et leur valeur particulière tend à se détacher des circonstances spatio-temporelles et à prendre une valeur générale. Le nom propre géographique et le nom commun dans son actualisation généralisante peuvent d'ailleurs être mis en parallèle : “ Un nom propre géographique a donc la même stabilité dans la langue qu'un nom commun en emploi générique ”²⁵⁹. “ La Sorgue ”, désignant un élément du monde très concret, a certes une extensité unique

²⁵⁷ Sur l'importance de cette image d'enchâssement et le rapport de “ Déclarer son Nom ” avec le poème “ Eaux-mères ”, voir Eric Marty, *op. cit.*, pp. 31-34.

²⁵⁸ “ La Sorgue ” est un nom propre spécial, qui est prédéterminé par l'article défini. Cet article apparaît devant les noms géographiques qui ne sont pas liés à l'énonciation et sont par conséquent très stables référentiellement, ce qui leur confère un “ statut ontologique ” fort : ce sont des référents “ dont l'unicité est posée, et garantie indépendamment de toute variation des univers de croyance ” (Marie-Noëlle Gary-Prieur, *op. cit.*, p. 229). Ce sont les seuls véritables noms propres, ce que nous avons vérifié avec “ La Balandrane ”. Grammaticalement donc, et en dehors de tout contenu narratif, “ La Sorgue ” est la formulation qui fixe le mieux l'identité de l'enfant car elle est l'appellation qui garantit le plus de stabilité.

mais elle est durable. C'est ce mode d'être que cette rivière plus pérenne qu'on ne croit transmet aux éléments qui la définissent, et partant à l'enfant.

Les noms communs du poème sont presque exclusivement actualisés par l'article défini : “ le soleil ”, “ les heures ”, “ le sage cadran des eaux ”, l'insouciance ”, “ la douleur ”, “ le coq de fer ”, “ le toit des maisons ”... Noms communs seuls ou inclus dans un syntagme, ils ont une extensité unique, géographiquement et parfois historiquement situable, comme les moulins. En vertu de la réversibilité de l'appartenance de l'enfant à la rivière, ces éléments forment l'identité du garçon, ils s'abstraient des circonstances précises et perdent leur valeur originellement référentielle. Ils semblent prendre une valeur intensionnelle, comme dans les constructions attributives : l'enfant est soleil, est moulin, est coq de fer, insouciance et douleur. L'article défini désolidarise donc en partie les noms communs de leur référence particulière, et ce mouvement d'abstraction n'est pas fondé sur un lexique spécifiquement abstrait : seuls “ insouciance ” et “ douleur ” relèvent d'un tel vocabulaire, et l'on voit bien comment ils sont fondus dans la réalité concrète de la circonstance. Même s'il résumait effectivement de façon conceptuelle les qualités de l'enfant à dix ans, ils ne sont cependant pas présentés dans le poème comme une synthèse du moment. Ils sont impliqués dans l'événement. Le procès dont ils sont le sujet, “ avaient scellé ”, appartient à la gestuelle artisanale, et il est pleinement lié à la vie matérielle. Le sens de ces deux noms abstraits n'est accessible qu'en situation et, à l'inverse, le vocabulaire concret manifeste aussi bien l'essence de l'enfant.

L'identité finale n'est plus le renseignement presque administratif du début : des “ dix ans ” très objectifs, on est passé au “ cœur de l'enfant ”, à une intériorité qui a absorbé tout ce que le texte dit entre ces deux renseignements sur le garçon, qui a absorbé le paysage environnant pour en faire une identité. Le passage du référentiel à l'ontologique est passage du sensible, dont l'expression domine quantitativement, à l'intelligible, qui en garde toutefois la trace. L'intelligible n'est pas donné a priori ni directement par l'intermédiaire d'un vocabulaire abstrait, relevant par exemple ici de la psychologie. “ Insouciance ” et “ douleur ” font exception, mais une exception signifiante dans sa nécessité même. Ils montrent que le lexique abstrait existe bel et bien dans la poésie de René Char, mais qu'il s'informe dans le concret et n'est jamais détaché d'une réalité qui le suscite. Ainsi, ce n'est ni le nom propre qui donne l'identité — il n'est que le signe d'un contenu —, ni le nom commun abstrait, mais le nom commun “ approprié ”. Le nom propre “ la Sorgue ” est ici intéressant non seulement pour son contenu, qui sera celui de l'identité, mais pour sa stabilité référentielle et ontologique, dont l'article défini est le signe. “ L'insouciance ” et “ la douleur ”, dans leur coordination paradoxale, ne donnent le sens de l'instant que parce qu'ils se lisent dans ses formes concrètes. Le “ cœur ” apparaît alors comme le pivot qui fait passer de la réalité au réel : organe vital qui permet au corps une relation sensible directe avec le monde, il est aussi le siège des sentiments. L'identité se constitue sur ces deux pôles sensibles, l'événement senti et sa vérité ressentie.

A défaut de se fonder sur un vocabulaire nettement abstrait, l'impression d'abstraction de la poésie de René Char serait sans doute plus légitimement expliquée par un détachement des circonstances spatio-temporelles, ce qui oriente le lecteur vers

²⁵⁹ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *op. cit.*, p. 229.

une interprétation universalisante à défaut d'être particulière. L'enjeu ne réside donc pas dans une tension entre le concret et l'abstrait mais entre une lecture particularisante et une lecture universalisante de situations réelles : " [...] les emplois génériques sont en quelque sorte des emplois abstraits, détachés des circonstances spatio-temporelles, alors que les emplois spécifiques, parce qu'ils mettent en cause des occurrences spatio-temporellement délimitées, apparaissent comme concrets " ²⁶⁰ . On aurait tort d'inverser la réflexion : c'est bien parce que la lecture généralisante existe que le poème a une dimension " en quelque sorte " abstraite, et non le contraire.

2. LE contre UN, le particulier et le général associé

Prends garde à l'anecdote. C'est une gare où le chef de gare déteste l'aiguilleur ! ²⁶¹

Choisir *le* au détriment de *un* refléterait moins dans l'œuvre de René Char la recherche de l'expression d'une notoriété ou encore d'une présupposition de connaissance que la possibilité laissée à l'article défini de favoriser l'ambiguïté entre une lecture spécifique et une lecture généralisante, ambiguïté plus rare avec l'indéfini.

Le passage du particulier au général par l'article défini ne se réalise pas toujours dans la progression du poème. Dans les textes courts, une occurrence de l'article défini peut superposer les deux valeurs. C'est le cas dans le poème " A M. H. " :

L'automne va plus vite, en avant, en arrière, que le râteau du jardinier. L'automne ne se précipite pas sur le cœur qui exige la branche avec son ombre. ²⁶²

a/ La situation

Ce poème s'inscrit dans une circonstance précise, celle du départ de Martin Heidegger ²⁶³ dont les initiales forment le titre. En exergue apparaît une date précise, le " 11 septembre 1966 ". Précédé de ces indices référentiels très nets, ce poème peut être lu comme l'évocation d'une journée, la vision de faits qui se sont déroulés ce jour-là : l'automne fait tomber les feuilles si rapidement que le jardinier ne va pas assez vite pour les ramasser. L'article défini d' " automne ", " râteau " et " jardinier " actualise des référents uniques, bien réels. Mais cette lecture particularisante est mise en doute par deux éléments. A cette date de l'année tout d'abord, les feuilles ne tombent pas encore. Char anticipe donc sur l'automne, ce qui en fait une image, une saison symbolique plus que réelle au moment de l'énonciation. Ensuite, le procès de l'automne dans la première phrase contredit celui de la seconde phrase : " l'automne va plus vite " et " l'automne ne se précipite pas ". La seconde phrase semble en effet en contradiction avec l'image d'une saison symbolique. Elle exprime la persistance du soleil estival, qui maintient l'existence des ombres tandis que le soleil affaibli de l'automne les rendrait moins nettes. La saison symbolique

²⁶⁰ Georges Kleiber, " Sur les noms abstraits ", *Nominales. Essais de Sémantique référentielle*, 1994, p. 51.

²⁶¹ " Feuilletts d'Hypnos, n°53 ", *Fureur et mystère*, O. C., p. 188.

²⁶² " A M. H. ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 452.

²⁶³ D'après les variantes, le manuscrit porte l'indication suivante : " Pour le départ de Martin Heidegger, le 11 septembre 1966 ".

maintenue malgré la progression temporelle est l'été, avec sa luminosité intense, image peut-être des rencontres tout aussi intenses avec Martin Heidegger à l'occasion des séminaires du Thor, image de la Grèce antique dont il a été question au cours de ces séminaires.

L'article défini, qui sert apparemment à désigner une situation bien réelle, a sans doute une portée plus généralisante que véritablement référentielle. La date concernerait l'énonciation plus que l'énoncé qui, en dehors de toute datation, pourrait prendre une valeur générale. En tout cas, l'ambiguïté du rapport entre la date donnée et les faits relatés maintient l'indécision et favorise la persistance d'une ambiguïté que l'article défini présente en lui-même : ce n'est jamais le contexte qui détermine la valeur individuelle ou générale de *le*, c'est la situation²⁶⁴. Elle présente une date, mais sa position en exergue en fait une information troublante. Si on considère cette date comme faisant partie du poème comme énoncé, c'est une circonstance limitatrice qui fait de *LE* un spécifique. Si on en fait un élément de paratexte datant l'énonciation, il n'y a pas de circonstances restreignant l'extensité des noms, et *le* détermine une lecture généralisante. Les circonstances limitatrices demeurant ambiguës, les lectures particulière et générale coexistent : la lecture particulière d'une scène, concomitante à l'acte d'énonciation marqué par une date ; la lecture générale de l'image d'une saison mentale plus qu'effective²⁶⁵. Le poème est dans ce dernier cas le constat d'un départ, d'un automne chronologiquement anticipé en quelque sorte. Mais persiste affectivement, dans le “ cœur ”, le souvenir de moments lumineux, d'un été de la nature et de la pensée. En léger décalage par rapport à la chronologie naturelle des saisons, René Char ne fait qu'ébaucher l'été et surtout l'automne comme réalités sensibles, car ce léger contretemps, retard de l'été et précocité de l'automne, leur donne une dimension symbolique. Deux phrases concentrent la poétique charienne, celle des contraires et de leur juxtaposition elliptique. Elles suffisent surtout à réaliser le passage du sensible, au deux sens du terme — celui qui concerne la perception et celui qui décrit l'affectivité — à l'intelligible : c'est bien encore la “ matière-émotion ” qui suscite le poème.

Seule une situation nettement particulière ferait de *le* l'instrument d'une particularisation. L'effacement ou l'ambiguïté d'une telle situation autorise donc le plus souvent les deux lectures de l'article défini. Si le lecteur achoppe sur l'identification d'un référent particulier, c'est peut-être que ce référent, tel qu'il est désigné par le poème, n'est pas aussi spécifique qu'on pourrait le croire. La connaissance précise d'un référent équivaut à la réduction de l'extensité à une seule entité. Or, l'impossibilité de préciser ce référent fait que l'extensité n'est pas réduite à un objet unique et qu'elle varie entre ce possible objet unique et la classe tout entière à laquelle appartient cet objet, ce qui place

²⁶⁴ “ *LE N* ne peut cesser de désigner l'espèce *N* que si le contexte d'usage [= la situation] a isolé un *N* particulier, et *LE N* désignera nécessairement ce *N*. Autrement dit, une interprétation non générique de *LE N* est une interprétation dans laquelle le contexte d'usage détermine quel *N* particulier est désigné par le groupe nominal ” (Francis Corblin, *op. cit.*, p. 99). L'interprétation spécifique de *le* dépend donc de la situation, qui doit la susciter. *Le*, en raison de sa tension généralisante, est naturellement générique.

²⁶⁵ On se souvient de l' “ hivernage de la pensée ”, durant cette saison froide qu'est l'expérience d'un amour perdu dans la “ *Lettera amorosa* ”.

la saisie de l'entité dans cet intervalle entre le particulier et le général. Le rapport au monde que le poème suscite se définit donc comme une tension entre une interprétation particulière et une interprétation générale²⁶⁶. Le poème extrait le référent de la réalité et le met sur la voie de l'expression générale, mais il reste tendu entre l'événement, l'expérience singulière, et l'abstraction généralisante qui, dans l'œuvre de René Char, est une forme de synthèse poétique de la réalité.

b/ Le contexte

Un autre paramètre intervient toutefois pour déterminer l'interprétation particulière ou générale d'un groupe nominal : le contexte. C'est lui qui permet de valider *le* au détriment de *un* car, selon le contexte, si *le* maintient les deux interprétations possibles, *un* n'autorise pas de lecture généralisante. Dans le cas où le fait évoqué n'est pas ponctuel²⁶⁷, le contexte est favorable à l'expression d'une généralité, et *un* aussi bien que *le* peuvent renvoyer à un référent soit individuel soit générique. En revanche, lorsque le fait est ponctuel, *un* ne peut être que spécifique tandis que *le* conserve les deux lectures. Dans “ A M. H. ”, les deux verbes instaurent deux contextes différents : si “ va ” constitue un contexte non ponctuel, à l'inverse, avec “ se précipite ”, l'énoncé est ponctuel²⁶⁸. Dans ce dernier cas, l'article indéfini ne maintiendrait pas l'ambiguïté et ne permettrait pas une interprétation générale.

L'article défini peut donc permettre une interprétation généralisante dans plus de contextes que l'article indéfini²⁶⁹. Il autorise cette lecture aussi bien dans les contextes non ponctuels que dans les contextes ponctuels. Il est en fait indépendant du contexte, et sa valeur particulière n'est fixée qu'en rapport avec une situation déterminée identifiable. Or, en l'absence de situation référentielle très claire, l'article défini emprunte sa pente naturelle, qui est celle de sa tension généralisante dans la psychomécanique, tandis que la pente naturelle de l'indéfini est la particularisation. Ces deux orientations, qui sont des faits de langue, nous intéressent dans la mesure où elles deviennent déterminantes dans la poésie charienne. *Le* et *un* ont bien les mêmes valeurs mais ils ne les réalisent pas de la même façon. Le contexte est donné dans l'énoncé même, la situation en revanche n'est pas toujours précisée. Cette dernière n'est donc que rarement déterminante, et *le*

²⁶⁶ Nous ne pouvons identifier une extensité unique, sans devoir pour autant nous en tenir à un emploi strictement intensionnel puisque ces entités sont bien actualisées. René Char tend à abstraire les termes mais ils conservent une valeur référentielle qui est comme une référence absolue.

²⁶⁷ Nous reprenons l'idée de faits établissant un contexte “ ponctuel ”, auquel on opposera un contexte “ non ponctuel ”, à Francis Corblin (*op. cit.*, pp. 83-90) : il s'agit du contexte propositionnel dans lequel apparaît l'article. Dans un contexte où le fait est ponctuel, l'énoncé est vérifié une seule fois et le référent est spécifique. Dans un contexte où il n'est pas ponctuel, l'énoncé est toujours vérifié et le référent est générique. Georges Kleiber parle, lui, de prédicats événementiels qu'il oppose à des prédicats d'espèce, et à des prédicats stables lorsque les deux lectures, spécifique et générique, sont possibles (Voir *L'Article LE générique. La généralité sur le mode massif*, 1990).

²⁶⁸ La relative du nom “ cœur ” réintroduit cependant avec “ exige ” un contexte non ponctuel.

²⁶⁹ En outre, *le* peut être générique en toutes positions syntaxiques à l'inverse de *un*, générique en fonction sujet essentiellement.

peut faire jouer toutes ses valeurs, alors que le contexte, nécessairement déterminant, contraint les emplois de *un* et limite la possibilité de son interprétation généralisante.

En favorisant l'ambiguïté dans des poèmes où la situation est souvent “flottante”, la prédominance de *le* explique que le poème charien puisse en quelque sorte superposer une interprétation spécifique et une interprétation généralisante. Il réussit, en parlant d'un événement dont il voile les circonstances mais où le monde concret reste très présent, à n'en exprimer que l'émotion qui constitue la vérité du réel.

Outre son indépendance par rapport au contexte, et l'orientation de sa dynamique, l'article défini exprime la généralité d'une façon plus intéressante que *un* : tandis que ce dernier semble l'exprimer de façon exhaustive, chaque exemplaire de la réalité devant vérifier l'emploi, *le* a un sens général de façon approximative²⁷⁰. Si la généralisation opérée par *un* est analytique, celle qui est opérée par *le* est synthétique. Finalement, la tension de *un*, partant d'une généralisation, s'apparente à une déduction tandis que celle de *le*, aboutissant à une généralisation, est de l'ordre de l'induction. Dans la poétique charienne, l'article défini est le meilleur garant linguistique d'une généralisation impliquée dans le mouvement d'abstraction.

V. Conclusion : l'évidence sensible est une évidence ontologique

L'actualisation des noms dans la poésie de René Char se démarque des modes de référence traditionnels du groupe nominal. Quand on dit que le syntagme nominal peut avoir la même valeur référentielle qu'un nom propre, c'est lorsque le nom est actualisé par l'article défini. Mais, dans le poème charien, si l'emploi du nom propre reflète une perte de notoriété, avec le nom commun actualisé par l'article défini c'est la perte de l'unicité qui est en jeu, à travers la perte d'un référent particulier. Cet article tend en effet à prendre une valeur généralisante. Il présente donc l'avantage de pouvoir jouer sur les deux pôles de sa tension, associant souvent une valeur particularisante et une valeur généralisante, qu'il superpose plus ou moins en l'absence de toute identification d'une situation précise. La référence particulière restant souvent introuvable, elle devient générale par défaut. La notoriété apparente, vide d'un contenu spécifique d'autant plus illisible qu'il passe souvent à travers le prisme de l'image, suscite une lecture plus large de la référence. Cette valeur de l'article défini singulier s'appuie bien évidemment sur la présence d'autres éléments grammaticaux tels que le temps des verbes, l'aspect, la modalisation et l'énonciation. L'énoncé tend alors à se détacher des circonstances spatio-temporelles, il devient absolu et le sens “ flotte ” au-delà de l'événement. L'univers évoqué reste réel mais il perd sa référence spécifique et s'ouvre à une référence généralisante.

²⁷⁰ “ Même le fait de savoir que les énoncés ont été vérifiés, en réalité, par un nombre très faible d'individus ne s'oppose pas à l'interprétation générique du défini [...] un traitement du défini en termes de quantification universelle n'est pas adapté ” (Francis Corblin, *op. cit.*, p. 92).

Mais l'évidence qui fonde une lecture généralisante reste d'ordre sensible. La lecture particulière demeure à travers la sensation maintenue d'une présence perceptive et affective au monde, qui est moins représenté que présenté. La visée généralisante est donc toujours en tension avec l'appréhension sensible de la réalité. L'accès au “ grand réel ” se fonde sur l'expérience : si elle “ a nom vérité ”, il s'agit bien d'une “ sensation de l'évidence ”²⁷¹. C'est proprement l'émotion²⁷² du réel que le langage poétique charien restitue. Le paradoxe n'est ainsi qu'apparent d'un discours concrétisant qui emprunte des formes du discours généralisant. La tension charienne ne repose pas sur le heurt entre un vocabulaire abstrait et un vocabulaire concret. Les contraires créateurs de l'étincelle qui fait la dynamique de cette poésie sont moins des contraires au sens linguistique d'incompatibles que des forces différentes dont l'action concomitante fait toute l'originalité de l'expression de la réalité : des faits de style concrétisants unis à des faits de style généralisants mènent le lecteur de la sensation du monde perçu à l'émotion qu'elle suscite et que René Char propose comme vérité. L'évidence sensible est une évidence ontologique.

Nous préférons ainsi aux termes *connaissance* et *notoriété* celui d'*evidence* qui reflète la nature même de la vérité charienne : elle est issue d'une présence directe et sensible au monde. En tant que vérité d'expérience, la vérité charienne ne se manifeste jamais comme un principe purement intellectuel. L'article défini ne traduit donc pas une présupposition de connaissance mais la dynamique de l'expérience. Si les déterminants du nom ne permettent pas de définir une entité, c'est-à-dire de la connaître dans son essence, et ne peuvent que la déterminer, c'est-à-dire permettre de la connaître dans son identité, il semble que l'emploi de l'article défini singulier dans la poésie de René Char reflète toutefois la possibilité d'une saisie de l'essence. Il représente l'une des plus sûres voies d'accès à la vision de l'être des choses. Il y a d'ailleurs une certaine logique à vouloir présenter comme connu ce que l'on extrait de l'accidentel pour le mettre sur la voie de l'essentiel — sur la voie seulement —, et l'inconnu devient ainsi connaissable : l'évidence est posée, et susceptible d'être partagée. L'idée d'une “ communication poétique ”²⁷³ prend alors tout son sens.

²⁷¹ “ La liberté passe en trombe ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 650.

²⁷² L'émotion “ est le versant affectif de cette relation au monde qui [...] semble constitutive de l'expérience poétique. [...] elle échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots. [...] L'émotion n'est pas l'état intérieur d'une belle âme ; elle ne prend corps qu'à travers la substance des choses et des mots ” (Michel Collot, *La Matière-émotion*, 1997, pp. 2-3, *passim*).

²⁷³ En référence au titre du livre de Georges Mounin, *La Communication poétique*, 1969.

Chapitre 3 Un lyrisme transpersonnel

Le dessein de la poésie étant de nous rendre souverain en nous impersonnalisant, nous touchons, grâce au poème, à la plénitude de ce qui n'était qu'esquissé ou déformé par les vantardises de l'individu.²⁷⁴

Il n'y a pas de réalité objective à l'origine du poème mais, comme nous l'avons vu, un regard, et donc une individualité. Le poème fait apparaître un point de vue particulier sur la réalité : si " toute expérience poétique engage au moins [...] un sujet, un monde, un langage " ²⁷⁵, c'est le sujet qui met en rapport les deux autres. Cependant, dans cette triade constitutive de toute poésie moderne, lorsque le sujet représente le monde par le langage, il se représente aussi lui-même, et les formes que prennent sa représentation sont un indice du rapport au monde qu'il institue. On ne peut parler d'un objet en lui-même, indépendamment du regard qui l'appréhende. Les formes grammaticales de la personne que sont les pronoms reflètent ainsi une part de l'originalité de la référence.

Faisant une large place à l'expression du sujet, la poésie de René Char est souvent qualifiée de lyrique. Mais ce n'est pas cette évaluation quantitative qui la fait relever du lyrisme, dont le sens commun fait un usage galvaudé : " Comme bien des termes utilisés pour décrire un objet littéraire, le mot de "lyrisme" semble aller de soi, désigner avec évidence un genre de poésie attaché à "exprimer des sentiments intimes au moyen de

²⁷⁴ " *Le Rempart de brindilles* ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 359.

²⁷⁵ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, 1989, p. 5.

rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète”, pour emprunter cette définition standard au dictionnaire Robert ”²⁷⁶. La nécessaire redéfinition du lyrisme a pour corollaire la disparition d'un paradoxe selon lequel le lyrisme serait incompatible avec une expression de la réalité : en effet comment “ maintenir envers et contre tous à la fois la définition traditionnelle de la poésie lyrique comme expression du sentiment, et sa qualité représentative ? [...] Aussi, traditionnellement, la poésie lyrique est-elle définie par l'“expression” plutôt que par la représentation. Car l'expression renvoie à la subjectivité de l'“auteur”, dont la poésie est censée révéler les sentiments intimes, tandis que la représentation renvoie au monde “extérieur” de la réalité “objective” que la raison peut déchiffrer. Ces catégories de l'expression et de la représentation, de la subjectivité et de l'objectivité, de l'intériorité et de l'extériorité, gouvernent encore largement notre conception du poétique ”.²⁷⁷ Le paradoxe évoqué ne tient qu'aussi longtemps que le lyrisme se réduit à un épanchement subjectif. Dégager le lyrisme de l'expression de la pure subjectivité, et même souvent de celle d'une sentimentalité exacerbée, c'est l'ouvrir à un sentiment du monde, à une véritable “ habitation lyrique du monde ”²⁷⁸. Depuis la modernité, le lyrisme, qui est moins un genre qu'une voix, est une forme énonciative complexe, dénuée de stabilité. Le sujet lyrique n'est pas une entité préexistant au poème et qui ne ferait que la représenter : elle se constitue dans le poème, au cours de son développement et en rapport avec lui²⁷⁹. Surtout, elle s'avère moins intime et moins individuelle qu'il n'y paraît.

L'expression de la subjectivité à laquelle on associe le lyrisme est problématique. Le rapport à la personne de l'auteur n'est pas un rapport de vérité. Le sujet réel ne fait qu'informer le sujet du poème qu'est le sujet lyrique. Le premier a une expérience liée au monde, de l'ordre du perçu et du ressenti, tandis que le second, nourri de l'expérience du

²⁷⁶ Dominique Rabaté, “ Présentation ”, *Figures du sujet lyrique*, 1996, p. 5.

²⁷⁷ Dominique Combe, *Poésie et récit*, 1989, p. 170.

²⁷⁸ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, 1995, p. 17. L'idée d'une habitation poétique du monde vient d'Hölderlin, commenté par Heidegger : “ Pour Heidegger, toute existence, avant que d'être éventuellement intellection d'une objectivité, est appartenance “pathique” au monde : en tant qu'habitant du monde et non simple sujet, le *Dasein* est au monde, originairement, selon telle ou telle “humeur” ou “ambiance” (*Stimmung*). Cette existence “pathique”, d'autre part, “déteint” sur cet autre “existential” qu'est le langage. En d'autres termes, habiter la langue, c'est toujours parler selon telle ou telle “tonalité affective”. Toute parole, en tant qu'on la saisit comme indissociable d'une existence, est nimbée d'une tonalité. S'exprimant, le *Dasein* n'extériorise pas d'abord un prétendu “état intérieur” ; il fait entendre, en même temps qu'il communique un message, la modalité fluente d'un être-au-monde “affecté”, l'onde d'une existence “pathique” ” (*Ibid.*, p. 73).

²⁷⁹ “ Si le “je” de l'énonciation est bien la source de l'énoncé, ce à quoi l'énoncé réfère comme sa source, il ne faut pas se laisser leurrer par cette métaphore originaire. Le “je” de l'énonciation est, tout autant, produit par l'énoncé qui en porte la trace. Par un paradoxe qui est consubstantiel à ce qui nous intéresse dans la littérature : c'est-à-dire le statut problématique d'une *énonciation textuelle*, le “je” de l'énonciation est dans un rapport mouvant avec le “je” de l'énoncé, à la fois but et source, effet et cause. Cette tension, qui ne se résout pas en une dialectique, fait ainsi porter l'accent sur l'instabilité de ce sujet : le sujet lyrique *en question*, c'est-à-dire ce sujet comme question, comme inquiétude, comme force de déplacement ” (Dominique Rabaté, “ Enonciation poétique, énonciation lyrique ”, *Figures du sujet lyrique*, 1996, p. 66).

premier, se crée aussi dans le texte et reste donc en partie indéterminé, variable, constitué d'une part qu'on ne peut circonscrire. Ce n'est pas la biographie de l'auteur qui compte, mais ce qui, de sa biographie, de son expérience perçue et ressentie, est transmissible dans le poème. L'identité du sujet lyrique n'a qu'un rapport d'imprégnation avec celle de la personne du poète.

Quant à son individualité, elle se manifeste de façon tout aussi problématique mais plus visible dans le poème : sa représentation grammaticale ne se limite pas au seul pronom de première personne du singulier, et tend à emprunter des formes non seulement variées, mais variables dans la progression d'un même poème. L'énonciation déborde le seul pronom sujet pour s'inclure dans un *nous* collectif, mais aussi dans un *tu* à valeur réflexive, ou dans un *on* qui est la brèche par laquelle s'établit une énonciation impersonnelle. Le sujet, particulièrement polymorphe, semble impliquer dans sa représentation plus de personnes que la sienne seule, jusqu'à s'impersonnaliser, selon un apparent paradoxe qui se résout à l'horizon éthique de la poésie charienne.

I. Le JE dépossédé ou l'intimité impossible

*Tu es celui qui délivre un contenu universel en maîtrisant ta sottise particulière.*²⁸⁰

A. L'expression du sujet et son dépassement : les " adhérences biographiques " ²⁸¹

Si la poésie de René Char est qualifiée de lyrique, elle le doit sans aucun doute à la forte présence du pronom de première personne du singulier, dont on pense souvent pouvoir gager l'emploi sur la personne réelle de l'écrivain. Certaines occurrences peuvent être rattachées à une parole intime, celle de l'auteur lui-même, inscrit dans un espace-temps qui est aussi celui de l'Histoire.

" Le Deuil des Névons " présente des éléments biographiques de façon transparente :

Un pas de jeune fille A caressé l'allée, A traversé la grille. Dans le parc des Névons Les sauterelles dorment. Gelée blanche et grêlons Introduisent l'automne. C'est le vent qui décide Si les feuilles seront A terre avant les nids ; # Vite ! Le souvenir néglige Qui lui posa ce front, Ce large coup d'œil, cette verse, Balancement de méduse Au-dessus du temps profond. Il est l'égal des verveines, Chaque été coupées ras, Le temps où la terre sème. # La fenêtre et le parc, Le platane et le toit Lançaient charges d'abeilles, Du pollen au rayon, De l'essaim à la fleur. Un libre oiseau voilier, Planant pour se nourrir, Proférait des paroles Comme un hardi marin. Quand le lit se fermait Sur tout mon corps

²⁸⁰ " Peu à peu puis un vin siliceux ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 495.

²⁸¹ Yves Vadé, " L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique ", *Figures du sujet lyrique*, 1996, p. 16.

**fourbu, De beaux yeux s'en allaient De l'ouvrage vers moi. L'aiguille scintillait ;
Et je sentais le fil Dans le trésor des doigts Qui brodaient la baptiste. Ah !
lointain est cet âge. Que d'années à grandir, Sans père pour mon bras ! Tous
ses dons répandus, La rivière chérie Subvenait aux besoins. Peupliers et
guitares Ressuscitaient au soir Pour fêter ce prodige Où le ciel n'avait part.
Un faucheur de prairie S'élevant, se voûtant, Piquait les hirondelles, Sans fin
silencieux. Sa quille retenue Au limon de l'îlot, Une barque était morte.
L'heure entre classe et nuit, La ronce les serrant, Des garnements confus
Couraient, cruels et sourds. La brume les sautait, De glace et maternelle. Sur le
bambou des jungles Ils s'étaient modelés, Chers roseaux voltigeants ! # Le
jardinier invalide sourit Au souvenir de ses outils perdus. Au bois mort qui se
multiplie. # Le bien qu'on se partage, Volonté d'un défunt, A broyé et détruit
La pelouse et les arbres, La paresse endormie, L'espace ténébreux De mon
parc des Névens. Puisqu'il faut renoncer A ce qu'on ne peut retenir, Qui
devient autre chose Contre ou avec le cœur, — L'oublier rondement, Puis
battre les buissons Pour chercher sans trouver Ce qui doit nous guérir De nos
maux inconnus Que nous portons partout.**²⁸²

Le nom propre “ les Névens ” désigne la propriété familiale à L'Isle-sur-Sorgue ; le personnage féminin “à la couture”, comme dans une scène de genre, est sa sœur aînée ; le père absent, le père de Char mort en 1916, alors que le poète n'est qu'un enfant. Le souvenir, dans ce qu'il a de plus intime, n'émerger que mis à distance dans le passé, protégé au centre du poème et préparé par les deux premières séquences où le pronom de première personne est absent. Faire apparaître un *je* sincère suppose des précautions. Les formes de l'énonciation sont ainsi nettement liées à la temporalité : le sujet, lorsqu'il apparaît à travers le pronom personnel de première personne du singulier, ou à travers le déterminant possessif, renvoie à un sujet du passé. Il est donc mis à distance temporelle de l'énonciation, décalé par rapport au poète écrivant, comme si ce “ je ” intime ne pouvait renvoyer à celui qui écrit. Trop personnelle pour être formulée d'emblée, l'histoire du sujet a besoin d'être amenée progressivement jusqu'à l'écrin central de paragraphes successifs, et mis à distance dans le passé lointain et coupé de l'énonciation des temps du récit.

Le poème n'est pas l'expression d'une personne réelle, il l'est seulement d'un sujet qui emprunte indéniablement à la biographie de l'auteur, mais avec toute la circonspection qu'impose une si rare confession²⁸³. Ce sujet l'habite comme lié à une circonstance à partir de laquelle se produit le poème. Mais, plus ou moins rapidement, la poésie dépasse le sujet, le “dessaisit”²⁸⁴ en quelque sorte de son histoire pour en tirer une vérité. La circonstance à laquelle a pris part René Char recèle une valeur générale que la cinquième et dernière séquence du poème déploie. Une première strophe lie “ on ” et “ mon ” dans une même proposition : le premier reflète sans doute la pudeur de l'emploi

²⁸² “ Le Deuil des Névens ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 389-391.

²⁸³ “ Le propre de la poésie “lyrique” réside bien plutôt dans une énonciation foncièrement ambivalente. La référence du JE lyrique est un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction. En d'autres termes, dans le poème lyrique, le pronom JE, certes dominant, réfère simultanément et indissociablement à une figure “réelle”, historique, biographique, du poète en tant que personne, et à une figure entièrement construite, fictive ” (Dominique Combe, *op. cit.*, 1989, p. 162).

des noms familiaux, dont les porteurs sont pris dans un processus d'héritage au cours duquel René Char entra en désaccord avec son frère et l'une de ses sœurs. La seconde strophe extrait complètement la circonstance de l'histoire personnelle : la tournure impersonnelle " il faut ", l'indéfini " on ", l'infinitif " oublier ", à valeur d'exhortation et qui est une forme grammaticale non personnelle, concourent à désamorcer la dimension affective. Mais cette seconde strophe constitue bien un principe à appliquer, une loi de survie en quelque sorte, dont la dernière strophe montre la difficile application réelle : une blessure demeure, celle d'un manque irrémédiable que l'oubli ne peut précisément effacer, même si sa nécessité est soulignée par une rupture que marque le tiret. Ce ne sont plus les formes impersonnelles qui clôturent le poème, mais le " nous " : il correspond certes à une extension collective mais, impliquant le " je ", il fait resurgir *in extremis* l'affectivité de ce dernier. La parole, intime, s'est impersonnalisée pour retrouver, finalement, un certain degré d'implication personnelle.

L'universalisation reste donc progressive et jamais achevée. Potentiellement contenue dans le sujet lyrique, elle se réalise parfois grammaticalement en partie ou totalement : la collectivité est exprimée par le pronom " nous ", et la totalité par le pronom " on " ou d'autres marques de troisième personne. Le sujet lyrique est marqué par une " double visée, d'un côté vers le plus intime (avec ses adhérences biographiques), de l'autre vers l'universel (le poète s'attribuant la mission d'être la voix de tous, et de tout) " ²⁸⁵. Or, postuler une pluralité d'alter ego, c'est postuler qu'une vérité valable pour moi est également valable pour les autres que moi qui ne sont que d'autres moi. La vérité du *je* s'ouvre alors à tous les autres, la dimension de vérité étant davantage perceptible dans une formulation universalisante. La valeur éthique de cette vérité repose cependant sur le sujet qui la fonde et qui en est comme une caution morale individuelle.

Dans " Célébrer Giacometti ", on trouve une semblable inscription éthique du sujet biographique qu'est René Char, dans une circonstance encore plus précise que celle du " Deuil des Nérons " puisqu'elle est datée et présente des noms propres :

En cette fin d'après-midi d'avril 1964 le vieil aigle despote, le maréchal-ferrant agenouillé, sous le nuage de feu de ses invectives (son travail, c'est-à-dire lui-même, il ne cessa de le fouetter d'offenses), me découvrit, à même le dallage de son atelier, la figure de Caroline, son modèle, le visage peint sur toile de Caroline - après combien de coups de griffes, de blessures, d'hématomes ? - fruit de la passion entres tous les objets d'amour, victorieux du faux gigantisme des déchets additionnés de la mort, et aussi des parcelles lumineuses à peine séparées, de nous autres, ses témoins temporels. Hors de son alvéole de désir et de cruauté. Il se réfléchissait, ce beau visage sans antan qui allait tuer le sommeil, dans le miroir de notre regard, provisoire receveur universel pour tous

²⁸⁴ " La multiplicité des stratégies énonciatives, l'affirmation que le "je" lyrique parle au nom de tous, sa prétention à entendre et à répercuter la voix de l'univers, proclament une maîtrise de l'écriture qui est la compensation du dessaisissement de l'écrivain, de l'impossibilité à laquelle il se heurte de parler au plus près de soi, sans distorsion par rapport à l'expérience immédiate. Le sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d'énonciation assumées par le "je" du texte " (Yves Vadé, *op. cit.*, p. 36).

²⁸⁵ Yves Vadé, *loc. cit.*

les yeux futurs. ²⁸⁶

Les “ adhérences biographiques ” sont temporelles et amicales : la date initiale, l’ “ après-midi d’avril 1964 ”, relève de la chronologie absolue, tandis que le personnage du peintre est bien réel. Cependant un glissement important s’effectue dans le poème : on passe en effet d’éléments liés à une expérience individuelle, traduite par l’emploi du pronom “ me ”, à une première phase d’élargissement de l’extensité, avec l’apparition de la première personne du pluriel dans “ nous autres ” et “ notre regard ” et, finalement, à une extensité nettement générale avec la prise en compte d’une totalité dans “ tous les yeux futurs ”. Parallèlement à cette évolution de l’extensité, on observe un mouvement d’imprécision chronologique et de projection vers l’avenir ” : la date précise laisse place aux adjectifs “ temporels ” et “ provisoire ”, puis à l’adjectif “ futurs ”, projetant le poème dans un en-avant rimbaldien nécessaire selon René Char ²⁸⁷. Ces deux mouvements concomitants se rejoignent dans la formule finale, “ notre regard, provisoire receveur universel pour tous les yeux futurs ”, où les caractérisants “ provisoire ” et “ universels ”, associés, condensent toute la démarche : la circonstance présente concentre une vérité qui sera valable pour tous et dans toutes les époques à venir.

La mention du sujet est bien liée à une expérience vécue, celle d’une visite à Giacometti. Mais la circonstance recèle une vérité qui la dépasse, celle de la beauté et de l’amour. Le poème montre exactement le passage de la réalité à son essence, à plusieurs niveaux d’ailleurs : un événement vécu dans un premier temps a donné lieu à une peinture, puis ce second événement, artistique, est repris par un poème, troisième événement et seconde transformation artistique. La vérité du modèle se reflète dans deux formes artistiques successives qui opèrent le passage de la réalité à son essence, le niveau essentiel, celui du réel, étant accessible au terme d’un glissement énonciatif et temporel parfaitement cohérent : le sujet est dépossédé de la circonstance parce que cette dernière renferme une vérité qui la dépasse. On retrouve la “ double visée ” du sujet, “ [...] le fait anecdotique de la biographie personnelle, inscrit dans le singulier, et la quintessence de l’expérience vécue ouverte sur l’universel. A ce niveau, la distinction d’un sujet lyrique ne semble nullement incompatible avec l’idée que la poésie a malgré tout affaire avec la vie, qu’elle puise dans le fonds autobiographique. [...] Peu importe donc que le “ Je ” des *Amours* soit effectivement de Ronsard, puisque la gamme des sentiments qui s’y déploient appartient à l’expérience vécue, comme possible de l’humain ” ²⁸⁸. L’adjectif “ possible ” reprend l’en-avant explicite du poème qui, d’après Aristote, “ traite du possible et non pas du réel ”. Il s’agit donc bien d’une vérité universalisable et non d’une vérité universelle : si elle est susceptible d’être étendue à tout un chacun, elle reste ancrée dans la réalité d’un individu, le modèle Caroline. La nuance est capitale dans la mesure où elle montre que la visée est toujours double, et ne se réduit jamais à la seule impersonnalité, trop désincarnée.

La représentation du sujet par l’emploi du pronom *je* existe donc bien en partie : des

²⁸⁶ “ Célébrer Giacometti ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 431.

²⁸⁷ Voir “ Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., pp. 734-736.

²⁸⁸ Dominique Combe, “ La référence dédoublée ”, *Figures du sujet lyrique*, 1996, p. 60.

poèmes sont clairement liés à la biographie de l'auteur. Mais la parole poétique n'est pas pour autant intime et individuelle. La circonstance qu'est l'expérience vécue constitue un point de départ. L'énoncé et l'énonciation s'extraient en fait sans cesse de l'histoire individuelle, abstraction souvent perceptible dans la progression même du poème.

B. Les formes du passage de l'individuel à l'universel

Le passage de l'individuel à l'universel correspond logiquement à un élargissement de l'extensité qui se manifeste de deux façons différentes dans les poèmes : soit le sujet s'extraie du seul pronom *je* pour investir d'autres personnes grammaticales, et le passage à l'universel est visible car il suscite des variations pronominales ; soit, de façon beaucoup moins transparente, la forme pronominale " je ", par emploi figuré, ouvre son extensité à tout autre individu qui se fait le locuteur de la parole poétique.

1. Une extensité modifiée par variation pronominale : " L'Inoffensif "

L'élargissement de l'extensité se réalise grammaticalement dans l'actualisation de personnes différentes de la première personne du singulier. Sont cooccurrentes de *je*, dans de nombreux poèmes, toutes les autres personnes du système pronominal français, *tu, il/elle, nous, vous* et *ils/elles*. Le poème effectue alors un véritable trajet énonciatif, bien visible dans " Célébrer Giacometti " à travers la concomitance de glissements énonciatifs et temporels, glissements progressifs puisqu'ils passent par l'étape du collectif *nous*.

Mais on observe également cet élargissement dans des poèmes qui ne bénéficient pas d'une lisibilité biographique aussi grande. Dans " L'Inoffensif ", la situation n'a pas de rapport patent avec la biographie de René Char. Le texte, dans son énonciation et sa thématique, se présente en tout cas comme lyrique. La structure énonciative suit l'évolution que nous avons mise en évidence, même si elle est plus discrète, ce qui montre bien que c'est alors moins la dimension biographique du sujet comme contenu qui importe, que son statut individuel de départ, qui est la condition nécessaire d'un mouvement d'impersonnalisation.

Je pleure quand le soleil se couche parce qu'il te dérobe à ma vue et parce que je ne sais pas m'accorder avec ses rivaux nocturnes. Bien qu'il soit au bas et maintenant sans fièvre, impossible d'aller contre son déclin, de suspendre son effeuillage, d'arracher quelque envie encore à sa lueur moribonde. Son départ te fond dans son obscurité comme le limon du lit se délaye dans l'eau du torrent par-delà l'éboulis des berges détruites. Dureté et mollesse au ressort différent ont alors des effets semblables. Je cesse de recevoir l'hymne de ta parole ; soudain tu n'apparais plus entière à mon côté ; ce n'est pas le fuseau nerveux de ton poignet que tient ma main mais la branche creuse d'un quelconque arbre mort et déjà débité. On ne met plus un nom à rien, qu'au frisson. Il fait nuit. Les artifices qui s'allument me trouvent aveugle. Je n'ai pleuré en vérité qu'une seule fois. Le soleil en disparaissant avait coupé ton visage. Ta tête avait roulé dans la fosse du ciel et je ne croyais plus au lendemain. Lequel est l'homme du matin et lequel celui des ténèbres ?²⁸⁹

²⁸⁹ " L'Inoffensif ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 362.

a/ Une situation intime

(1) La perception d'une disparition : la perte physique et son retentissement affectif

“ L'Inoffensif ” est un poème de la disparition, de la douleur d'une disparition, celle de la femme aimée à la tombée de la nuit. Le soleil, en se couchant, fait disparaître le corps et surtout le visage d'un être : “ il te dérobe à ma vue [...]. Son départ te fond dans son obscurité [...] soudain tu n'apparais plus entière à mon côté [...]. Le soleil en disparaissant avait coupé ton visage. Ta tête avait roulé dans la fosse du ciel [...] ”. A mesure que la lumière baisse se dilue la personne qui est l'objet de la vision ; elle perd son intégrité physique, se morcelle jusqu'à n'être plus représentée que par ce qui la symbolise le mieux, le visage, signe par excellence de l'humanité d'une personne, avant d'être finalement réduite à une tête coupée, sans identité, qui disparaît en roulant comme un objet.

C'est donc sur fond de paysage crépusculaire que s'efface progressivement cet horizon intime que constitue la personne aimée, qui se perd à l'horizon naturel, dans l'indistinction de l'obscurité montante. Dans la concomitance des deux pertes, celle du soleil et celle d'une personne, c'est la seconde qui est ressentie comme un manque aigu. A la perception physique de la perte correspond un préjudice affectif : les pleurs et le frisson, puis la sensation d'être aveugle, sont les symptômes d'un bouleversement intime si intense que la perception même des contraires est annulée : “ Dureté et mollesse au ressort différent ont alors des effets semblables ”.

(2) L'expression du manque.

La disparition progressive de sa compagne entraîne chez le poète une réaction plus générale de perte de ses repères : c'est l'univers tout entier qui se trouve affecté de forces de négation.

La présence de préfixes négatifs comme *e-* dans “ effeuillaison ”, *in-* dans “ impossible ”, *a-* dans “ aveugle ”, issu du latin “ ab oculos ”, et *de-* dans “ départ ”, “ débité ” et “ disparaissant ”, est significative, que sa valeur soit celle de l'enlèvement, de l'éloignement, de l'action contraire, de la cessation ou de la privation. Si le préfixe *de-* et son allomorphe *dis-* sont très productifs dans la morphologie du français moderne, on peut les retrouver également dans la morphologie historique de “ déclin ” et “ délaye ”, issus respectivement de *declinare* et *deliquare*²⁹⁰, et de “ détruites ” formé sur *traire*. S'ajoute à cette permanence de préfixes négatifs l'homonymie du préfixe privatif *de-* avec le préfixe intensif *de-* dans “ dérobe ”, construit sur l'ancien français *rober* qui signifie “ piller ”.

La syntaxe prend également en charge la négation : “ je ne sais pas m'accorder avec ses rivaux nocturnes ”, “ tu n'apparais plus entière à mon côté ; ce n'est plus le fuseau

²⁹⁰ Les deux verbes latins sont formés sur le préfixe *de-* associé à *clinare* et *liquare*, “ rendre liquide, filtrer ” (Voir *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, 1998).

nerveux de ton poignet que tient ma main ”, “ On ne met plus un nom à rien ”, et “ je ne croyais plus au lendemain ”. Le forclusif “ plus ”, prédominant, insiste sur la rupture d’une continuité temporelle. La situation antérieure, présumée par l’énoncé négatif, était caractérisée par la présence des éléments désormais niés. Cette forme de négation souligne le tragique de l’irréversibilité du temps.

Tout se passe en outre comme si la disparition de l’être aimé entraînait la destruction du monde tout entier : la disparition du soleil est la cause de la perte d’une personne mais, concurremment, de la disparition d’un univers dont le soleil constitue le principe.

(3) Une progression thématique marquée par l’émotion

L’émotion de la perte est d’une part perceptible dans le mélange de l’hypotaxe et de la parataxe, ou plutôt dans le passage de l’une à l’autre, car les premières phrases sont soumises à la subordination. Les articulations logiques restent nettes au début : “ quand ”, “ parce que ”, “ et parce que ”, “ bien que ”, “ comme ”. Plus rares ensuite, elles laissent place à une succession de propositions juxtaposées : la disparition des liens logiques et la rareté des enchaînements chronologiques, si ce n’est ceux que marquent les adverbes “ soudain ” et “ déjà ”, sont les signes d’une écriture de l’émotion qui enchaîne linéairement des perceptions et des affections qui, en réalité, se superposent sans doute plus qu’elles ne se succèdent dans leur avènement.

D’autre part, la progression thématique est désordonnée. Après une progression à thème constant, “ le soleil ” étant repris par le pronom “ il ” puis représenté par le possessif de troisième personne dans le syntagme “ son départ ”, le poème brise toute continuité thématique : “ dureté et mollesse ”, “ je ”, “ tu ”, “ on ”, “ les artifices ”, “ je ”, “ le soleil ”, “ tu ”, de nouveau “ je ”, et enfin “ l’homme ” se suivent de façon chaotique, même si une certaine cohérence réapparaît parfois, notamment dans la séquence resserrée autour des personnes de l’interlocution, “ ta parole... tu... mon côté... ton poignet... ma main... ”. Cette discontinuité relative reflète la perturbation du locuteur saisi par l’urgence d’une réaction pourtant vaine face à une évolution rapide et inexorable.

Le poème s’établit donc sur l’émotion éprouvée par le référent de la première personne du singulier confrontée à une disparition. On observe cependant des glissements dans l’expression de l’émotion : le sujet cherche à se libérer de cette charge émotionnelle.

b/ Le lyrisme comme sortie de soi

L’événement, ressenti individuellement, a des répercussions : il suscite une tentative d’opposition comme si, par réaction, le poète cherchait à se décharger d’une part de son émotion en agissant sur le monde : “ Bien qu’il soit au bas et maintenant sans fièvre, impossible d’aller contre son déclin, de suspendre son effeuillage, d’arracher quelque envie encore à sa lueur moribonde ”. Mais la volonté d’inverser ou de ralentir le processus de disparition est un échec.

Face à cette impossibilité, c’est alors le monde lui-même qui prend en charge l’émotion de l’individu. Il y a un transfert de l’émotion ressentie par un individu, dans une

situation humaine, à celle qu’il éprouverait à la perception d’un événement naturel : “ Son départ te fond dans son obscurité comme le limon du lit se délaye dans l’obscurité par-delà l’éboulis des berges détruites ”. La comparaison établit un rapport entre l’effet de la disparition et celui d’un bouleversement écologique. L’émotion d’une détresse personnelle est ainsi mise sur le même plan que celle qui serait suscitée par un désastre naturel. Après la comparaison, qui fait appel à un équivalent du monde selon un rapport de ressemblance affective sans pour autant l’actualiser dans la circonstance, l’émotion est nettement déplacée sur le monde, par un glissement dans le décor, de l’être aimé à un objet : “ ce n’est pas le fuseau nerveux de ton poignet que tient ma main mais la branche creuse d’un quelconque arbre mort et déjà débité ”. Il s’agit d’une transformation fantastique du poignet en branche morte et désolidarisée du tronc. On voit bien que la mort de la femme est transférée sur le paysage, et directement assimilée à la mort d’un élément naturel, selon le processus fantastique de la simple substitution. L’équivalence n’est plus de l’ordre de la ressemblance, mais bien de l’identification.

La disparition de la lumière, progressive jusqu’à la fin du poème, accompagne la disparition de l’être aimé. On peut voir une corrélation entre la douleur des deux pertes, à tel point que, même si la lumière naturelle est remplacée par une lumière artificielle, cette dernière ne permet pas de voir : “ Il fait nuit. Les artifices qui s’allument me trouvent aveugles ”. Ce n’est donc pas la clarté en elle-même qui est importante pour le poète, mais celle qui permettait de voir un être précis, la lumière sur laquelle se détachait le corps de sa compagne. La douleur de la perte de la lumière est indissociablement liée à celle de la femme, car elle était le fond, l’horizon sur lequel l’amante se détachait ; elle en constituait ainsi l’élément complémentaire. L’émotion est d’autant plus forte que l’événement d’un coucher de soleil est une sorte de répétition générale, même si elle est quotidienne, de la fin du monde : elle en reste l’image traditionnelle, celle de l’acmé d’une beauté aussi tragiquement promise à sa perte que la femme aimée. L’émotion apparaît enfin dans le renversement opéré dans la perception des directions, celles du haut et du bas : “ la fosse du ciel ” est le dernier avatar des bouleversements lisibles dans le paysage. L’attraction terrestre est comme inversée puisque les corps tombent dans le ciel, du moins la perception est donnée comme telle. La scène prend une dimension d’apocalypse où la disparition d’un être n’est que le retentissement intime, à l’échelle d’un individu, d’une disparition qui se produit également à l’échelle de l’univers.

Le monde, à travers le décor de la scène, se charge de l’émotion du sujet : le lyrisme n’est plus l’expression d’un individu, mais elle se lit à l’échelle de l’univers. La constitution du sujet lyrique correspondrait donc moins à une intériorisation, ou du moins l’expression d’une intériorité que les clichés d’intimité malheureuse et de sentimentalité exaspérée ont perpétuée, qu’à une extériorisation au sens d’une “ sortie hors de soi ”²⁹¹ qui caractériserait notamment le sujet lyrique dans sa manifestation moderne. Une approche phénoménologique constitue alors une des façons les plus intéressantes de redéfinir la subjectivité lyrique dans son rapport au monde, en insistant sur l’intentionnalité de la conscience : la conscience est toujours conscience de quelque chose, et jamais

²⁹¹ “ Il est des états d’âme si profondément enfouis dans l’intimité du sujet, qu’ils ne peuvent paradoxalement se révéler qu’en se projetant au-dehors [...] Mon hypothèse est qu’une telle sortie de soi n’est pas une simple exception, mais, pour la modernité du moins, la règle ” (Michel Collot, “ Le sujet lyrique hors de soi ”, *Figures du sujet lyrique*, 1996, p. 113).

uniquement conscience de soi. Elle n'a pas cette autonomie qui lui permettrait de se saisir elle-même et pour elle-même. Sa nécessaire intentionnalité fait que le sujet est inséparable des objets. Il n'est pas substance mais relation. La phénoménologie " envisage le sujet non plus en termes de substance, d'intériorité et d'identité, mais dans sa relation constitutive à un dehors qui l'altère, notamment dans sa version existentielle, qui met l'accent sur son *ek-istence*, son être au monde et pour autrui " ²⁹² . La phénoménologie renouvelle alors le rapport du sujet au monde en permettant de " penser ensemble ses appartenances au monde, à l'autre, au langage, non sur le mode de l'extériorité, mais comme un rapport d'inclusion réciproque " ²⁹³ . Mais l'altérité à laquelle s'ouvre le sujet n'est pas uniquement celle du monde comme dans le paysage de " L'Inoffensif ", elle est aussi celle des autres individus.

c/ De l'énonciation intime à l'énonciation transpersonnelle

Le sujet effectue une sortie de soi non seulement par une projection sur le monde mais également à travers une énonciation qui tend à s'impersonnaliser, à dépasser l'extensité subjective et individuelle du " je " en investissant les pronoms de la délocution.

(1) Une identité indéterminable

Le sujet qui prend en charge l'énonciation n'est pas identifié précisément, ni en extensité, ni dans sa description. Le poème ne dévoile physiquement que sa " main " et on peut penser que l'interrogation finale, en faisant référence à un " homme ", désigne le locuteur ²⁹⁴ . L'allocutaire n'est pas davantage identifié : son sexe est dévoilé par l'accord de l'adjectif " entière " au féminin, mais au milieu du texte seulement. Cette femme demeure une silhouette dont on n'évoque à peine le " poignet " ²⁹⁵ , le " visage " et la " tête ". Un glissement peut ainsi s'opérer de pronoms ayant une extensité individuelle mais un potentiel d'identification faible, à des pronoms ayant une extensité plus large.

²⁹² *Ibid.*, p. 115.

²⁹³ La suite explicite ce " rapport d'inclusion réciproque " : " Sa vérité la plus intime, il ne peut donc la ressaisir par les voies de la réflexion et de l'introspection. C'est hors de lui qu'il peut la trouver. L'émotion lyrique ne fait peut-être que prolonger ou rejouer ce mouvement qui constamment porte et déporte le sujet vers son dehors, et à travers lequel seul il peut *ek-sister* et s'ex-primer. C'est seulement en sortant de soi, qu'il coïncide avec lui-même, non sur le mode de l'identité, mais sur celui de l'ipséité, qui n'exclut pas mais au contraire inclut l'altérité, comme l'a bien montré Ricoeur. Non pour se contempler dans le narcissisme du moi, mais pour s'accomplir *soi-même comme un autre*.[...] Dresser l'objet contre le sujet, le corps contre l'esprit, la lettre contre la signification, c'est manquer l'essentiel, et le plus difficile à penser, qui est leur implication réciproque. La poésie moderne nous impose de dépasser toutes ces dichotomies, pour tenter de comprendre comment le sujet lyrique ne peut se constituer que dans son rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots " (*Ibid.*, pp. 115-117 *passim*).

²⁹⁴ Est-ce lui, cet " inoffensif " désigné par le titre ? Il pourrait s'agir d'une figure de poète opposée à celle que le poème charien représente généralement et qui correspond précisément au poème " offensant " (" Moulin premier ", XXXIV, *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 70). La dernière phrase représente plus clairement ces deux éthos contraires, celui de " l'homme du matin " et celui de l'homme " des ténèbres ".

(2) L'universalisation pronominale

Les premiers paragraphes sont centrés sur l'événement particulier qui concerne un individu : “ je ” et “ tu ” participent à une circonstance précise. Mais d'autres pronoms sont peu à peu introduits. Le pronom dit “ indéfini ” “ on ” devient le support de l'expression de la douleur : “ On ne met plus un nom à rien, qu'au frisson ”. L'émotion est ainsi susceptible d'être prise en charge par n'importe qui : l'extension possible de ce pronom peut être très large. S'il renvoie de façon anaphorique en contexte au pronom de première personne du singulier, il peut également élargir cette référence à d'autres énonciateurs potentiels ; il prend pleinement ici sa valeur de “ pronom d'univers ”. La fin du poème élargit brusquement l'énonciation avec le pronom “ lequel ” et le substantif “ homme ”, dont la portée généralisante se voit renforcée par l'article défini et l'emploi du présent de l'indicatif après un second paragraphe au passé. La mise à distance de la circonstance précise est effective avec l'emploi de ce présent qui n'a plus une valeur actuelle mais une valeur généralisante. La structure du texte est ainsi globalement révélatrice de ce passage d'une énonciation singulière à une énonciation généralisable.

(3) L'émergence de l'impersonnel

L'évolution pronominale s'effectue à mesure que le texte progresse et s'enrichit d'énoncés généralisants qui sont une autre forme d'élargissement grammatical de l'énonciation.

L'emploi de l'infinitif en constitue la première occurrence : “ impossible d'aller contre son déclin, de suspendre son effeuillage, d'arracher quelque envie encore à sa lueur moribonde ”. La formule impersonnelle *il est impossible de* reste ici elliptique et c'est l'infinitif, mode sans marque de temps ni de personne, qui impose une perspective généralisante.

La comparaison poursuit cette dépersonnalisation : “ Son départ te fond dans son obscurité comme le limon du lit se délaye dans l'eau du torrent par delà l'éboulis des berges détruites ”. Comparer l'effet de la disparition de la femme avec le limon, c'est-à-dire une circonstance personnelle avec un processus naturel, c'est rendre cette disparition perceptible par tous en recourant à une image susceptible d'être comprise universellement. L'émotion individuelle trouve son correspondant dans une perception dont chacun peut ressentir l'écho sensible.

Les déterminants indéfinis prennent enfin le relais des possessifs, dans la transformation fantastique de la femme en élément du paysage : “ ce n'est pas le fuseau nerveux de ton poignet que tient ma main mais la branche creuse d'un quelconque arbre mort et déjà débité ”. Dans la stricte équivalence du poignet avec la branche d'arbre, “ ton ” laisse la place à l'indéfini “ un quelconque ” qui, neutralisant complètement toute identité, traduit l'indétermination la plus forte qui soit en réduisant l'allocutaire non seulement à une chose, mais à l'indistinction d'un simple exemplaire d'une espèce. La

²⁹⁵ Le poignet est une partie du corps récurrente dans la poésie de René Char, où il est toujours celui d'une femme, femme charnelle ou beauté poétique (Voir notamment “ Calendrier ”, *Fureur et mystère*, O. C., p. 133 et “ Relief et louange ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., pp. 504-505).

dépersonnalisation est ainsi double : de l'humanité à la réification, et de l'identité à l'anonymat.

Ce n'est pas l'identité d'un individu particulier qui nous intéresse, mais le mécanisme qui fait du sujet un point de départ, et lui substitue grammaticalement d'autres personnes : émergent, dans le poème, d'autres pronoms qui élargissent le champ énonciatif.

2. Une extensité modifiée par figure

Le sujet, tiraillé par l'autre dans le monde, l'est également en lui-même, par l'autre de lui. Tout en conservant sa forme pronominale du singulier, il est l'objet d'un glissement de son extensité propre, par répétition ou par métonymie, de l'individu à une collectivité d'individus, voire à la totalité des individus. Au lieu de se prolonger en s'inscrivant dans l'extensité plus large d'autres pronoms, le sujet les condense. Il représente alors, dans sa seule forme singulière, les autres comme sujets effectifs dans la figure de répétition, comme sujets potentiels dans la figure métonymique.

a/ Un je de rôles

(1) L'hypothèse de la parole réitérée

Avant même que d'autres pronoms ne soient introduits dans " L'Inoffensif ", l'énonciation est en fait déjà très ouverte. La discrétion dans l'identité de " je " et de " tu " rend possible, pour qui prend en charge l'énonciation de cette parole poétique, tout désir d'incarnation. Les formes esquissées restent suffisamment vides et indéfinies pour permettre à n'importe quel lecteur de s'y glisser. L'identification est en effet trop incertaine pour que la lecture puisse rester fidèle à la circonstance particulière qui est à l'origine du poème. L'extensité des deux pronoms s'ouvre ainsi à toute volonté d'investissement : tout couple potentiel peut s'incarner dans la situation d'interlocution proposée et investir les rôles de " je " et " tu ". L'énonciation poétique garantit toute volonté de répétition de la situation de l'énoncé, et en réalise même les meilleures conditions : le destinataire lyrique " n'a pas de statut prescrit et identifiable de façon définitive. C'est pourquoi il ne peut qu'endosser le rôle du sujet lyrique afin d'expérimenter, sous une forme virtuelle, les fluctuations de son identité. Il s'agit moins [...] de s'approprier un contenu de conscience que de reprendre à son compte le discours de l'autre et les inflexions qui lui permettent de moduler ou de construire son expérience : usurpation d'une empreinte vocale ou voix en "prêt-à-porter". Le discours lyrique parvient ainsi à déjouer la contradiction entre singularité et *reproductibilité*, mot qui me paraît préférable à celui d'universalité. Tout en présentant un sentiment ou un souvenir comme unique et inaliénable dans son contenu, il offre, sur le plan énonciatif, les règles paradoxales de sa réitérabilité. Sa loi est double, faisant tenir ensemble "je" et l'autre, narcissisme et pulsion communautaire, appropriation singularisante du code et partage de la parole. [...] Le lecteur est toujours, selon des degrés variables d'implication, destinataire ultime, mais aussi co-destinateur et sujet de l'énoncé en même temps que le sujet de l'énonciation " ²⁹⁶ . Le lecteur, considéré au

²⁹⁶ Joëlle de Sermet, " L'adresse lyrique ", *Figures du sujet lyrique*, 1996, p. 95.

niveau énonciatif comme destinataire du poème, investit donc plus facilement l'énoncé par la première personne que par la seconde en prenant la place du locuteur plutôt que celle de l'allocutaire. La parole poétique se prête parfaitement à cette pratique du relais énonciatif. S'établit ainsi une sorte de “jeu de rôle” entre le sujet initial de l'énonciation et les sujets successifs de la lecture. Les formes “ on ”, “ lequel ” et “ homme ” qui apparaissent dans “ L'Inoffensif ” ne font ainsi qu'actualiser grammaticalement cette possibilité d'universalisation qui n'existait dans les deux premiers paragraphes qu'à l'état de virtualité, dans l'indétermination de l'extensité du pronom “ je ”. Ce possible élargissement du sujet singulier s'est toutefois réalisé dès le début du poème par la réitération de la situation d'énonciation effectuée par chaque lecteur, réitération qui est une voie de l'universalisation. L'universalité, envisagée comme une totalité, est atteinte de façon distributive par l'addition des lecteurs successifs qui la vérifient de façon en quelque sorte analytique. Mais cette totalité peut en outre être atteinte non par l'addition de tous les lecteurs effectifs, mais plus directement, quoique potentiellement, par la représentativité d'un seul.

(2) L'hypothèse de l'extensité “métonymique”

L'élargissement de l'extensité du pronom repose sur le procédé qui fait par exemple du syntagme nominal “le français” le représentant de tous les français, et de “ l'Inoffensif ” le représentant de tous les inoffensifs. On passe ainsi de l'emploi grammatical du pronom singulier à un emploi figuré qui repose sur son extension variable en discours : il prend valeur de type, susceptible de faire de tous les individus des sujets possibles. Le pronom de première personne du singulier serait ainsi en emploi métonymique²⁹⁷ : “ [...] la signification du sujet “lyrique” a une extension logique plus étendue que celle du sujet “empirique” — à la fois plus “générale” et moins enracinée dans la temporalité. En fait de figure de rhétorique, cette inclusion du particulier dans le général, du singulier dans l'universel, semble relever du mécanisme logico-rhétorique de la synecdoque généralisante [...] qui typifie l'individu en élevant le singulier à la puissance du général (le poète), voire de l'universel (l'homme). C'est ainsi que le “Je” lyrique s'élargit jusqu'à signifier un “Nous” inclusif large ”²⁹⁸. La figure de la métonymie au niveau du sujet se joue, selon Jean-Michel Maulpoix, dans l'articulation entre “ le propre et le semblable, entre l'identité *ipse* et l'identité *idem* ” : “ [...] l'identité comme propriété se lie à l'identité comme semblance selon une logique métonymique qui consiste à dire une chose à travers une autre, en vertu de rapports plus ou moins évidents ou secrets qui l'unissent à elle ”²⁹⁹.

Ce n'est pas, en toute rigueur, l'identité du sujet qui vacille, car un tel vacillement jouerait entre biographie et fiction, mais son unicité, car l'énoncé est pris en charge par un énonciateur qui n'est non pas initial par rapport à une succession d'énonciateurs

²⁹⁷ *Métonymique* est à prendre au sens large Il ne s'agit pas ici de la figure de rhétorique habituelle, qui ne s'établit pas entre des entités identiques et comptables, mais au sein d'une seule entité.

²⁹⁸ Dominique Combe, *op. cit.*, pp. 56-57.

²⁹⁹ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, 1998, pp. 21-22.

probables, mais d'emblée exemplaire de tout individu susceptible de prendre en charge cet énoncé, de tout lecteur possible.

b/ Une figure en contexte et en situation

L'interprétation métonymique se voit favorisée par des paramètres fréquents dans la poésie charienne. D'une part, les pronoms s'interprètent en écho les uns avec les autres, et l'extensité de l'un peut réagir sur celle de l'autre. D'autre part, cette circulation de l'extensité est rendue possible par une discrétion quant à la situation référentielle dans laquelle s'ancre l'énoncé.

(1) La contagion pronominale

Dans " Pour renouer ", les cinq paragraphes présentent une énonciation différente.

Nous nous sommes soudain trop approchés de quelque chose dont on nous tenait à une distance mystérieusement favorable et mesurée. Depuis lors, c'est le rongement. Notre appuie-tête a disparu. Il est insupportable de se sentir part solidaire et impuissante d'une beauté en train de mourir par la faute d'autrui. Solidaire dans sa poitrine et impuissant dans le mouvement de son esprit. Si ce que je te montre et ce que je te donne te semblent moindres que ce que je te cache, ma balance est pauvre, ma glane est sans vertu. Tu es reposoir d'obscurité sur ma face trop offerte, poème. Ma splendeur et ma souffrance se sont glissées entre les deux. Jeter bas l'existence laidement accumulée et retrouver le regard qui l'aima assez à son début pour en étaler le fondement. Ce qui me reste à vivre est dans cet assaut, dans ce frisson.³⁰⁰

Dans le premier paragraphe, c'est le collectif *nous* et l'indéfini *on* qui dominent, dans une structure narrative au passé composé, tandis que l'énonciation du second passe à l'impersonnel, avec " il " et " autrui ", appuyés par l'utilisation du présent de l'indicatif : l'énoncé prend nettement valeur de maxime. Le troisième paragraphe, qui est aussi le paragraphe central, est en revanche construit autour de la première personne du singulier, engagée dans une situation d'interlocution avec un *tu* non identifié. La relation intersubjective, marquée par des pronoms singuliers, semble renouer avec le particulier, mais elle peut toutefois fonder une interprétation transpersonnelle : ce point de vue restreint peut n'être que l'expression particulière, à un niveau individuel, d'une vérité. L'avant-dernier paragraphe poursuit l'échange entre *je* et *tu*, mais le *tu* est cette fois identifié au poème, identité que l'on peut rétrospectivement donner au *tu* du paragraphe précédent, sans certitude toutefois. Enfin, le dernier paragraphe renoue d'abord avec l'impersonnel avant de conclure sur la première personne du singulier. Ce dernier paragraphe se donne ainsi comme le code de lecture de l'extensité du pronom de la première personne du singulier : la phrase dans laquelle apparaît le sujet se présente en effet, grâce aux déterminants anaphoriques " cet " et " ce ", comme le prolongement de la première³⁰¹. Le glissement énonciatif s'effectue ainsi naturellement, comme si la prédication générale de la première phrase était également valable pour l'entité unique qu'est le sujet. Le sujet témoigne de la vérité d'une expérience qui n'est pas

³⁰⁰ " Pour renouer ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 370.

nécessairement formulée comme expérience individuelle.

Au cours du poème, l'énonciation s'est ainsi resserrée autour de cette première personne, puis élargie, puis de nouveau resserrée *in extremis*. Cependant, par une proximité qu'on pourrait qualifier de contagieuse avec les énoncés collectifs et impersonnels, les énoncés individuels leur empruntent leur valeur universalisante. Cette valeur résonne d'autant plus en eux que la temporalité est celle d'un présent ambigu qui peut avoir une valeur intemporelle. Le contexte a ainsi une influence indéniable sur la lecture de l'emploi du pronom sujet, même dans une succession de type aphoristique. L'énonciation de ces fragments, collective et impersonnelle ou singulière, se voit réinterprétée dans cette proximité. L'énonciation généralisante paraît se gager sur du particulier tandis qu'à l'énonciation singulière est donnée l'amplitude d'une interprétation potentiellement généralisable. C'est dans un contexte fortement marqué par une tendance à une énonciation généralisante que l'hypothèse de l'emploi métonymique du pronom sujet peut être confirmée.

(2) L'économie des repères référentiels

L'hypothèse métonymique se voit en outre renforcée par l'absence de déterminations situationnelles susceptibles d'ancrer l'énonciation dans une circonstance marquée par un temps, un espace et des personnes identifiables. La dimension singularisante se trouve diminuée par le fait même que la circonstance n'est pas identifiée. L'énoncé, qui n'est pas rattaché à une histoire précise, manifeste pourtant une authenticité singulière qui ne peut être portée au crédit de personne en particulier. “ La Grille ” présente un semblable “flottement circonstanciel” qui favorise la tension entre une lecture individualisante suscitée par le pronom énoncé, et généralisante quant à son interprétation :

Je ne suis pas seul parce que je suis abandonné. Je suis seul parce que je suis seul, amande entre les parois de sa closerie.³⁰²

La première personne du singulier régit un verbe conjugué au présent de l'indicatif : le pronom et le temps ouvrent l'énoncé à une dimension à la fois transindividuelle et intemporelle. Le complément locatif “ entre les parois de sa closerie ” est également une image qui ne donne aucune information sur l'univers référentiel. L'apposition au pronom “ je ”, “ amande ”, décrit d'autant moins le référent que, de valeur métaphorique, elle est un facteur de déréalisation. Aucune indication sur une situation précise ne vient donc circonscrire les procès indiqués : ni l'énonciateur, ni l'espace-temps ne sont identifiés. En dehors de toute situation déterminée, l'extension du sujet n'est pas limitée et peut

³⁰¹ Dans ce paragraphe, la progression s'effectue du général au particulier, en sens inverse par rapport à l'ordre le plus courant. Une telle inversion apparaît également dans un aphorisme de “ Poème des deux années ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 361) : “ **Etres** que l'aurore semble laver de leurs tourments, semble doter d'une santé, d'une innocence neuves, et qui se fracassent ou se suppriment deux heures après... **Etres** chers dont **je** sens la main ”. Evidente dans le poème “ Comme le feu ses étincelles ” (*Chants de la Balandrane*, O. C., p. 562), elle est exemplaire dans “ Ligne de foi ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 398) : “ La faveur des étoiles est de **nous** inviter à parler, de nous montrer que **nous** ne sommes pas seuls, que l'aurore a un toit et **mon** feu **tes** deux mains ”.

³⁰² “ La Grille ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 386.

s'élargir, en trouvant un écho dans d'autres locuteurs réels ou potentiels que sont les lecteurs. Sans autre réalisation grammaticale que le pronom *je*, l'extension peut se trouver fortement élargie dans son interprétation.

L'énonciation singulière, dont l'écho s'avère universel, fait particulièrement sens dans ce poème. Sur le plan de l'énoncé, " La Grille " explicite la solitude du sujet. Cette solitude dite par un seul est toutefois paradoxalement celle de tous, car elle reflète au fond la situation existentielle de chacun. Chacun se sait seul, et cette solitude est partagée par tous. Mais il est dans la nature même de cette solitude, universelle, de ne pouvoir être ressentie et exprimée que par une individualité, dans la singularité de l'expérience qui permet de l'identifier. C'est donc non seulement le désespoir de cette condition solitaire, mais aussi par définition son impossible partage, qui sont constitutifs de l'être. Il n'y a pas d'empathie de la solitude : partagée, elle n'est plus elle-même. Son expérience et son expression ne peuvent être par conséquent qu'individuelles. Dans ce vertige solipsiste, la seule réalité restant le sujet, autrui tout autant que le monde extérieur n'existent pas et ne peuvent constituer des points de référence de l'univers donné. L'expression de la solitude justifie en quelque sorte parfaitement cette absence de tout repère référentiel qui est paradoxalement la condition de possibilité de la lecture figurée, c'est-à-dire élargie, du pronom " je ".

La limitation des circonstances spatio-temporelles et personnelles est d'autant plus grande que le poème est bref, ce qui est le cas de façon privilégiée dans les poèmes aphoristiques dont la fragmentation en petites unités renforce l'autonomie par rapport à la situation.

Qu'elle s'effectue de façon grammaticale dans l'énoncé par un passage à des pronoms collectifs ou impersonnels, ou de façon figurée en jouant sur l'extensité du seul " je ", la tendance à l'universalisation est une caractéristique forte de la poésie charienne. Mais cet élargissement énonciatif dépend de la réalisation plus ou moins grande de certains facteurs, d'ordre contextuel et situationnel. En contexte, l'entourage pronominal a souvent une influence déterminante : le pronom *nous* joue un rôle de relais dans un mouvement d'universalisation suscité par ailleurs d'emblée par la présence d'une énonciation impersonnelle ou correspondant à la non-personne. Dans la situation, c'est l'absence de repères spatio-temporels et personnels précis qui créent la possibilité d'une interprétation élargie des pronoms et déterminants de la première personne du singulier.

La forme pronominale du sujet dépasse donc amplement la seule expression de ce dernier. Glissements vers d'autres pronoms, élargissement de l'extensité même du pronom sujet : ces déplacements sont ceux d'une généralisation qui fait du lyrisme charien, dans le mouvement du lyrisme moderne, une ouverture à l'altérité.

II. Le détours du TU ou l'autre nécessaire

L'ouverture à l'autre se trouve souvent justifiée par l'existence d'une véritable situation de parole. La présence d'un interlocuteur est fréquente dans la poésie de René Char. Le *je y*

est en effet rarement seul, souvent impliqué dans une relation d'interlocution. La conception du lyrisme qui découle de cette idée de la poésie ne correspond donc pas à la parole d'un *je* seul et souffrant, mais à une sortie de soi en direction aussi bien du monde que d'autrui, dans l'adresse ou le dialogue. Si l'ouverture au monde se manifeste dans un rapport pathique à la réalité, qui permet de décentrer l'affectivité du lyrisme, l'implication de l'autre autorise une reconsidération de la perception de la réalité, et de la référence : “ [...] la relation intersubjective est au fondement même de la structure d'horizon du champ perceptif [...] c'est l'altérité d'autrui qui garantit la distinction du sujet et de l'objet, l'existence d'un monde objectif ”³⁰³. La chose, dont je ne vois qu'un côté, peut être vue par autrui d'un autre côté, “ elle a sa place dans l'horizon d'une communauté de sujets, dont chacun peut avoir d'elle une expérience singulière ”³⁰⁴. Le rapport au monde implique nécessairement l'autre, en vertu d'une exigence de connaissance totale de l'objet perçu. Le sujet ne peut e, effet tout percevoir. Or, dans une perspective phénoménologique initiée par Husserl, c'est la relation intersubjective qui lui permet d'approfondir la perception, en complétant l'expérience du réel qu'il a individuellement, par l'expérience différente qu'en a l'autre. Les objets “ ne s'offrent jamais tout entiers à ma perception actuelle ; ils ne se réduisent pas à ce qu'ils me présentent. Ils possèdent une “autre face”, tournée vers autrui et simplement “apprésentée” en marge de mon champ perceptif. Si cet autre côté des choses n'est pas un pur néant, s'il compte pour moi, c'est qu'il y a un autre pour le voir ”³⁰⁵. Cet autre comble ainsi les vides de ma perception. L'invisible pour moi est visible pour autrui. L'inclusion d'autrui dans la perception du sujet représente donc une tentative pour circonscrire la part d'inconnu du réel. Le sujet a besoin de l'autre pour approcher l'essence de la réalité.

A. Les destinataires réels : une parole adressée au niveau de l'énonciation

1. Le dédicataire

La dédicace est une parole adressée à un être généralement réel, existant ou ayant existé, et spécialement l'hommage qu'un auteur fait de son oeuvre à une personne, sous la forme d'une expression située en son début. Plusieurs poèmes de René Char sont ainsi dédicacés, mais l'adresse de la dédicace n'est pas prolongée par l'emploi, dans le poème, de la deuxième personne. Si le *tu* de “ Vermillon ”³⁰⁶ désigne Nicolas de Staël, le “ peintre ” de la dédicace, et si celui de “ Bonne Grâce d'un temps d'avril ”³⁰⁷, poème

³⁰³ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, 1989, pp. 83-84 *passim*.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 84.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 85.

³⁰⁶ “ Vermillon ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 368.

³⁰⁷ “ Bonne Grâce d'un temps d'avril ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 384.

dédié “ à une enfant ”, est co-référent de l’apostrophe “ Hélène ”, l’énonciation s’avère souvent plus complexe : “ La bibliothèque est en feu ” est dédié “ à Georges Braque ”, mais le pronom de la deuxième personne du singulier au trente-deuxième paragraphe s’adresse à une figure féminine dans une situation érotique :

Enfin toute la vie, quand j’arrache la douceur de ta vérité amoureuse à ton profond !³⁰⁸

Dans “ L’Eternité à Lourmarin ”, sous-titré “ Albert Camus ”, aucun allocutaire n’apparaît, mais un *nous* d’interprétation large, qui peut certes inclure n’importe quel dédicataire précis, existant ou disparu. Il paraît ici difficile d’inclure dans les sujets de la déploration celui qui en est l’objet. La première partie de “ Sept saisis par l’hiver ” est dédiée “ à Claude Lapeyre ”, mais aucun énoncé des poèmes concernés ne le fait réapparaître comme allocutaire³⁰⁹.

Le *tu* de l’énoncé ne reprend donc pas souvent ce *tu* de l’énonciation qui se manifeste dans l’adresse. Le poème ne représente que rarement en lui-même cette parole véritablement adressée à un être précis de la réalité, qu’il soit mort ou vivant.

2. Le lecteur

Si le lecteur, autre destinataire, peut entrer dans le poème par la voix du sujet, en prenant en charge son énoncé, et susciter ainsi une réitération garantissant la possibilité de l’universalisation des propos, il peut s’y glisser plus aisément, et en assurer tout autant l’universalisation, par la voix d’un allocutaire. Le poème, qui voit vérifié linguistiquement son statut de parole, est alors pleinement référentiel car le dialogue instauré a pour objet le monde auquel participent les deux interlocuteurs. Cependant la figure du lecteur charien auquel s’adresse directement le poète n’est jamais nette. “ Le Rempart de brindilles ” esquisse certes un portrait du lecteur :

[...] Qui sera ton lecteur ? Quelqu’un que ta spéculation arme mais que ta plume innocente. Cet oisif, sur ses coudes ? Ce criminel encore sans objet ? Prends garde, quand tu peux, aux mots que tu écris, malgré leur ferme distance.³¹⁰

Mais ce lecteur n’est pas interpellé. C’est le poète qui, désigné par le *tu*, est l’objet de l’adresse. Dans “ Pour renouer ”, l’ambiguïté demeure :

Si ce que je te montre et ce que je te donne te semblent moindres que ce que je te cache, ma balance est pauvre, ma glane est sans vertu.³¹¹

La deuxième personne peut renvoyer au lecteur, mais peut-être également au poème, comme le laisse supposer le paragraphe suivant :

Tu es reposoir d’obscurité sur ma face trop offerte, poème. Ma splendeur et ma

³⁰⁸ “ La bibliothèque est en feu ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 380.

³⁰⁹ Le seul *tu* de “ Sept saisis par l’hiver ”, dans “ Esprit crédule ” (*Chants de la Balandrane*, O. C., p. 534), semble être un double du poète.

³¹⁰ “ Le Rempart de brindilles ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 362.

³¹¹ “ Pour renouer ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 370.

souffrance se sont glissées entre les deux.

L'universalisation ne semble pas passer par l'implication du lecteur qui entrerait dans le poème comme ferment de pluralisation, par la voie d'accès de la deuxième personne du singulier.

De façon apparemment complexe, le lecteur investit la parole poétique non pas au niveau de l'énonciation, comme destinataire poétique, mais au niveau de l'énoncé, comme homme appartenant au réel, partageant un même monde avec l'ensemble des autres êtres. Il n'est pas présent au niveau de l'interlocution dans sa fonction de lecteur, mais au plan de la délocution comme simple individu, fondu dans la masse anonyme de ses semblables. Jouissant d'un statut énonciatif spécial, il est pourtant exclus de l'énoncé où il ne peut apparaître que non identifié, en tant qu'il participe d'une humanité commune.

B. Les destinataires poétiques : une parole adressée au niveau de l'énoncé

Si le dédicataire et le lecteur ne sont pas les allocutaires du poète, à qui renvoie donc le pronom de deuxième personne du singulier ? Des indices contextuels peuvent permettre d'apporter quelques précisions sur l'identité de ce destinataire, d'en cerner au moins les figures les plus importantes, et d'évaluer dans quelle mesure ces dernières prennent part à la tension universalisante de la poésie de René Char.

1. Un destinataire “singulier” : la figure féminine

Dans la situation d'interlocution de certains poèmes, le *je* du poète est perçu comme masculin et s'adresse souvent à un *tu* féminin. C'est le cas dans “ L'Inoffensif ”³¹², où l'accord de “ entière ”, renvoyant à “ tu ”, en fait un féminin. Dans les poèmes de type érotique, comme “ La Chambre dans l'espace ”³¹³ ou “ Eros suspendu ”, le lexique, les images et certains accords suscitent une lecture similaire de la deuxième personne.

[...] Je te vis, la première et la seule, divine femelle dans les sphères bouleversées. Je déchirai ta robe d'infini, te ramenai nue sur mon sol [...].³¹⁴

D'autres poèmes qui orientent la lecture dans ce sens, comme “ Le Noeud noir ”, précisent cependant l'identité de cet entité féminine : il s'agit nommément de la beauté, qui est un des avatars chariens de la poésie.

Je me redis, Beauté, ce que je sais déjà, [...] Tu es mon amoureuse, Je suis ton désirant.³¹⁵

Les mots *beauté* et *poésie* sont des féminins lexicalement, et plusieurs poèmes amoureux

³¹² “ L'Inoffensif ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 362.

³¹³ “ La Chambre dans l'espace ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 372-373.

³¹⁴ “ Eros suspendu ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 403.

³¹⁵ “ Le Noeud noir ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 565.

ne permettent pas de trancher quant à l'identification de la figure féminine qu'ils présentent³¹⁶.

Ce *tu* féminin et individuel prend souvent, dans et par le poème, une interprétation généralisante. La " Dédicace " de la " Lettera amorosa " emploie la deuxième personne du singulier dans l'énoncé " je te chéris ", répété en début et en fin de paragraphe, ce qui lui donne une position encadrante par rapport à une phrase de type général :

Je te chéris. Tôt dépourvu serait l'ambitieux qui resterait incroyant en la femme, tel le frelon aux prises avec son habileté de moins en moins spacieuse. Je te chéris cependant que dérive la lourde pinasse de la mort.³¹⁷

Les trois phrases évoquent le même sujet, l'amour d'une femme. Mais les deux propositions extrêmes présentent des pronoms de l'interlocution dans une situation précise, intime, tandis que la phrase centrale exprime cette relation amoureuse de façon gnomique, sur le plan de la délocution, avec l'article défini singulier, le conditionnel et une comparaison de valeur générale. On retrouve l'idée d'une contagion possible de la valeur gnomique de l'énoncé central sur les deux énoncés extrêmes, qui inciterait à faire de " je " et de " tu " des emplois généralisants par figure. La lettre elle-même, dans ses paragraphes successifs, entrelace d'ailleurs constamment l'énonciation intime avec une énonciation généralisante, au sein d'un seul paragraphe ou entre des paragraphes successifs :

J'ai levé les yeux sur la fenêtre de ta chambre. As-tu tout emporté ? Ce n'est qu'un flocon qui fond sur ma paupière. Laide saison où l'on croit regretter, où l'on projette, alors qu'on s'aveulit.³¹⁸

Ce fragment débute sur une situation précise. Mais il glisse vers une extensité générale accompagnée d'une temporalité au présent à valeur gnomique. Ce glissement s'effectue également entre différents paragraphes, les uns ayant une énonciation individualisante,

Pourras-tu accepter contre toi un homme si haletant ?

tandis que d'autres sont totalement impersonnels :

Celui qui veille au sommet du plaisir est l'égal du soleil comme de la nuit. Celui qui veille n'a pas d'ailes, il ne poursuit pas.

L'extensité du pronom désignant l'allocutaire qu'est l'amante est l'objet d'un perpétuel déplacement : la seconde personne du singulier s'ancre dans l'événement précis d'une séparation, mais elle renvoie potentiellement à tout être humain impliqué dans une situation semblable. Sa singularité sans visage est celle du mystère souvent maintenu de son identité, mystère où l'amante et la poésie s'échangent les noms de l'amour et de la beauté, mystère qui maintient également la possibilité d'une universalisation.

³¹⁶ L'indétermination est totale dans " Ne viens pas trop tôt " (*La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 556) où l'appellation érotique n'est pas transparente : Ne viens pas trop tôt, amour, va encore ; L'arbre n'a tremblé que sa vie ; Les feuilles d'avril sont déchiquetées par le vent. La terre apaise sa surface Et referme ses gouffres. Amour nu, te voici, fruit de l'ouragan ! Je rêvais de toi décousant l'écorce.

³¹⁷ " Dédicace ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 341.

³¹⁸ " Lettera amorosa ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 343.

2. Un destinataire vraiment “universel”

S’ouvrant au monde du point de vue de l’identité et de l’unité, la deuxième personne ne s’applique pas seulement à un être humain. C’est le cas dans “ Le Taureau ” :

Il ne fait jamais nuit quand tu meurs, Cerné de ténèbres qui crient, Soleil aux deux pointes semblables. Fauve d’amour, vérité dans l’épée, Couple qui se poignarde unique parmi tous.³¹⁹

Dans un premier temps, le taureau est interpellé. Puis c’est le couple qu’il forme avec le toréador qui prend la première place, couple “ unique ” dans la circonstance d’un moment de tauromachie. Mais la présence du présent à valeur intemporelle, et le complément “ parmi tous ” donnent une dimension générale à la scène. C’est ici en passant de l’interlocution à la délocution que s’élargit l’énonciation. L’ambiguïté de la représentation du pronom “ tous ” joue un rôle important : il renvoie peut-être aux spectateurs de la tauromachie, mais il peut également désigner les autres couples réels ou potentiels formés par un toréador et un taureau. Le couple évoqué par le poème serait alors emblématique de tous les autres couples de ce type. La deuxième personne du singulier s’ouvre à l’univers en désignant non un être humain mais une entité de la réalité à laquelle s’adresse le poète dans un événement qui les réunit, mais aussi parce qu’à travers cet événement se révèle une qualité essentielle de cette entité.

Mais certains emplois de la deuxième personne du singulier résistent aux interprétations précédentes, et c’est à la fois dans l’identité et l’unité du représenté que la représentation se brouille, comme dans ce fragment d’*Aromates chasseurs* :

Sitôt que tu comprends ton ennemi, et t’assures sans ressentiment que ton ennemi t’entend, tu es perdu.³²⁰

Qui désigne “ tu ” ? Le lecteur ? Orion ? L’identité dissoute concourt bien évidemment à favoriser un élargissement de l’extensité du pronom. A moins que le “ tu ” ne corresponde ici à un autre type d’emploi, un emploi figuré, où il désignerait le poète.

C. Un destinataire figuré : le TU, double du JE

Si autrui non seulement investit le poème comme destinataire grammaticalement marqué mais peut se reconnaître potentiellement dans tout autre pronom que le *tu*, à l’inverse le sujet qui sort du seul pronom *je* investit de façon significative le *tu*.

Le sujet n’étant pas transparent à lui-même, il passe ainsi par le détour de la deuxième personne et on peut véritablement dire, en reprenant un jeu étymologique, que cette façon de s’ex-primer permet de se con-naître. Le sujet se dédouble et fait de lui-même un interlocuteur dans une structure en quelque sorte dialogique. Il évite ainsi une réflexivité difficile et sort de lui-même tout en restant, avec le *tu*, dans une parole intime, au sein de l’interlocution.

³¹⁹ “ Le Taureau ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 353.

³²⁰ “ Lombes ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 518.

1. Une progressive sortie de soi

L'emploi figuré de la deuxième personne du singulier est préparé par l'utilisation légitime du pronom *tu*, désignant le sujet, dans des dialogues ou plutôt des paroles dialoguées transcrites, le *tu* étant alors énoncé par un autre locuteur.

“ *Scrute tes paupières* ”, *me disait ma mère, penchée sur mon avant-sommeil d'écolier.*³²¹

La deuxième personne désigne le poète, dans une situation où il était un enfant, c'est-à-dire comme moi distancé dans un passé lointain où le sujet peut facilement se percevoir comme un autre.

Le dédoublement est également préparé par la présence d'un *tu* désignant des doubles de *je*. Il y a plusieurs figures du sujet qui sont une façon de sortir de soi, et de s'objectiver. C'est le loup de “ Marmonnement ” :

[...] *Continue, va, nous durons ensemble ; et ensemble, bien que séparés, nous bondissons par-dessus le frisson de la suprême déception pour briser la glace des eaux vives et se reconnaître là.*³²²

C'est aussi l'oiseau dans “ Le Ramier ”³²³, son “ conscrit ”. Cette figure du double animal est confirmée par la “ Scène de Moustiers ”³²⁴, où le *tu* ne renvoie plus à l'animal, l'ours, mais au poète, qui se compare à l'ours. Le double animal est ainsi mis à distance comme image, et c'est bien le *tu*, désignant le locuteur, qui émerge.

C'est dans “ Eloquence d'Orion ” que la situation énonciative devient particulièrement intéressante, car le dédoublement est différent :

Tu te ronges d'appartenir à un peuple mangeur de chevaux, esprit et estomac mitoyens. Son bruit se perd dans les avoines rouges de l'événement dépouillé de son grain de pointe. Il te fut prêté de dire une fois à la belle, à la sourcilleuse distance les chants matinaux de la rébellion. Métal rallumé sans cesse de ton chagrin, ils me parvenaient humides d'inclémence et d'amour. Et à présent si tu avais pouvoir de dire l'aromate de ton monde profond, tu rappelleras l'armoise. Appel au signe vaut défi. Tu t'établirais dans ta page, sur les bords d'un ruisseau, comme l'ambre gris sur le varech échoué ; puis, la nuit montée, tu t'éloignerais des habitants insatisfaits, pour un oubli servant d'étoile. Tu n'entendrais plus geindre tes souliers entrouverts.³²⁵

La situation d'interlocution ne permet pas d'identifier d'emblée clairement *je* et *tu*. Contrairement à ce qu'on peut croire, *je* ne représente pas le poète tandis que *tu*

³²¹ “ *Lettera amorosa* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 342.

³²² “ *Marmonnement* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 369.

³²³ Voir “ *Le Ramier* ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 448.

³²⁴ Voir “ *Scène de Moustiers* ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 561.

³²⁵ “ *Eloquence d'Orion* ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 528.

représenterait Orion, même si on peut penser que, *Aromates chasseurs* ayant pour héros Orion, dans la quatrième et dernière section de ce recueil le poète peut logiquement s'adresser à lui. Or il semble bien que ce soit plutôt Orion qui s'adresse au poète, alors qu'il en est l'un des doubles dans l'œuvre de René Char, ce que confirment certains indices dans le poème. La préposition *de* du titre construit un génitif subjectif : l'éloquence est produite par Orion. Ce dernier est le locuteur, et le poète est le destinataire du discours. Cette distribution des rôles est confortée par des allusions à la figure charienne du poète : les “ chants matinaux ” résonnent comme un écho au recueil *Les Matinaux* ; “ ta page ” semble bien être celle du poète ; enfin les “ souliers entrouverts ” sont ceux du poète-marcheur qu'était Rimbaud³²⁶ et ceux peints par Van Gogh, deux artistes de l'univers charien. Pourtant Orion est simultanément le porte-parole du poète : s'il lui parle, c'est aussi à sa place qu'il parle.

Avant d'assumer totalement une seconde personne pour figurer la première, directement, le sujet passe par un *tu* désignant des doubles, de deux façons : soit le *je* est le poète s'adressant à un *tu* qui est son double ; soit le *je* est le double s'adressant au *tu* qui est le poète. Il y a encore deux êtres distincts. Le dédoublement, par lequel un *je* représentant le poète s'adresse à un *tu* figurant également le poète, n'est pas encore réalisé.

2. “ Rémanence ” ou l'énallage réalisée

Avec “ Rémanence ”, le dédoublement est achevé. Les pronoms des deux premières personnes du singulier renvoient au même référent qui, ainsi dédoublé, se met à distance de lui-même mais en lui-même, dans une relation qui reste personnelle :

De quoi souffres-tu ? Comme si s'éveillait dans la maison sans bruit l'ascendant d'un visage qu'un aigre miroir semblait avoir figé. Comme si, la haute lampe et son éclat abaissés sur une assiette aveugle, tu soulevais vers ta gorge serrée la table ancienne avec ses fruits. Comme si tu revivais tes fugues dans la vapeur du matin à la rencontre de la révolte tant chérie, elle qui sut, mieux que toute tendresse, te secourir et t'élever. Comme si tu condamnais, tandis que ton amour dort, le portail souverain et le chemin qui y conduit. De quoi souffres-tu ? De l'irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cerclés d'appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond au rivage gagné, du présent irréfléchi qui disparaît. D'une étoile qui s'est, la folle, rapprochée et qui va mourir avant moi.³²⁷

a/ Le lieu de mémoire : la “ maison mentale ”

Maison mentale. Il faut en occuper toutes les pièces, les salubres comme les malsaines, et les belles aérées, avec la connaissance prismatique de leurs

³²⁶ On retrouve le poète-marcheur de “ Ma Bohème ” (Arthur Rimbaud, *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, 1984, p. 57) : [...] rimant au milieu des ombres fantastiques, Comme des lyres, je tirais les élastiques De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

³²⁷ “ Rémanence ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 457.

différences. ³²⁸

“ Rémanence ” évoque la résurgence d’éléments du passé dans le lieu même, la maison, où il se produisirent. Ce lieu est présenté comme familier : l’article défini qui détermine “ maison ”, “ haute lampe ”, “ assiette ” et “ table ” introduit le lecteur dans un monde présenté comme immédiat. Il s’agit même du cœur de la maison, du foyer, puisque la table et l’assiette renvoient nettement à la cuisine, avatar moderne de la traditionnelle pièce commune, lieu de vie par excellence de la maison. La mention de ce lieu nous paraît essentielle dans la mesure où la définition de la “ rémanence ” qui nous intéresse est liée à un lieu : si la rémanence renvoie en général à tout phénomène de persistance, ses emplois sont surtout techniques, liés à un domaine spécial, comme l’agriculture ou la physique. En psychologie, selon une acception courante, ce terme signifie la “ propriété de certaines sensations de subsister après la disparition de l’excitation qui leur a donné naissance ” ³²⁹. Mais c’est plus précisément dans le domaine de la parapsychologie que la rémanence présente une signification qui nous intéresse, car elle désigne les “ vibrations positives ou négatives qui imprégneraient un lieu précis après un événement du passé ”. On parle ainsi de la “ rémanence d’une maison, d’un mur, d’une pièce ”. Le lien du souvenir avec un lieu est clairement attesté.

La maison est indéniablement propice à la résurgence d’un passé exprimé lexicalement par l’adjectif “ ancienne ” caractérisant “ la table ”, par le préfixe de répétition *re-* dans le verbe “ revivais ”, et par l’emploi de l’infinitif passé “ avoir figé ”. La définition en langue de “ rémanence ” qualifie en outre les “ vibrations ” de “ positives ou négatives ”. Or le poème fait référence à des événements qui ont pu être perçus positivement au moment de leur déroulement, mais qui ont subi une sorte de dépréciation, de dévaluation postérieure, — on parle d’ailleurs parfois de la “ rémanence des maux ” ³³⁰ — : le miroir se fait “ aigre ”, l’assiette est “ aveugle ”, la gorge “ serrée ”, et le chemin de l’amour condamné. Le réel s’avère “ dévasté ”, même si la part d’ “ irréel intact ” en lui veut resurgir, comme une part préservée par le souvenir.

b/ Formes du souvenir

Les souvenirs émergent dans une forme traditionnelle, par fragments et de façon obsessionnelle.

(1) Fragments et progression de l’anamnèse

Le premier paragraphe évoque successivement quatre souvenirs personnels qui sont réactualisés dans une situation qui les signifie tout entiers, qui en quelque sorte les résume.

³²⁸ “ *Aromates chasseurs* ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 512.

³²⁹ .Ces définitions sont empruntées au *TLF*. La citation qui accompagne la dernière définition citée est intéressante par rapport à la situation de “ Rémanence ” : “ les rémanences ou la mémoire des murs ou la mauvaise haleine du passé ”.

³³⁰ Selon *Le grand Larousse de la langue française*.

Le visage disparu dans un miroir est réactivé par la présence de nouveau ressentie de son “ ascendant ” : l’expression “ l’ascendant d’un visage ” hiérarchise syntaxiquement les substantifs, et leur ordre permet de cibler précisément la qualité importante de l’objet du souvenir. C’est moins la personne qui compte que la force expressive de son visage, qui en concentre finalement l’essence³³¹.

Le second souvenir porte sur la “ table ancienne avec ses fruits ”, expression où l’on peut voir une dissociation par hendiadyn de deux substantifs qu’on attendrait subordonnés l’un à l’autre. Les fruits de la table sont le dernier élément donné dans une résurgence progressive de la situation dans laquelle ils se trouvaient : le regard part de la “ lampe ” pour tomber avec son “ éclat ” sur l’ “ assiette ” posée sur la “ table ” et s’immobiliser sur les “ fruits ”.

La révolte est le troisième souvenir. Liée au souvenir de “ fugues ” effectuées dans des circonstances marquantes, celles des petits matins frais, elle est évoquée dans l’importance qu’elle a revêtue pour la formation de la personnalité du poète : de façon paradoxale, la révolte a remplacé la tendresse.

Enfin, sous la forme d’un cheminement spatial, le souvenir remonte de l’amour actuel, donc acquis, à la quête qui a pu y conduire. Et c’est moins, semble-t-il, l’amour acquis, présent dans une subordonnée temporelle au début de la phrase, qui s’avère capital, que sa quête qui est le moment du désir.

Il y a bien une reconstruction progressive du souvenir, à travers plusieurs scènes ou séquences nécessaires, dans lesquelles ce sont les circonstances qui font advenir l’élément essentiel dans le travail de remémoration. Ce dernier apparaît plutôt en fin de séquence, il émerge en quelque sorte dans un décor qui le fait renaître, qui en motive la réapparition, qui en prépare de façon naturelle, par un enchaînement d’images, le surgissement. Ces images sont d’ailleurs toutes spatiales.

(2) Structure de l’obsession

La résurgence de ces différentes séquences s’effectue sur un mode identique, celui du “ comme si ”, répété quatre fois, et qui constitue ainsi un signe démarcatif : il est l’embrayeur de la remontée d’un souvenir.

Sa récurrence établit un protocole invariable d’apparition du souvenir : le travail de la mémoire se fait spirale dans le temps. C’est en effet la même expression qui déclenche le mouvement de retour vers le passé, à partir de l’énonciation sur laquelle s’articule le “ comme si ”. A partir de l’interrogation présente “ De quoi souffres-tu ? ”, le locuteur décroche de l’actualisation et remonte dans le passé, à quatre reprises. Le même chemin est effectué du présent de l’énonciation à un moment du passé chaque fois différent, et c’est le même déclencheur qui effectue ce décrochement. Le processus mémoriel prend la forme d’une spirale puisque, l’évocation de chacun des quatre souvenirs étant rattachée au moment de l’énonciation avant de plonger dans le passé, elle commence presque au même point de la chronologie, ou plutôt, dans un mouvement de va-et-vient entre le présent et le passé, elle revient toujours au moment de l’énonciation avant de

³³¹ La force de ce visage rappelle celui du poème “ Envoûtement à la Renardière ” (*Fureur et mystère*, O. C., pp. 131-132).

réaliser une nouvelle anamnèse.

L'expression qui embraye le mouvement de l'anamnèse, le "comme si", introduit une subordonnée de comparaison hypothétique qui a une valeur prédicative : "le *si* hypothétique est en effet l'opérateur de la fiction [...] ; son association avec le relateur *comme* accentue encore cette propriété"³³². Suivi de l'imparfait de l'indicatif, le "comme si" permet d'envisager le procès comme non actualisé au moment de l'énonciation, correspondant à ce qu'on appelle l'irréel du présent. Il y a en fait une analogie entre la souffrance présente, qui fait figure de comparé, et l'énoncé hypothétique qui fonctionne comme comparant. Mais ce qui est "irréel", ce n'est pas le comparant comme contenu, c'est-à-dire les événements passés, c'est leur mise en rapport avec le moment de l'énonciation. Or, étant donné que la conjonction "comme si" est placée en début de phrase, l'évocation de "l'irréel" prend toute la place et évince le réel de la situation d'énonciation. Cette conjonction, véritable "modalisateur hypothétique de l'irréel"³³³, semble ainsi servir à atténuer la remontée du souvenir, et elle en souligne ainsi le caractère douloureux. Le souvenir, à peine représentable, est évoqué dans une comparaison hypothétique qui renforce sa mise à distance par rapport à l'actualisation. Faire une comparaison, on le sait, c'est faire référence aux propriétés d'un comparant qui n'est pas présent dans la situation d'énonciation. Or, ici, le comparant est précisément ce qui est convoqué dans la situation d'énonciation. Le "comme si" amortit ainsi la confrontation avec le passé, il maintient le souvenir à distance en le présentant comme un comparant, pour atténuer la présence de motifs de souffrance.

c/ Le sujet dédoublé

Dans cette situation lyrique de remémoration douloureuse, le sujet ne peut assumer l'exhibition d'une parole personnelle qui passerait par l'emploi brutal du pronom de première personne du singulier. L'énonciation se voit ainsi dédoublée : le sujet se scinde, et la part douloureuse en lui devient un allocutaire, l'autre de soi, à qui l'énonciateur s'adresse par l'intermédiaire d'un "tu" intime, à tonalité sans doute hypocoristique. De plus, l'emploi de ce pronom reflète la distance prise avec une part enfouie du sujet dans le passé, part qu'un dialogue de type psychanalytique tente de faire émerger. Les souvenirs sont "comme ressaisis de l'extérieur par une voix *off*, le "je" se tenant à distance de ce qu'il fut comme d'un autre que lui-même"³³⁴. La différence entre les deux premières personnes du singulier serait donc d'ordre temporel, le "moi" final renvoyant au sujet comme énonciateur tandis que le "tu" correspondrait au sujet comme contenu de l'énoncé passé. Ces emplois paraissent cependant plus complexes : "Il semblerait en effet que la distance entre "je" et "tu" soit bien davantage celle qui s'immisce entre le discours lyrique et ce qui, de la circonstance biographique, demeure réfractaire à un calibrage par la forme pour rester hors champ ou hors cadre"³³⁵. Ce dédoublement du

³³² Michel Murat, "Le Rivage des Syrtes" de Julien Gracq. *Etude de Style II. Poétique de l'analogie*, 1983, p. 192.

³³³ Michel Murat, *Ibid.*, p. 171.

³³⁴ Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 88.

sujet est la solution trouvée par le sujet lui-même pour constituer un espace de parole inédit, le seul qui puisse correspondre à cette parole des profondeurs : “ [...] le “tu” a toujours été un “je” en puissance, sans que pourtant le “je” puisse se reconnaître en lui [...] Et dans le même temps, le “tu” est le signe de l’indescriptible, l’irracontable expérience [...] Tout se passe alors comme s’il puisait sa source d’énonciation dans une instance placée à égale distance du “je” et du “tu” et dont les marques — c’est bien là tout le problème — n’apparaissent qu’en surimpression, indissociables de celles de la première personne [...] Instance qui, pour être adéquatement théorisée, nécessiterait quelque chose comme une quatrième personne du singulier. Ni première personne désignant la figure mythique, ou, fictive, d’un Poète à la parole souveraine, ni deuxième personne du moi biographique, mais moyen terme réfugié sur une mince ligne de crête, cette instance serait l’opérateur du passage de l’une à l’autre et pourrait se concevoir comme un inchoatif affectant les marques de la personne ”³³⁶ .

Cette personne lyrique qui, faute de pouvoir être un “ je ” assumé car transparent, est un “ tu ” par défaut d’une forme pronominale qui, entre “ je ” et “ tu ”, conviendrait mieux à l’expression du sujet, remet en cause, par son absence même et surtout par l’emploi inédit des pronoms existants qu’elle impose comme palliatif, la valeur traditionnelle de ces pronoms dans le schéma de la communication : “ [...] “je” parle moins à “tu” qu’il ne parle de “tu” qui, lui, ne parle pas, ne peut parler. L’énallage de personne, figure consistant à utiliser les pronoms personnels avec une valeur déviante (dire “tu” ou “il” pour “je”) dépasse sa fonction de simple trope pour démarquer l’énonciation textuelle lyrique des phénomènes observés par Benveniste dans la communication effective orale ”³³⁷ . Quand le système de la langue fait défaut, on recourt à son emploi figuré : l’énallage par laquelle la deuxième personne renvoie au sujet est la formulation la plus adéquate du sujet lyrique qui se constitue dans la parole poétique en même temps qu’il en est l’énonciateur. L’identité lyrique ne serait bien qu’une identité “ de seconde main ”³³⁸ .

L’énonciation lyrique bouleverse donc l’emploi des pronoms, et ce bouleversement est d’autant plus fort que le lecteur, confronté à cet emploi lyrique nouveau d’un “ tu ”

³³⁵ *Ibid.*, p. 89.

³³⁶ *Ibid.*, p. 90. Joëlle de Sermet définit ensuite cette instance “ qui, pour être adéquatement théorisée, nécessiterait quelque chose comme une quatrième personne du singulier. Ni première personne désignant la figure mythique, ou fictive, d’un Poète à la parole souveraine, ni deuxième personne d’un moi biographique, mais moyen terme réfugié sur une mince ligne de crête, cette instance serait l’opérateur du passage de l’une à l’autre et pourrait se concevoir comme un inchoatif affectant les marques de la personne ”.

³³⁷ *Ibid.*, p. 91-92. Le système pronominal traditionnel s’inverse : “ Le discours lyrique a pour particularité de mettre en question non seulement le statut du sujet mais, plus décisivement encore, la situation d’énonciation comme rapport explicite d’un “je” à un “tu”. Il se loge en effet dans un système d’énonciation original qui se définit moins par rapport au “je” de l’énonciation que relativement au “tu” de l’allocutaire, ce qui revient à nuancer, voire à inverser le schéma avancé par Benveniste pour analyser le dialogue oral. Ce système repose sur une série de substitutions des marques de la personne, ménageant une instabilité généralisée des références déictiques. Le poème à la première personne convie en fait son lecteur à prendre place dans une véritable ronde des pronoms personnels dont l’ancrage est perpétuellement décalé ” (*Ibid.*, p. 96).

³³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 23.

fantomatique, tend à le confondre avec l'emploi habituel du " tu " désignant l'allocutaire qui, lorsqu'il n'est pas identifié en contexte ou en situation, le désigne lui, lecteur. Ces emplois pronominaux, inhabituels par rapport au schéma grammatical traditionnel et souvent flous, ménagent en tout cas une ambiguïté qui constitue l'interstice par lequel le lecteur peut se glisser dans la situation d'énonciation, dans la peau de ce sujet dédoublé qui lui emprunte, pour s'exprimer, les mots qui le désignent habituellement. Si, dans l'écriture, l'énonciateur se scinde en un " je " et un " tu ", à la lecture, ce " tu " se diffracte à son tour en renvoyant aussi bien à l'énonciateur qu'au sujet qu'est le lecteur et, à travers tout lecteur relisant le poème, à une infinité de lecteurs possibles.

L'unité du sujet se reconstitue cependant à la fin de " Rémanence ", fin qui correspond à l'achèvement du travail de remémoration. Le dédoublement de la parole n'a plus lieu d'être, l'énonciateur coïncide à nouveau avec lui-même dans le pronom objet " moi " qui est de façon significative le dernier mot du poème : le sujet se présente alors comme réconcilié, car le temps possible de la parole de doute est révolu, avec la fin du poème qui en était l'espace.

L'emploi de la deuxième personne du singulier permet de mettre en évidence une spécificité charienne : le *tu* renvoie rarement au lecteur. Il n'est pas la voie privilégiée du processus de généralisation par l'entrée dans le poème de ce premier tiers qu'est le lecteur. L'universalisation passe rarement par l'implication du lecteur, l'autre étant plus souvent un autre soi ou une figure du monde.

III. Le partage du NOUS ou la parole communautaire

Quand le locuteur et son allocutaire n'empruntent pas la voix individuelle des pronoms singuliers, ils s'associent dans une représentation collective. L'intérêt du pronom *nous* est d'être un collectif qui place l'expression sur la voie de la généralisation. Mais, hormis le sujet, cette collectivité peut impliquer un seul autre individu ou un ensemble très large, voire l'humanité tout entière à laquelle participe le sujet. L'enjeu, dans chaque cas, semble être de tenir la balance égale entre la perception d'une circonstance collective précise à laquelle le sujet participe, et une visée universelle, sans céder à l'une des deux extrémités de cette tension.

A. Une communauté réduite ?

" Qui appelle ? " : à l'angoisse de cette question réitérée à la fin de " Baudelaire mécontente Nietzsche " ³³⁹, le poème " Chacun appelle " répond par ce titre même qui ne rétablit pas la communication puisque le pronom indéfini " chacun " insiste sur la solitude de l'appel qui semble devoir toujours demeurer sans réponse. Le vertige d'un discours qui reste à sens unique, d'une parole sans réciprocité, est celui d'une absence de communauté humaine, où la collectivité n'est qu'un ensemble d'êtres sans relations

³³⁹ " Baudelaire mécontente Nietzsche ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 496.

mutuelles. Le poème écarte toutefois le risque d'un appel sans réponse en précisant que “ chacun appelle ” n'est que le point de vue distributif d'un véritable dialogue au sein d'une relation privilégiée.

Le mistral d'avril provoque des souffrances comme nul autre aiglon. Il n'anéantit pas, il désole. Par larges couches, à la pousse des feuilles, la tendre apparition de la vie est froissée. Vent cruel, aumône de printemps. Le rossignol dont c'était le chant d'arrivée s'est tu. Tant de coups ont assommé la nuit ! Paix. Aussitôt la chouette s'envole des entrailles du mûrier noir. Pour les Mayas elle est dieu de la mort aux vertèbres apparentes ; près d'ici : ravisseuse de Minerve ; et à mes yeux, damo Machoto, l'alliée. Elle m'appelle, je l'écoute ; je la mande, elle m'entend. Parfois nous échangeons nos visages, mais nous savons nous reconnaître au rendez-vous sans musiciens, car nos caresses ne sont pas intéressées. Pauvres habitants des châteaux de dispute, voisins de l'oiseau mangeur de parole ! Nuit au corps sans arêtes, toi seule dois être encore innocente.³⁴⁰

Si le poème donne, dans le “ chacun ” du titre, une dimension distributive à la parole, c'est pour mieux en souligner la réciprocité. Le poème construit une communauté de parole en la représentant dans la forme du chiasme avant même de la signifier lexicalement : “ Elle m'appelle, je l'écoute ; je la mande, elle m'entend ”. La disposition croisée des pronoms reproduit l'échange verbal, elle fait de la succession de la réception et de l'émission un vrai dialogue : le pronom du sujet, maintenu au centre de l'énoncé, est le lieu même de l'articulation du dialogue puisque son rôle de récepteur est suivi de celui d'émetteur. Le chiasme, loin de mettre en relief une opposition, souligne la différenciation des rôles de la conversation et leur interversion. *Echanger* est d'ailleurs le verbe qui vient ensuite expliciter cette représentation syntaxique de la conversation, et le “ nous ” enfin formulé réunit les interlocuteurs dans un même pronom. Le risque de l'incommunicabilité s'est renversé pour devenir chance de l'échange réalisé. Le “ nous ” dévoilé n'est cependant pas anodin. La conversation n'assemble pas une collectivité disparate, mais des “ allié[s] ”, des êtres qui savent “ se reconnaître ” et qui n'entretiennent pas de relations “ intéressées ”. Ce dialogue permet donc de définir ce qu'est ce *nous* charien : c'est celui d'une communauté au sens fort. *A contrario*, la phrase suivante montre du doigt la fausse association des “ pauvres habitants des châteaux de dispute ”, et permet aussi d'inscrire une relation privilégiée particulière sur fond d'humanité, comme un idéal. Le *nous*, s'il s'inscrit dans une situation particulière, vise la généralité.

“ Le Noeud noir ”, à partir du *nous* réduit d'un couple, élargit encore plus nettement cette communauté.

Je me redis, Beauté, Ce que je sais déjà, Beauté mâchurée D'excréments, de brisures, Tu es mon amoureuse, Je suis ton désirant. Le pain que nous cuisons Dans les nuits avenantes, Tel un vieux roi s'avance En ouvrant ses deux bras. Allons de toutes parts, Le rire dans nos mains, Jamais isolément. Corbeille aux coins tortus, Nous offrons tes ressources. Nous avons du marteau La langue aventureuse. Nous sommes des croyants Pour chemins muletiers. Moins la clarté se courbe, Plus le roseau se troue Sous les doigts pressentis.³⁴¹

³⁴⁰ “ Chacun appelle ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 499.

La strophe finale, qui a des allures de maxime, passe sur le plan de la délocution. Sa formulation emprunte au proverbe, à son énonciation souvent impersonnelle et à sa tendance à l'image. La réussite poétique n'est plus signifiée par le couple identifié du poète et de la beauté mais par une image musicale dans laquelle l'agent reste inconnu : des doigts anonymes habiles tirent aisément parti d'un roseau pour en faire une flûte. L'emploi d'un " nous " identifiable permet de préciser la valeur de la collectivité : considérée comme une communauté et non comme un ensemble réuni par coïncidence, il est investi d'une exemplarité qui vient cautionner le passage du collectif à l'impersonnel. La présence concomitante du collectif et de l'impersonnel, aux limites mêmes de la grammaticalité, le rend clairement lisible dans l'aphorisme suivant :

Toucher de son ombre un fumier, tant notre flanc renferme de maux et notre cœur de pensées folles, se peut ; mais avoir en soi un sacré.³⁴²

Linéairement, l'énoncé s'ouvre et se referme sur une énonciation impersonnelle, mais elle s'informe au centre de la phrase dans une expérience collective relatée par les possessifs. La structure argumentative de la phrase souligne d'ailleurs la progression du collectif à l'impersonnel qui n'est pas apparente : " tant " prépare, dans une proposition principale, une consécutive exprimée par l'impersonnel qui la précède syntaxiquement ici. L'énoncé bouleverse donc en apparence un ordre logique qui respecte bien le mouvement d'universalisation. Contrairement à l'ordre syntaxique, l'ordre logique va de l'expression collective à l'expression impersonnelle. L'ordre inverse existe cependant, même s'il reste marginal. La dimension généralisante du *nous* apparaît parfois d'emblée, quitte à gager *in extremis* l'énoncé sur une situation intime :

La faveur des étoiles est de nous inviter à parler, de nous montrer que nous ne sommes pas seuls, que l'aurore a un toit et mon feu tes deux mains.³⁴³

Au sein d'une même phrase, c'est entre deux complétives juxtaposées que s'opère le passage du collectif au singulier, qui est aussi celui du concept qu'est l'absence de solitude à son expérience, celle de la chaleur humaine. C'est dans une ultime proposition coordonnée, dont la rapidité est due à l'ellipse du verbe, que le " nous " généralisant vient s'informer dans une situation particulière où il inclut les deux personnes de l'interlocution, soulignées par l'allitération en [œ] et par le rythme martelé de monosyllabes finals. Mais le pronom *nous* n'est pas toujours relayé par une formulation impersonnelle, et il peut lui-même prendre une extensité universelle.

B. La communauté de tous les hommes : " L'Eternité à Lourmarin "

La souveraineté obtenue par l'absence en chacun de nous d'un drame personnel, voilà le leurre.³⁴⁴

³⁴¹ " Le Noeud noir ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 565.

³⁴² " Les Compagnons dans le jardin ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 382.

³⁴³ " Ligne de foi ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 398.

³⁴⁴ " A une sérénité crispée ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 752.

Avec “ L’Eternité à Lourmarin ”, l’énonciation reste collective mais, sans le titre et le sous-titre, aucune situation particulière ne peut être identifiée. Ce n’est plus le *nous* clairement inclusif du sujet, qui n’est jamais exprimé, ce qui renforce la valeur universalisante de l’énoncé.

L’éternité à Lourmarin Albert Camus Il n’y a plus de ligne droite ni de route éclairée avec un être qui nous a quittés. Où s’étourdit notre affection ? Cerne après cerne, s’il s’approche c’est pour aussitôt s’enfouir. Son visage parfois vient s’appliquer contre le nôtre , ne produisant qu’un éclair glacé. Le jour qui allongeait le bonheur entre lui et nous n’est nulle part. Toutes les parties - presque excessives - d’une présence se sont d’un coup disloquées. Routine de notre vigilance... Pourtant cet être supprimé se tient dans quelque chose de rigide, de désert, d’essentiel en nous, où nos millénaires ensemble font juste l’épaisseur d’une paupière tirée. Avec celui que nous aimons, nous avons cessé de parler, et ce n’est pas le silence. Qu’en est-il alors ? Nous croyons, ou croyons savoir. Mais seulement quand le passé qui signifie s’ouvre pour lui livrer passage. Le voici à notre hauteur, puis loin, devant. A l’heure de nouveau contenue où nous questionnons tout le poids d’énigme, soudain commence la douleur, celle de compagnon à compagnon, que l’archer, cette fois, ne transperce pas.³⁴⁵

1. La circonstance et l’essence

L’ennemi le plus sournois est l’actualité.³⁴⁶

Le titre paraît d’emblée paradoxal : il réunit en effet non seulement un élément de temps avec un nom de lieu, mais surtout le vocable “ éternité ”, qui signifie le temps le plus long, avec un toponyme qui, dans un complément de lieu, semble identifier une circonstance bien limitée, un fait ponctuel. En outre, il associe une idée générale, sous la forme d’un nom abstrait, avec un élément au fort pouvoir référentiel, la réalité la moins circonscrite temporellement rejoignant dans le titre une réalité très circonscrite spatialement. Un espace-temps se dessine qui constitue l’abscisse et l’ordonnée d’un événement, celui du décès d’un être cher. Camus n’est certes pas mort à Lourmarin, mais il y est enterré. Ce titre concentre la poétique charienne dans la mesure où il souligne que l’essence d’une chose est perceptible lors d’une circonstance particulière : l’idée d’éternité est saisie par le poète au cours d’une expérience vécue, celle de la mort d’un ami. Il relie l’expérience de ce qu’est l’éternité au lieu concret qui le symbolise, une tombe. Cet endroit est un segment de réalité qui participe de cette idée, qui en est habité. Si le titre s’avère éminemment emblématique de la poétique charienne, l’ensemble constitué par le sous-titre et le poème reprend le passage de la réalité à son essence. Le nom propre *Albert Camus*, présent comme une dédicace, un hommage, est à l’origine du poème : il résume la circonstance qui a donné lieu à l’écriture. A la fin du texte seulement apparaît le nom abstrait “ douleur ” vers lequel il a tout entier progressé, et qui est le résumé affectif des phénomènes évoqués dans les deux premiers paragraphes.

³⁴⁵ “ L’Eternité à Lourmarin ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 412.

³⁴⁶ “ A une sérénité crispée ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 754.

L'idée de poésie de circonstance, célèbre depuis Goethe, n'est pas à prendre dans son acception figée³⁴⁷, mais dans son sens littéral de poésie liée aux circonstances. La préposition *de* est sémantiquement pleine : elle signifie l'origine, l'extraction. Les circonstances désignent les fondations référentielles du poème. L'idée d'événement en restitue bien la survenue, si on ne retient pas l'effet de sens qu'il ajoute souvent, celui d'un fait lié à une situation extraordinaire. L'idée d'expérience vécue souligne quant à elle l'authenticité des faits éprouvés par un individu³⁴⁸. Si la circonstance est à l'origine du poème, elle n'implique pas cependant sa description, et une date comme " avril 1964 " dans " Célébrer Giacometti " est très rare : " [...] le poème entretient une relation vitale avec la situation dont il est né ; et pourtant il ne reste le plus souvent dans le texte écrit aucune trace de cette circonstance à laquelle il ne cesse pourtant de se référer, et qui informe sa signification : " *Le poème éclipse la présence dont il reçoit son propre liant*". Par cet effacement, la poésie suggère qu'il y a dans tout événement quelque chose qui échappe, un fond insondable qui empêche de le réduire à une réalité circonscrite et identifiable, et qui fait de lui un avènement, toujours énigmatique, du monde ".³⁴⁹ Ce ne sont pas les détails de la mort de Camus qui importent mais la façon dont sa mort est ressentie par un ami, ce que signifie ce drame en lui-même, et par rapport à l'amitié vécue qu'il clôt et dont il inaugure une nouvelle modalité, celle du souvenir. Le poème est la résonance émotionnelle d'un événement dans l'état pathique d'être-au-monde. Dominique Combe insiste sur l'idée de " retentissement affectif " : " [...] seul compte le retentissement affectif des événements et des faits de la biographie, qui constitue la matière même du poème, bien plus que leur simple évocation, sur le mode descriptif et narratif " ³⁵⁰. La circonstance est un segment de réalité vécue qui suscite une émotion.

Le passage par le sujet, c'est-à-dire par l'expérience vécue et son " retentissement affectif " individuel, reste néanmoins nécessaire, comme point de départ de tout mouvement d'universalisation. Si, d'un point de vue phénoménologique, il y a " réduction eidétique", ce ne peut être qu'à partir d'un sujet individuel impliqué dans une circonstance précise : " La re-description lyrique dégage le "sentiment" de la sphère psychologique individuelle, de la biographie, pour l'élever au rang de catégories *a priori* de la sensibilité " ³⁵¹. C'est à travers cette mort précise, particulière, mais qui n'est pas racontée dans ce qu'elle peut avoir d'anecdotique, que René Char saisit ce qu'est la mort de tout être aimé, qu'émerge l'émotion même que toute perte de cette importance suscite. D'individuelle,

³⁴⁷ L'expression " de circonstance " renvoie à l'opportunité, l'adéquation d'un geste ou d'une réaction dans une situation.

³⁴⁸ Nous n'entendons pas " expérience " au sens retenu par Philippe Lacoue-Labarthe, qui est le sens étymologique de " l'*ex-periri* latin, la traversée d'un danger [...]. L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L'*expérience* est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger " (*La Poésie comme expérience*, 1986, pp. 30-31).

³⁴⁹ Michel Collot, *op. cit.*, 1989, p. 182. Il cite une phrase de Michel Deguy, empruntée à *Jumelages* (1978, p. 179).

³⁵⁰ Dominique Combe, *op. cit.*, p. 61.

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 61-62.

l'émotion devient universalisable. La poésie, “ langue des jointures ”³⁵², est le lieu où s'articulent l'expérience et l'essence.

2. L'espace-temps du deuil

a/ Arpenter l'espace de l'absence

L'originalité de l'écriture lyrique tient dans ce poème à la spatialisation de l'émotion, comme si, la mention de la circonstance étant symbolisée par un lieu, Lourmarin, l'émotion qui lui est liée ne pouvait passer elle aussi que par une expression spatiale. La douleur de la disparition se dit dans une géométrie de la perte dont l'envers est le manque. Le premier paragraphe est entièrement construit sur ce parcours de la perte.

Elle est signifiée par la négation syntaxique qui porte sur un espace ou un rapport spatial : “ Il n'y a plus de ligne droite ni de route éclairée avec un être qui nous a quittés ”, “ Le jour qui allongeait le bonheur entre lui et nous n'est nulle part ”. La négation peut s'infléchir en une restriction, mais cette dernière est sémantiquement dysphorique : “ Son visage parfois vient s'appliquer contre le nôtre, ne produisant qu'un éclair glacé ”.

La négation lexicale s'appuie quant à elle sur la morphologie : “ Toutes les parties — presque excessives — d'une présence se sont d'un coup disloquées ”, “ Cerne après cerne, s'il s'approche, c'est pour aussitôt s'enfouir ”. Si le préfixe *de-/dis-* est étymologiquement nettement négatif, le préfixe *en-* qui correspond à un *in-* latin, indique une disparition visuelle verticale qui s'oppose au rapprochement horizontal signifié par le verbe “ s'approche ” construit sur un *prope* latin, et par l'image liminaire de la “ ligne ” et de la “ route ”. Une présence, à peine esquissée³⁵³, se dérobe.

La négation est une seule fois relayée par une interrogation rhétorique, “ où s'étourdit notre affection ? ”. L'absence de réponse est la traduction la plus forte du désespoir, qui prend la forme d'un néant verbal en réponse au néant physique, car le lieu sur lequel pourrait se concentrer l'affection, et qui ne peut être que la personne disparue elle-même, est désormais manquant, définitivement introuvable.

Après avoir épuisé l'espace pour n'y découvrir que l'absence, le premier paragraphe opère toutefois un renversement signifié par l'adverbe “ pourtant ”. L'absence physique, qui a été vérifiée à plusieurs reprises, se mue en une forme particulière de présence, d'ordre affectif : “ Pourtant cet être supprimé se tient dans quelque chose de rigide, de désert, d'essentiel en nous, où nos millénaires ensemble font juste l'épaisseur d'une paupière tirée ”. Le lieu de la présence reconstruite sous une forme différente est évoqué d'une façon très concrète, comme pour mieux le faire exister : l'enracinement s'effectue “ en nous ”, dans la sensibilité de l'être vivant, même si cette place peut paraître ténue, aussi fine et fragile qu'une paupière. L'objet de la comparaison, “ paupière ” peut sembler dérisoire par rapport au temps vécu avec cet être, qui est en revanche signifié par

³⁵² Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 48.

³⁵³ “ Cerne ” a le sens pictural de “ trait qui souligne le contenu d'un dessin ou d'une peinture ” (*TLF*), comme dans “ Envôtement à la Renardière ” (*Fureur et mystère*, O. C., pp. 131-132).

l'hyperbole des " millénaires ", plus qualitative que réellement quantitative. Le lieu affectif, presque invisible et de forme incertaine, un " quelque chose " dont la définition hésite entre trois caractérisations, est cependant valorisé, car il a la faculté de concentrer tout le visible partagé, ces " millénaires " évoqués.

b/ L'éternité comme lieu de la présence

Le deuxième paragraphe constitue le second volet de l'enquête menée sur la forme prise par la présence de l'être disparu, volet non plus spatial mais temporel : en effet si l'espace est marqué par une indéniable absence physique, le temps en revanche ménage une forme de présence, celle de l'éternité. Cette présence se manifeste comme un paradoxe : " Avec celui que nous aimons, nous avons cessé de parler et ce n'est pas le silence ". La présence n'est plus une présence physique, mais une présence mentale, qui prend place dans la mémoire. Cette dernière a pour tâche de faire revivre, le temps d'un souvenir, un être cher dont l'existence de vivant appartient au passé. La mémoire lui prête une forme de présence : " Mais seulement quand le passé qui signifie s'ouvre pour lui livrer passage. Le voici à notre hauteur, puis loin, devant ".

Cette présence de l'absent est toutefois intermittente car elle est liée à la résurgence du passé par la fonction mémorielle. La perception de cette forme particulière de présence dans le temps demeure donc un pis-aller. La mort reste habitée de mystère : " nous croyons savoir " et " nous questionnons tout le poids d'énigme ". Toute présence retrouvée reste donc imparfaite, et s'accompagne de douleur.

3. L'empathie de la douleur

Le poème fait une place exclusive au pronom " nous ", sous sa forme de collectif puisqu'il entraîne l'accord pluriel du participe passé " quittés ". Il ne s'agit donc pas d'un *nous* réflexif qui renverrait à un individu dédoublé s'exprimant dans une forme de monologue. Quelle est l'extensité de ce pronom à valeur collective ? Il représente le sujet qu'est le poète et une ou plusieurs autres instances d'énonciation. Il peut s'agir d'un allocutaire : ce n'est certes pas Albert Camus dont le nom fonctionne plutôt comme un sous-titre ; c'est sans aucun doute le destinataire originel du poème qu'était Jean-Paul Samson ; il s'agit également du lecteur, ce tiers qui semble exclu de la situation d'interlocution dans sa fonction de lecteur, mais qui en est en tous cas le premier témoin : " [...] le lecteur-allocutaire est témoin non plus d'une adresse précisément orientée mais d'un flottement structurel de l'adresse, dont il peut remplir les blancs avec les éléments circonstanciels tirés de sa propre expérience. Là où le dialogue se dénoue avec le ou la destinataire explicite, il se renoue obliquement avec une instance polyvalente anonyme, un " tiers, inclus " ³⁵⁴. Se crée alors une " constellation intersubjective " ³⁵⁵.

Mais à travers le lecteur, c'est chaque homme qui s'inclut dans le pronom *nous*. On observe ainsi une sorte de chaîne d'inclusion dans l'énonciation collective : le poète, dans

³⁵⁴ Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 94.

³⁵⁵ Michel Collot, *op. cit.*, p. 205.

la circonstance qui l'affecte, cherche à partager son émotion avec l'être humain qu'est le lecteur, qui peut vivre une circonstance similaire et, au-delà de ce lecteur, variable, avec tout être humain susceptible d'éprouver une telle expérience. L'émotion ressentie vaut pour toute expérience du même type, elle est en cela universalisable. L'utilisation du pronom “ nous ” permet de montrer et de faire partager le retentissement affectif et intellectuel d'une expérience humaine décisive, en impliquant le lecteur et à travers lui, tout homme, ce “ comme-un des mortels ”³⁵⁶. L'emploi de ce pronom témoignerait même d'une volonté, serait une “ manière d'appel au lecteur, pris comme allocutaire et invité à s'intégrer dans une configuration énonciative ouverte ”³⁵⁷.

La spatialisation de la disparition de Camus permet de la représenter de façon directement perceptible dans sa charge affective et compréhensible pour tout un chacun. C'est, de façon originale, dans une perception du monde à la portée de tous qu'est traduite l'émotion de la disparition et recrée une “ commune présence ”.

L'emploi du collectif est la forme charienne la plus fréquente d'accès à l'universel. Elle reflète parfaitement cette tendance à l'abstraction qui est un mouvement plus qu'un aboutissement. C'est dans la dynamique même de l'universalisation que se placent la plupart des aphorismes chariens, d'où la rareté des véritables proverbes et maximes au sens traditionnel. Leur valeur générale implique plus souvent une personne de l'interlocution qu'elle ne se fonde sur une véritable dépersonnalisation.

IV. L'ambiguïté de la non-personne ou l'universel singulier

Hugo Friedrich a fait de la dépersonnalisation une des caractéristiques de la poésie moderne. La poésie de René Char hérite de cette modernité, mais partiellement, et avec quelques nuances. L'universalisation passe souvent par la dépersonnalisation mais, dans la mesure où la première n'est qu'une visée, le mouvement de dépersonnalisation n'est jamais achevé. Les poèmes uniquement fondés sur la non-personne sont rares, et on observe que, lorsque cette non-personne, qui favorise une expression universelle, est utilisée, elle s'informe dans une situation précise, même dans les aphorismes. L'emploi

³⁵⁶ Selon le mot de Michel Deguy, cité par Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 127.

³⁵⁷ Joëlle de Sermet, *op. cit.*, pp. 84-85. L'auteur fait de ce collectif l'héritier du chœur de la tragédie antique : “ Le chœur fait écho à la subjectivité et la dilate pour lui conférer une résonance collective. Il lui renvoie, de l'extérieur, sa voix et son reflet répercutés par l'altérité. Le sujet lyrique se détermine ainsi non dans un rapport autocentrique à lui-même mais dans la relation qu'entretient sa propre voix avec celle d'une communauté humaine symbolisée par le chœur. Le “ nous ”, omniprésent dans la poésie lyrique comme corrélatif nécessaire à l'émergence de la première personne, est peut-être le site énonciatif échoué à ce qui était à l'origine le chœur lyrique : c'est par son entremise que l'aventure personnelle et le donné existentiel immédiat deviennent solidaires des valeurs d'autrui. La voix du “ je ” toujours susceptible de se diffracter en une multiplicité de voix potentielles contenues dans le “ nous ”, se dépersonnalise sans se dissocier totalement de sa source dès l'instant où elle s'élève et porte le chant ” (*Ibid.*, p. 85-86).

des noms propres de personnes est significatif de cette dépersonnalisation inachevée. S'ils sont des signes référentiels nets, ils n'entrent que rarement dans une relation intersubjective et apparaissent sous la forme de la non-personne. Ils ancrent l'énoncé poétique dans la réalité mais, retranchés de toute relation personnelle et maintenus sur le plan de la délocution, ils sont le support d'énoncés de valeur générale. De personnes, ils deviennent personnages, symboliquement représentés par les formes grammaticales de la non-personne.

A. La dépersonnalisation comme processus

“ Yvonne ” est le meilleur exemple d'un processus de dépersonnalisation qui n'est jamais achevé. Si le visage de la non-personne s'estompe au fil du poème, il est resté le fondement, inscrit au fronton du texte :

Yvonne La Soif hospitalière Qui l'entendit jamais se plaindre ? Nulle autre qu'elle n'aurait pu boire sans mourir les quarante fatigues, Attendre, loin devant, ceux qui viendront après ; De l'éveil au couchant sa manoeuvre était mâle. Qui a creusé le puits et hisse l'eau gisante Risque son cœur dans l'écart de ses mains.³⁵⁸

L'énonciation de ce poème se situe sur le plan de la délocution, du prénom “ Yvonne ” au pronom personnel, relatifs, interrogatifs et démonstratifs. Mais l'extensité de ces troisièmes personnes est variable, moins dans leur nombre que dans l'identité même de leur référent : on passe d'une extensité unique et précise à une extensité potentielle.

1. Titre et sous-titre : un saut qualitatif annoncé

Le titre et le sous-titre concentrent toute l'évolution de l'extensité dans le poème : ils présentent chacun un extrême de cette extensité, dans l'ordre précis où ils vont se présenter, sans transition, juxtaposés comme dans le poème.

Le nom propre “ Yvonne ” a une forte valeur référentielle : il renvoie à un référent particulier spécifique dont on connaît l'existence dans la vie de René Char. L'univers du poème puise ici dans la biographie de l'auteur. On devine en effet derrière ce prénom la figure d'Yvonne Zervos, amie très chère du poète, qui anima par sa revue des *Cahiers d'art* le monde artistique de l'après-guerre. Par son titre, le poème ressortit donc à la forme de l'hommage.

Dans le sous-titre en revanche, nulle référence précise. Il s'agit même d'une allégorie typique puisque le substantif “ Soif ”, nanti d'une majuscule ambiguë et caractérisé par un adjectif qui s'applique couramment à un être humain, désigne une abstraction. Juxtaposé au prénom “ Yvonne ”, il le reprend mais, sous une forme stylisée, il en dévoile l'essence : Yvonne est la soif incarnée. En outre, le sous-titre précise cette essence que ne dévoile pas l'appellation : cette soif est “ hospitalière ”, caractérisation qui crée un paradoxe dans la mesure où la soif renvoie à un besoin, une attitude de sollicitation, tandis que l'hospitalité est un acte de générosité, de don. Le sous-titre déploie une ontologie,

³⁵⁸ “ Yvonne ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 430.

explicite l'être que le prénom ne dit pas : la démunie est prodigue, accueillante.

D'un réel lié à la biographie, à une essence, c'est-à-dire de l'incarnation à la désincarnation, titre et sous-titre proposent un saut qualitatif que le poème va répéter lui en ajoutant une étape intermédiaire.

2. L'extension particulière

Le poème ne reprend pas l'indice biographique, ce qui montre que le titre, s'il a une certaine autonomie, fait partie du texte puisqu'il présente l'élément au plus fort degré référentiel. La première strophe, constituée d'un seul vers, et la deuxième, qui en comprend trois, sont à mi-chemin entre le particulier et le général.

Cet ensemble évoque une femme, dévoilée par le pronom féminin “ elle ”, mais non identifiée dans ces quatre vers, même si le lecteur suppose qu'il s'agit d'“ Yvonne ” par une relation anaphorique avec le titre. L'évocation emprunte la temporalité du récit au passé : passé simple, imparfait et conditionnel esquissent le portrait d'une femme dévouée. Seul un futur de l'indicatif, “ viendront ”, perturbe ce système du passé, mais il est suscité par le sémantisme d'“ attendre ”. Pronoms et temps construisent un univers de référence où les procès sont actualisés et mis au compte d'une instance, d'un personnage précis dont seule l'identité manque.

On constate que ces procès sont le développement sémantique de l'essence donnée dans le sous-titre : les éléments de l'histoire racontée sont l'application, l'explication des termes “ Soif ” et “ hospitalière ”. En effet, “ boire sans mourir les quarante fatigues ” reprend le substantif “ Soif ” dont il montre en fait l'emploi métaphorique puisque le besoin ne porte pas sur un liquide vital mais sur une activité éreintante. L'intensité de cette activité est dite par l'utilisation symbolique du nombre “ quarante ”, à valeur hyperbolique. La “ Soif ” s'inscrit donc dans un premier paradoxe qui n'apparaissait pas dans le sous-titre et qui concerne l'objet sur lequel elle porte : l'objet de la soif, fait pour l'apaiser, s'avère dysphorique puisque il s'agit de “ fatigues ”, mais cette soif est précisément assumée comme telle. Le troisième vers explicite ensuite le contenu d'“ hospitalière ” en développant l'idée d'un accueil possible : “ Attendre, loin devant, ceux qui viendront après ”. Un second paradoxe s'établit ainsi entre le fait d'attendre et la position avancée : il fait de la sentinelle un éclaireur. La femme évoquée est donc un être de paradoxes, paradoxe qui porte sur l'objet de la “ Soif ” qui la caractérise, paradoxe dans son association avec la qualité d'hospitalité, paradoxe d'une attente qui est anticipation, paradoxes renforcés dans le quatrième vers par la reconnaissance de la dimension masculine de cette femme : “ De l'éveil au couchant sa manoeuvre était mâle ”. Tous ces paradoxes concourent cependant à faire de cette femme un être d'exception, extra-ordinaire : le poème est bien un hommage, un texte de louange.

3. L'extension généralisante

En masquant progressivement les traits de la personne réelle à l'origine du poème, les deux premières strophes marquent une première étape sur la voie de la déréalisation que la dernière achève.

L'extensité de la seule marque de personne de la dernière strophe, le pronom relatif " qui ", est généralisante. C'est le relatif de l'expression gnomique (*Qui m'aime me suive, Qui part à la chasse perd sa place*) : pronom grammaticalement sans antécédent, son référent reste indéterminé. L'unique indice référentiel qu'il donne porte sur la catégorie générale de la réalité désignée : " qui " renvoie à un être humain. Le relatif prend toutefois place dans une proposition relative substantive qui peut donner un contenu référentiel au pronom relatif, en relation avec la circonstance de son emploi. Ce contenu demeure cependant restreint : la personne est celle " qui a creusé le puits et hisse l'eau gisante ". L'identification du référent se fait uniquement en rapport avec la situation décrite, elle est strictement circonscrite au procès donné dans la subordonnée. Le personnage n'est que ce qu'il fait. La temporalité relève également de l'expression gnomique : si les strophes précédentes appartenaient à un système de récit avec un ancrage dans le passé, les deux derniers vers présentent le passé composé et le présent de l'indicatif qui sont tous deux employés par rapport à un repère dans le présent. Le passé composé marque ici l'antériorité du procès de *creuser* par rapport à celui de *hisser*. Enfin ces deux vers obéissent à un rythme précis, celui de l'alexandrin et du décasyllabe, mètres pairs qui concourent par leur régularité métrique à l'expression d'un énoncé frappant, d'une vérité générale.

Ces deux derniers vers prolongent la dépersonnalisation commencée dans les vers précédents : la fin du poème est bien la dernière étape dans ce processus non pas de déréalisation mais de perte de la référence d'une situation précise. L'extensité particulière disparaît, elle se fond dans une extensité plus large qui est celle de l'humanité. Le pronom " qui " ne réfère plus à une Yvonne particulière mais bien à tout être humain en général. Le poème a fait progressivement émerger une vérité, mais il s'agit bien de la même situation : l'idée initiale de la soif reste présente dans l'action de trouver de l'eau, et la générosité peut se lire dans le " cœur ". Le risque jusqu'alors pressenti dans l'accumulation de paradoxes est désormais plus explicite. Ces deux vers prennent la dimension d'une parabole : ils ont un sens littéral, celui des actions qu'ils relatent dans la situation réelle qu'est la quête de l'eau. Mais ils ont un sens métaphorique, comme le mot *soif* lui-même a un sens figuré : la soif, si elle n'est pas une envie d'eau, renvoie à tout désir, qui est ici celui du dévouement jusqu'à l'abnégation.

La poétique de Char est bien un processus d'abstraction que l'on peut saisir comme tel dans ce texte. Ce dernier mène en effet le lecteur d'une référence précise, qui relève de la biographie, à l'essence de ce réel, à travers trois étapes qui sont trois degrés menant progressivement à cette essence. L'intérêt de la réalité n'est que dans sa capacité à receler une vérité sur l'être du monde, et le poème prétend élucider la saisie de cette dimension ontologique au cœur même du monde. La non-personne conserve ainsi un visage plus ou moins marqué. Son identité ne se dilue jamais totalement. Si elle caractérise grammaticalement tout le poème, la non-personne en est donc l'horizon symbolique, celui sur lequel pourrait s'achever l'effacement progressif de la personne qui en habite le seuil. Le terme de non-personne paraît donc inadéquat : s'il définit grammaticalement l'énonciation de tout le poème, il en masque en fait le véritable enjeu, celui de la perte d'identité d'une personne. Le poème est l'histoire de son effacement progressif mais inachevé.

B. L'inachèvement de la dépersonnalisation : un gage éthique

Que la non-personne se situe grammaticalement et surtout symboliquement à l'horizon du poème donne une mesure des limites de la dépersonnalisation³⁵⁹. L'impersonnel est rare dans la poétique charienne, qui est moins l'expression d'une loi que d'une vérité d'expérience. Rester en deçà de l'impersonnel permet paradoxalement d'assurer la valeur éthique de la vérité en la maintenant proche de l'expérience qui la suscite, en la trempant dans une matière dont elle n'est que la forme induite. La vérité tire sa validité de l'épreuve du vécu, dans une situation engageant le locuteur. Mais le maintien de l'enracinement de la poésie dans une expérience individuelle n'a rien de pittoresque. Il permet seul de garantir la valeur de l'essence dévoilée. Engagé dans la réalité d'une expérience, le sujet lyrique du poème préserve la “ trace éthique ” de la vérité qu'il dégage, car elle vient marquer cette vérité du sceau d'une expérience individuelle authentique. Dans la poésie de René Char se réalise la “ jonction de la subjectivité et de l'absolu — où le lyrique maintient l'éthique —, et plus exactement la présence de l'absolu dans le subjectif [...] ”³⁶⁰. La justesse du poème tient donc à sa capacité à tenir la balance égale entre l'individuel et l'universel, entre l'expérience et la loi, car “ le risque toujours couru est celui d'une domination de l'un par l'autre, plutôt que d'une exacte coïncidence, le péril d'une dictée qui traverserait celui qui écrit, ou à l'inverse celui d'une écriture qui ne se déferait pas suffisamment de son individualité passagère ”³⁶¹. Il est nécessaire que le poème ne cède ni à l'une ni à l'autre de ces deux extrémités. C'est la raison pour laquelle, s'il y a bien un mouvement d'impersonnalisation, il n'aboutit jamais, maintenant un équilibre qui est à l'origine de la dimension éthique de la poésie charienne : “ Ce qui fonde ainsi l'œuvre de René Char, c'est le rapport de plus grande justesse, tout ensemble, et justice, maintenu au-dedans de soi-même comme avec le dehors des choses ”³⁶². C'est à mi-chemin entre une subjectivité excessive et une objectivité déshumanisante que s'établit l'équilibre poétique, là où véritablement “ le lyrique maintient l'éthique ”. L'énonciation tend vers l'impersonnalité qui, si elle est une “ cime ” ou une “ crête ”³⁶³, n'est pas un “ siège pur ” où l'on s'établit.

³⁵⁹ “ Mais dans la communication lyrique, il s'agit bien plutôt d'une tension jamais résolue, qui ne produit aucune synthèse supérieure — une “double postulation simultanée” pour employer une expression baudelairienne. En termes phénoménologiques, le jeu du biographique et du fictif, du singulier et de l'universel, est une double visée intentionnelle, de sorte que le domaine du sujet lyrique est celui de l'“entre-deux” [...] ” (Dominique Combe, *op. cit.*, pp. 62-63).

³⁶⁰ Michel Jarrety, “ Sujet éthique, sujet lyrique ”, *Figures du sujet lyrique*, 1996, p. 133.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 132.

³⁶² *Ibid.*, p. 136.

³⁶³ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, 1985, p. 12.

V. Conclusion

On ne peut répondre à la question “ quel monde le sujet découvre-t-il ? ”, sans renverser la question elle-même : “ quel sujet découvre le monde ? ”. Le sujet lyrique moderne et contemporain emprunte des voix plus ou moins inédites en langue, il investit le système pronominal et se manifeste au travers de formes où on ne l’attend pas. L’énonciation poétique tire partie de la langue et façonne ses emplois. Le sujet charien, sans cesse dépassé en lui-même dans son “ je ”, décentre également son expression en s’insinuant dans d’autres formes pronominales et en se fondant souvent dans une “ aventure commune ”³⁶⁴, à travers l’expression d’une collectivité ou d’une totalité. Mais l’originalité du lyrisme de René Char est de permettre que les tensions individuelle et universelle demeurent concomitantes, et qu’il n’y ait aucune domination de l’une sur l’autre. La balance infinie qui va de l’écho intime à sa résonance universelle fait toute la dynamique énonciative du poème. Sans résonance universelle, l’écho intime est sans horizon ; sans écho intime, la résonance universelle est sans profondeur, sans gage dans une réalité individuelle.

En réintroduisant l’idée d’une poésie lyrique, “ il ne s’agit nullement de substituer une référence “subjective” à une référence “objective”, selon une tentation fréquente, qui est d’opposer le langage pathétique ou émotionnel de la poésie au langage noétique ou notionnel de la science. Le moment “pathique” de l’expérience se situe en deçà du clivage entre objectif et subjectif : “Sentir, c’est éprouver un sentiment non comme un état de mon être mais comme une propriété de l’objet”. Le sentiment est une voie d’accès à la réalité de l’objet ; il a une pertinence ontologique. Et le langage poétique, en prenant en charge la dimension affective de notre rapport à la chose, atteint à l’être même de celle-ci. Le mot est médiateur entre objet et sujet, il exprime à la fois la sensibilité du poète et les qualités sensibles de la chose [...] ”³⁶⁵. La fonction référentielle semble indissociable de la fonction émotive, et c’est plutôt leur exclusion réciproque qui peut paraître désormais intenable.

Le lyrisme charien n’est pas une poésie personnelle et si, dans la poésie contemporaine, il est souvent “ sortie hors de soi ”, il l’est, dans l’œuvre de René Char, au sens plein du terme “ sortie ”, comme dynamique, comme mouvement d’un point de départ à un point d’arrivée. Or ce point de départ est bien celui de l’expérience vécue. Dans la dynamique d’abstraction et à travers la progression du poème, la circonstance individuelle demeure car elle recèle, dans sa manifestation particulière, non seulement une vérité extensible, mais la garantie même de sa valeur éthique.

Nuancé à la fois dans la notion d’intériorité et dans celle de subjectivité, le lyrisme reste toujours valable pour caractériser la poésie de René Char. Il y a certes une voix,

³⁶⁴ “ Vétérance ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 500.

³⁶⁵ Michel Collot, *op. cit.*, p. 176.

mais elle est démultipliée ; il y a sans aucun doute une affectivité, mais elle joue au contact du monde : la re-figuration du sujet implique une re-figuration du monde.

Chapitre 4 L'image ou les voisinages sensibles du monde

De quoi souffres-tu ? Comme si s'éveillait dans la maison sans bruit l'ascendant d'un visage qu'un aigre miroir semblait avoir figé. Comme si, la haute lampe et son éclat abaissés sur une assiette aveugle, tu soulevais vers ta gorge serrée la table ancienne avec ses fruits. Comme si tu revivais tes fugues dans la vapeur du matin à la rencontre de la révolte tant chérie, elle qui sut, mieux que toute tendresse, te secourir et t'élever. Comme si tu condamnais, tandis que ton amour dort, le portail souverain et le chemin qui y conduit. De quoi souffres-tu ? De l'irréel intact dans le réel dévasté. [...]³⁶⁶

“ Rémanence ” n'inscrit pas l'altérité seulement au niveau énonciatif. Caractérisant une modernité poétique dont René Char relève en partie, l'altérité est aussi pleinement constitutive du regard sur le monde, qui se construit sur les rapports mutuels qu'entretiennent les objets de la réalité. Ces derniers ne sont pas perçus individuellement, mais sont enlevés sur un ensemble auquel ils appartiennent. Cette interdépendance favorise des rapprochements que le discours analogique³⁶⁷ restitue : l'emploi du “ comme

³⁶⁶ “ Rémanence ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 457.

³⁶⁷ “ Contre une métaphysique naïve qui concevrait le monde comme une collection d'entités séparées, il faut au contraire affirmer que chaque chose adhère au tissu du monde [...]. Ce qui revient à dire que l'expérience “primaire” de l'être, par-delà le découpage établi par le langage institué, est celle d'une structure foncièrement métaphorique. La métaphore donne à voir l'enchevêtrement “sauvage” de toute chose et du monde [...] ” (Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, 1995, p. 105).

si ” réitéré est une formulation grammaticale emblématique d’un rapport à la réalité fait précisément d’une mise en rapport avec ce qui est autre. Mais cette mise en rapport n’est pas neutre, et “ Rémanence ” pointe la spécificité de l’image charienne : c’est la souffrance, c’est-à-dire l’affectivité, qui déclenche le discours analogique du “ comme si ”, qui décèle le même dans l’autre. Aux voisinages de la réalité et de l’imaginaire, le sentiment est indissociable de la sensation. Si la phrase

Le sentiment, comme tu sais, est enfant de la matière ; il est son regard admirablement nuancé.³⁶⁸

est à juste titre souvent citée, on n’insiste pas assez sur l’identification finale. Le rapport au monde est affectif dans la mesure où il est regard “ nuancé ” sur la matière : il en représente la vérité à travers des formes différentes que reflète la pratique de l’analogie. Mais la réitération même du “ comme si ” dans “ Rémanence ” développe un discours analogique dans lequel l’image tend à prendre toute la place par rapport à l’univers référentiel. Mise en rapport d’un regard doublement sensible sur le monde puisque affectivité et perception s’y associent, l’analogie court le risque de perdre en chemin l’univers référentiel et de disparaître dans l’image. Si l’ampleur du premier paragraphe de “ Rémanence ” donne la mesure du risque, le “ comme si ” réitéré maintient cependant dans ce poème l’articulation entre l’univers de référence et l’univers imageant. Mais l’enjeu du discours analogique dans la poésie de René Char pourrait bien reposer sur l’identification même du statut analogique de certaines représentations. Elles ouvrent en effet aussi bien sur un imaginaire nettement analogique, qui décrit la réalité, que sur une image au-delà de toute analogie, qui la re-décrit sans faire surgir pour autant une surréalité.

S’il est un fait de style souvent évoqué pour caractériser la poétique de René Char, c’est bien la métaphore, souvent considérée comme un facteur d’hermétisme à cause de sa densité. Nous lui préférons le terme d’*image*, même s’il peut paraître vague et fait l’objet d’une grande méfiance en raison de son appartenance au vocabulaire psychologique³⁶⁹. Ce terme s’avère le plus pertinent pour décrire le mécanisme et l’enjeu de la poétique de l’analogie mise en œuvre dans la poésie de René Char. Il permet d’embrasser la diversité des procédés et des formes du discours analogique qui ne se résument pas à la métaphore. La comparaison tient une place importante bien que peu remarquée, et la métaphore est moins une figure qu’un processus qui recouvre les mécanismes d’autres figures comme la personnification, l’allégorie, le symbole ou encore la parabole. Ces figures sont toutes présentes dans l’œuvre, avec une fréquence variable. Mais plus que leur distinction, parfois difficile, c’est leur degré de structuration poétique qui nous paraît essentiel, la faculté qu’elles ont de faire de la figure poétique la forme du poème. L’identification d’une métaphore isolée présente en effet moins d’intérêt que son développement et les rapports qu’elle peut entretenir avec d’autres métaphores. Privilégier la figure dans le texte, c’est ainsi s’écarter résolument d’une théorie substitutive de la métaphore qui la situe au niveau du mot, pour la remplacer par une conception de la métaphore comme “ sens relationnel synthétique, résultant de la combinaison d’au moins

³⁶⁸ “ *Le Rempart de brindilles* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 360.

³⁶⁹ Voir les réticences d’Irène Tamba-Mecz dans *Le Sens figuré*, 1981, p. 26 sq.

deux unités lexicales engagées dans un cadre syntaxique défini et se rattachant à une situation énonciative déterminée ”³⁷⁰. La figure doit être saisie dans le contexte qui la rend vivante, en faisant pleinement jouer sa charge sémantique dans l'espace dynamique qu'elle occupe : bornée d'un côté par l'acception littérale des termes qu'elle engage et, de l'autre, par leur signification figurée, la métaphore vive se déploie dans l'espace de sens que délimitent ces deux bornes lexicales.

Si le terme d'*image* permet de passer facilement de la figure à la figuration nous jouerons rapidement “ l'image contre l'analogie ”³⁷¹, la représentation au détriment de la figure de rhétorique. Nous ne proposons donc pas d'étude méthodique de la métaphore, d'autant moins que la figure se prête mal à l'auscultation qui inévitablement classe et opère une partition entre différents domaines d'investigation, traditionnellement la syntaxe et la sémantique, mais aussi la référence, et qui perdent souvent à être dissociés puisque la figure vivante les mêle. D'ailleurs la métaphore n'a pas de syntaxe spécifique, on ne peut construire de “ grammaire de reconnaissance ” de la figure, et l'intérêt d'une telle étude n'est alors que de donner des critères de distinction et de classement des métaphores entre elles³⁷². Nous ne proposerons donc pas de classement distributionnel. Quant à l'analyse sémantique de la métaphore, elle n'est pas toujours satisfaisante : d'une part, une analyse sémique des termes reste malaisée et asymptotique — ce qui ne nous empêche pas d'y recourir occasionnellement —, et elle se justifie surtout par la recherche, dont la pertinence n'est pas toujours avérée, d'un motif d'analogie ; d'autre part, une telle analyse débouche généralement sur une lecture thématique de l'œuvre qui envisage les domaines dont relèvent le comparé et le comparant³⁷³ des différentes métaphores, lecture déjà effectuée, souvent intéressante, mais qui, dans notre perspective d'étude, ne rend pas compte de la dynamique de la poétique charienne. Le dernier de ces refus met en valeur, *a contrario*, ce que nous voudrions montrer : si une étude thématique ne peut que juxtaposer ou, au mieux, partiellement superposer des thèmes récurrents de l'univers charien, une étude de la dynamique de l'image permettra d'en saisir le principe transversal, qui est à l'œuvre dans tous les thèmes, et de comprendre l'intérêt global d'un recours à l'analogie dans la représentation du monde.

A l'étude de l'image dans le poème se substitue donc celle de l'image comme discours poétique spécifique sur le monde, et enfin celle de l'image elle-même comme mode possible de rapport au monde. On peut voir en effet un paradoxe entre la conception traditionnellement subjective de l'image, qui est considérée comme une

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

³⁷¹ Michel Murat, “ *Le Rivage des Syrtes* ” de Julien Gracq. *Etude de Style II. Poétique de l'analogie*, p. 8.

³⁷² Voir la thèse de Joëlle Tamine sur la syntaxe de la métaphore, *Description syntaxique du sens figuré : la métaphore* (Thèse de Doctorat d'Etat, Paris VII, 1978). De plus, on ne peut fonder une telle étude sur les parties du discours traditionnelles car, d'une part, une même structure syntaxique masque parfois deux types différents de relations et, d'autre part, la relation métaphorique ne s'établit pas seulement entre des mots simples mais aussi entre des groupes de mots.

³⁷³ Nous conservons les termes courants de *comparé* et *comparant*, à la fois pour la métaphore et pour la comparaison, ainsi que pour les figures qui s'y rattachent, comme le symbole ou l'allégorie.

production éminemment individuelle, et la tendance de la poétique charienne à la généralité. L'enjeu est donc à la fois celui de la possibilité d'une représentation de la réalité par l'image, et celui de la possibilité même de l'image dans une poétique à visée universelle.

I. De la figure à la figuration

Il faut se persuader sans cesse que la vie réelle et les choses qui la composent n'ont pas de secret entre elles. Seulement des absences, des refus, des cachettes naturelles dont nous ne saisissons pas, à première vue, la perspicacité. Nous manquons étonnamment d'ubiquité.³⁷⁴

Les figures d'analogie n'ont pas la même importance dans l'élaboration du sens d'un poème. Figures isolées parfois aisément identifiables dans le texte, elles s'y ramifient souvent à travers un ou plusieurs réseaux qui en déterminent le sens.

Même si les figures isolées existent dans la poésie de René Char, leur intérêt reste limité pour au moins deux raisons. D'une part, elles relèvent plus d'une étude thématique de la métaphore dans l'œuvre qui établirait des jonctions, des passerelles entre différentes métaphores ponctuelles de différents poèmes, pour y découvrir des motifs. D'autre part, c'est lorsque l'image est structurante pour un texte tout entier, voire pour plusieurs poèmes, qu'elle acquiert la force poétique d'une véritable forme. Nous progresserons donc selon les degrés de structuration de la métaphore. Il ne s'agit pas d'étudier la métaphore dans la poésie de René Char, mais d'étudier comment la métaphore intervient dans le mouvement d'abstraction.

A. Limites de la figure isolée

1. De la figure intégrée à la figure intégrante

Dans “ Le Ramier ”, “ le chat de la mort ” et “ la herse du soleil ” sont deux métaphores isolées qui ne font pas directement sens au niveau du poème tout entier.

Il gît, plumes contre terre et bec dans le mur. Père et mère Le poussèrent hors du nid quadrillé, L'offrirent au chat de la mort. J'ai tant haï les monstres véloces Que de toi j'ai fait mon conscrit à l'œil nu Jeune ramier, misérable oiseau. Deux fois l'an nous chantons la forêt partenaire, La herse du soleil, la tuile entretenue. Nous ne sommes plus souffre-douleur des antipodes. Nous rallions nos pareils Pour éteindre la dette D'un volet qui battait Généreux, généreux.³⁷⁵

“ Le chat de la mort ” est une métaphore “ pseudo-déterminative ” qui établit une identité

³⁷⁴ “ En vue de Georges Braque ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 675.

³⁷⁵ “ Le Ramier ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 448.

par coréférence entre les deux noms reliés par le “ pur relateur syntaxique ”³⁷⁶ *de* : la mort prend l'apparence d'un chat. Une telle construction met en relief le comparant, dont la force de représentation est d'autant plus forte qu'il est motivé. L'allégorie de la mort pour un oiseau n'est en effet pas une faucheuse mais le parangon du prédateur qu'est ce félin pour un oiseau. La figure du chat est également motivée par la situation référentielle : le chat peut vraisemblablement apparaître dans l'univers de l'oiseau uniquement décrit par la présence d'un nid. L'image se construit donc à l'intérieur de l'univers de référence. La seconde expression, “ la herse du soleil ”, établit une relation d'appartenance. On peut voir dans cette image une équivalence de propriétés et chercher des sèmes à l'intersection des ensembles des deux compréhensions, celle de l'élément référentiel *soleil*, et celle de l'élément métaphorique *herse* : sans doute la forme des barreaux d'une herse rappelle-t-elle celle des rayons du soleil tombant sur le paysage. La catachrèse qu'est l'emploi du verbe *tomber* pour décrire l'action de la lumière est dans ce cas significative. Le soleil est digne d'être loué, “ chant[é] ”, car il délimite un territoire naturel protecteur. Mais ces deux métaphores sont en fait incluses dans un récit dont l'image principale se fonde sur la relation entre le ramier et le poète. Personnage initial du poème, le ramier sert de comparant au poète dans l'univers de référence qui est premier, celui de l'énonciateur.

L'image majeure de ce poème est en effet celle du “ conscrit ” dans le malheur. Le poème évoque la reconnaissance, en cet autre qu'est l'oiseau, d'une condition misérable équivalente. D'une première strophe consacrée uniquement au comparant, dans une forme de récit à la troisième personne, on passe à une seconde strophe qui établit le parallèle entre le poète et l'oiseau, par l'intermédiaire d'une adresse à la deuxième personne. Enfin une dernière strophe les associe dans un pronom collectif : l'image principale est bien celle du conscrit, qui met en parallèle l'énonciateur et le ramier. Mais elle n'est dévoilée que dans un second temps, après le développement préliminaire, dans une séquence narrative, de l'univers du comparant, univers également perçu dans ses analogies, celle de la mort ou celle du soleil par exemple. C'est elle en tout cas qui structure le poème, dans son sens et dans sa forme. Elle prédomine comme représentation autonome au début, et sa valeur analogique est dévoilée par degrés, au fil des strophes.

Cette mise en parallèle s'avère fortement structurante car elle est surdéterminée par la coexistence même de l'énonciateur et du ramier dans un univers de référence partagé. C'est dans cet univers que se construit l'image puisque l'oiseau y est intégré, et avec lui le chat et le soleil. La correspondance qui permet de donner une représentation de l'énonciateur s'élabore dans l'univers même de ce dernier. Elle est également motivée narrativement. La lutte contre le malheur, qui commence par l'entraide, est rendue possible par une ressemblance entre les deux êtres vivants qui les rapproche effectivement dans l'histoire : “ nous ne sommes plus souffre-douleur ” parce que nous ne sommes plus aux “ antipodes ” les uns des autres, “ nous rallions nos pareils ”. La mise en parallèle se trouve ainsi justifiée par l'émergence de cette coalition finale, et c'est bien ce type de motivation qui la rend structurante par rapport aux rapprochements établis entre la mort et le chat, ou entre le soleil et une herse. Les métaphores du chat et de la herse ne

³⁷⁶ Michel Murat, *op cit.*, p. 79.

sont ainsi qu'intégrées à cette mise en parallèle.

2. Facteurs structurants de la figure : “ Fontis ”

“ Fontis ” nous permet d'aller un peu plus loin que “ Le Ramier ” dans l'étude du pouvoir structurant de la métaphore. Les facteurs qui confèrent un tel pouvoir à des figures en apparence isolées dans la progression du texte sont particulièrement visibles. Des images comme “ le rosaire de la grappe ” et “ le très haut fruit couchant qui saigne/La dernière étincelle ” s'inscrivent en fait nettement dans un système analogique, pour différentes raisons.

Le raisin a pour patrie Les doigts de la vendangeuse. Mais elle, qui a-t-elle, Passé l'étroit sentier de la vigne cruelle ? Le rosaire de la grappe ; Au soir le très haut fruit couchant qui saigne La dernière étincelle.³⁷⁷

L'analogie naît à l'intérieur du domaine de référence de la vigne, et les différents termes du poème circulent phonétiquement, sémantiquement et référentiellement pour la créer.

a/ Equation de signifiants à une inconnue

Ce poème est fondé sur un “ jeu sémantico-phonique ”³⁷⁸ entre *raisin* et *rosaire* qui partagent deux consonnes identiques et le son [□] écrit avec le même digramme. L'apparition du second terme est d'autant plus naturelle que la proximité phonétique des deux mots paraît convoquer le signifiant du second. A ces deux lexèmes, il faut en ajouter un troisième, implicite, qui est précisément produit par le signifiant et le signifié de *raisin* et *rosaire* : *horizon*. Le poème, de la première à la seconde strophe, progresse du raisin au rosaire et il place, par le jeu des phonèmes des deux termes et par leur association sémantique, une inconnue à l'horizon du texte, qui est l'horizon même du paysage.

b/ Association de significations : le signifié dans l'analogie

Quelle est la destination du raisin ? Les mains de la vendangeuse³⁷⁹. Le rosaire est déjà présent dans le geste de cette femme car ses doigts égrènent le raisin comme on compte les grains d'un chapelet en faisant glisser ses doigts de l'un à l'autre. Les grains sont l'élément commun, absent du texte, mais métonymique à la fois du raisin et du chapelet. Ils permettent de créer l'image de la dévotion, et surtout de passer d'une dévotion pour un travail à une dévotion religieuse. Le geste de la cueillette du raisin produit ainsi le signifié de *rosaire* avant même que le mot n'apparaisse, d'autant plus attendu que les phonèmes de *raisin* le font pressentir.

L'image du “ rosaire de la grappe ” sert donc de transition vers l'expression d'une

³⁷⁷ “ Fontis ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 415.

³⁷⁸ Georges Nonnenmacher, *Texte et acte poétiques. Une lecture de “ La Parole en archipel ” de René Char*, 1977, p. 30.

³⁷⁹ On peut rapprocher ce poème de “ Congé au vent ” (*Fureur et Mystère*, O. C., p. 130) dans lequel on retrouve une femme sur fond de coucher de soleil, femme qui n'est plus une vendangeuse mais une cueilleuse, figure de la choéphore selon Georges Mounin, dont les “ bras ” ont remplacé les “ doigts ”.

autre relation. Quel est le but de la vendangeuse ? Le terme *but* est maladroit, et l'univers de référence qu'est la vigne en fin de journée en fait émerger un autre, dont la polysémie joue parfaitement dans le poème : le mot *horizon*. Si le poème fait des doigts la destination du raisin, leur horizon au sens figuré, il fait parallèlement de l'horizon spatial, au sens propre du terme cette fois, l'horizon visuel et mental du personnage. Au niveau de la vision, la destination de la vendangeuse est ainsi " le très haut fruit couchant qui saigne/La dernière étincelle ", à l'horizon du paysage. La vendangeuse a pour patrie le soleil couchant, et l'image du fruit qui saigne est fortement motivée en contexte par référence à la forme du raisin et à sa couleur. Mais au-delà de la vision réelle dans le paysage, c'est un horizon plus spirituel que le terme *rosaire* suggère. Il n'est que suggéré car il relève d'un invisible et ne peut être d'ailleurs que saisi comme tel, pressenti comme envers nécessaire du visible.³⁸⁰

c/ La surdétermination référentielle

Le poème est fondé sur une équivalence sensible. Il part d'une situation réelle qui fournit elle-même la justification et le matériau de son dépassement : la recherche d'un au-delà de la réalité, et la formulation analogique de cet au-delà à partir de la réalité de départ qu'est l'univers viticole. La succession linéaire *raisin-rosaire-(horizon)* permet ainsi une mise en correspondance : des rapports analogiques s'établissent entre le système de relation *raisin-rosaire*³⁸¹ -vendangeuse et le système *vendangeuse-rosaire-(horizon)* dont le dernier terme est également une métaphore. Cette mise en correspondance réussit même à faire de l'horizon visible l'image d'un second horizon, spirituel. Si, dans le premier système, le raisin et la vendangeuse sont référentiels, seule la vendangeuse l'est dans le second système. Mais le raisin, parce qu'il appartient à l'univers de référence initial, n'a rien de fictif : sa représentation vaut pour elle-même, et ne sert pas uniquement à la saisie de cette autre réalité qu'est le soleil couchant, tout simplement parce que l'univers du comparé est exactement le même que celui du comparant. L'image opère donc par glissement dans un seul univers, l'univers de référence. C'est dans cette mesure qu'on peut parler de surdétermination référentielle.

Le *raisin-rosaire* est l'image puisée dans le monde viticole pour exprimer la contrepartie de la fatigue du travail de la vigne : la récompense de la femme qui travaille la vigne est le coucher de soleil. Cette contrepartie est représentée par la grâce d'une vision esthétique³⁸², horizon réel qui se double d'un autre horizon tout aussi consolateur,

³⁸⁰ On retrouve la structure d'horizon mise en évidence par Michel Collot (Voir *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, 1989).

³⁸¹ Le lexème " patrie ", présent dans le premier vers, est en effet rapidement relayé par l'image du rosaire qui est une autre façon d'exprimer l'idée de destination ou de relation.

³⁸² " Dessus le sol durci " (*Chants de la Balandrane*, O. C., p. 547) a une structure métaphorique parallèle, mais avec le crépuscule du matin. Le lever de soleil est d'abord énigmatiquement figuré comme une perspective positive et colorée, " une envie rose ", " une promesse rousse " puis uniquement comme une explosion de la couleur rouge quand le " petit jour " s'actualise avec le camaïeu des rouges " écarlate, incarnat, pourpre, ponceau, vermeil ". Cette énumération esthétique récompense la nature non pas de sa fatigue mais de sa survie, face à l'abandon où la laisse l'homme. Lorsqu'elle donne le spectacle d'une aurore flamboyante, elle redonne espoir à ceux qui savent la regarder simplement.

un au-delà suggéré par la dimension d'apothéose de la vision. L'idée d'horizon se trouve en fait préparée par le titre : *fontis* désigne un affaissement du sol, ou éboulement souterrain qui, précise René Char lui-même, donne au terrain de la vigne une forme “ qui rend fatigants les mouvements ”³⁸³. La vigne est bien “ cruelle ” en ce sens, et la lumière du couchant récompense tous les efforts. Le passage de la cruauté à la récompense est d'ailleurs assuré par le sang : ce dernier est en effet présent dès l'expression “ vigne cruelle ” car l'étymon latin de l'adjectif *cruel* signifie notamment “ qui aime le sang ”. De la cruauté à la couleur flamboyante, la valeur du sang s'inverse donc et motive, en même temps que le déplacement dans la scène du raisin à l'horizon, le passage d'une action fatigante à une vision consolatrice. “ C'est, hélas, fin et ténu pour en exprimer le sens. Toujours ces si minces mesures, cette balance mal perceptible, ailleurs qu'en poésie ”³⁸⁴. Ce commentaire capital éclaire bien la pratique de l'auteur : ce type de sensation ne peut être exprimée que dans une poétique de la “ matière-émotion ”.

L'image, surdéterminée à la fois dans son signifiant, son signifié, et dans la situation, structure le poème tout entier, par un glissement de l'univers de référence à l'univers métaphorique qui lui emprunte sa matière. La nature même du terrain, exprimée par le titre, suscite la recherche d'une consolation que l'image représente en puisant dans l'univers de ce travail pénible. La réalité produit une double émotion, le désespoir d'une fatigue et la consolation d'une vision esthétisée qui peut être le signe visible d'une transcendance.

Les figures peuvent paraître isolées et n'entretenir aucun rapport direct avec le sens général du poème. Mais lorsqu'on met au jour leurs relations, elles s'associent pour créer une image, elles prennent place dans une structure métaphorique intégrante, par variation ou par dérivation.

B. La variation métaphorique³⁸⁵ : “ L'Alouette ”

Le pouvoir structurant de l'image augmente lorsque les métaphores isolées contribuent

³⁸³ Notes, O. C., p. 1253.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Nous empruntons cette expression à Michel Murat qui parle de “ variation métaphorique autour d'un “thème” référentiel ” qui est “ constant ”, pour l'opposer à la dérivation métaphorique qui, elle, correspond à la métaphore filée (*op. cit.*, pp. 215-216). “ A la différence de la métaphore filée, la variation métaphorique associe plusieurs termes métaphoriques à un terme isotope *unique* qui fournit le “thème référentiel” commun à l'ensemble de la figure. Cette structure peut se réaliser aussi bien dans le cadre d'une figure nominale (attributive surtout), que dans un cadre prédicatif ; les termes métaphoriques sont généralement juxtaposés ou coordonnés, avec une possibilité d'anaphore transphrastique. Contrairement à la métaphore filée, ce type de structure ne correspond pas spécifiquement à une forme rhétorique ” (*Ibid.*, pp. 223-224). Jean-Claude Mathieu parle de “ fragmentation métaphorique ” (*La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, II, 1985, p. 126).

toutes au sens du poème, lorsque qu'elles se rapportent à un même comparé dans un univers référentiel unique. C'est l'univers métaphorique qui seul varie. Les images de " L'Alouette " sont très différentes, mais elles concourent à la perception d'une entité unique, et elles convergent qui plus est vers un même sens. Elles sont toutes une variation métaphorique sur un même thème, l'alouette :

Extrême braise du ciel et première ardeur du jour, Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée, Carillon maître de son haleine et libre de sa route. Fascinante, on la tue en l'émerveillant.³⁸⁶

1. Plusieurs images pour un seul thème

L'alouette est la figure même de la tension, qui s'élabore sur plusieurs sous-systèmes d'oppositions mettant chacun en jeu deux images, l'air et le feu, la vision et l'audition, la liberté et l'emprisonnement, le début et la fin, l'émerveillement et la fascination. Dans un milieu aérien, cet animal de la tension entre l'air et le feu est une boule enflammée, à la fois " braise " et " ardeur ", c'est-à-dire chaleur et lumière. La présence de l'air se manifeste d'ailleurs à travers la récurrence de la suite phonétique [□R] ou son envers [R□] dans les termes " extrême ", " braise ", " première ", " reste ", " sertie ", " terre ", " maître " et " émerveillant ", prolongée par l'allitération en [R] dans les mots " ardeur ", " jour ", " aurore ", " carillon " et " route ". L'alouette est ensuite double dans les modes de perception qu'elle sollicite : c'est un animal de la vision et de l'audition, que l'on voit sur fond de " ciel " et d' " aurore ", et que l'on entend comme un " carillon ". Fractionnant la présence de l'oiseau, cette double perception le rend multiple et difficilement saisissable. La tension qui caractérise l'alouette se manifeste ensuite dans l'espace, où elle est paradoxalement libre et prisonnière à la fois : si elle reste " libre de sa route ", c'est dans l'espace déterminé d'une sertissure, celle que le petit jour délimite comme un fond sur lequel elle peut se silhouetter. Elle est également double car, animal des limites du jour et de la nuit, elle est temporellement première et dernière, véritable huissier solaire. La tension apparaît enfin dans l'actualisation et le renversement d'un cliché langagier : on emploie couramment au sens figuré l'expression " un miroir aux alouettes " qui désigne au sens propre " un engin de chasse constitué de petits miroirs qui scintillent au soleil, et dont on se sert pour prendre les alouettes " (TLF)³⁸⁷. Or l'expression est ici revivifiée. Le verbe *émerveiller* remplace en effet le nom *miroir*, selon une motivation étymologique puisque ils proviennent tous deux de la même famille latine. L'intrusion d'une forme verbale, celle du gérondif, est un premier facteur de dynamisme. Le second facteur de dynamisme du vers est la réversibilité des termes : " Fascinante, on la tue en l'émerveillant " est la version du poème qui inverse la place des formes en *-ant* par rapport à une phrase possible avec le cliché langagier "merveilleuse/(émerveillante), on la tue en la fascinant". Cette inversion multiplie les qualités de l'alouette qui, à la fois fascine et est fascinée, à la fois émerveille et est émerveillée. Le cliché langagier reste présent sous sa transformation dans le poème, et les formes actives et passives s'ajoutent ainsi plus

³⁸⁶ " L'Alouette ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 354.

³⁸⁷ Au sens figuré, l'expression " se laisser prendre au miroir aux alouettes " signifie " se laisser duper pas de belles promesses " (TLF).

qu’elles ne s’excluent. Les différentes images de la tension sont d’autant plus intenses que leurs pôles sont maintenus : l’alouette est par excellence un animal “ extrême ”.

2. Plusieurs images pour un seul sens

“ Extrême ” est le terme qui résume le mieux l’alouette, aussi bien pour caractériser la quantité des images qu’elle suscite, que pour en signifier la qualité essentielle. Premier terme du poème, il est potentiellement porteur de toutes les facettes révélées dans les vers suivants. Il concentre l’essence de l’oiseau que les différentes métaphores ne font que renforcer. C’est la possibilité d’une lecture en syllepse d’“ extrême ” qui permet de déployer tous les effets de sens présents dans le poème. Temporellement et spatialement, l’alouette est l’animal qui habite les deux extrémités de la journée. Qualitativement, c’est l’animal intense, superlatif, car il concentre d’innombrables figures dont il incarne en outre le haut degré : l’intensité d’un seul pôle de chaque tension, celui de la lumière par exemple lorsqu’il est feu ; l’intensité de la concentration des contraires dans ces tensions successives, jusqu’au renversement dans le dernier vers. Les images, par leur nombre et leur sens, actualisent les significations d’“ extrême ” dont le sens va bien au-delà d’une valeur temporelle évidente. L’image de la braise, de l’ardeur, du carillon et de la sertissure, sont des manifestations extrêmes de l’essence de cet oiseau qui est d’être extrême, et elles reflètent, dans des circonstances de la vie de l’alouette, son comportement par équivalence et par correspondance. Les différents comparants dérivent ainsi un même thème et construisent le poème.

Dans l’espace plus restreint du fragment, la variation métaphorique peut parfois se condenser encore davantage :

Tour à tour coteau luxuriant, roc désolé, léger abri, tel est l’homme, le bel homme déconcertant.³⁸⁸

La succession des trois images fait de l’homme un paysage changeant. Leur enchaînement est rapide aussi bien dans le temps, car il est signifié par “ tour à tour ”, que dans la phrase, où il apparaît dans la juxtaposition des visages de l’homme. La succession accentue ainsi la soudaineté et l’imprévisibilité de ces variations qui s’inscrivent dans le sens et dans la forme même du fragment. La variation métaphorique y gagne une rare cohérence.

C. La dérivation métaphorique

La dérivation métaphorique augmente le pouvoir structurant de l’image par le filage de l’analogie. Elle repose alors sur le développement à la fois de l’univers du comparé et de celui du comparant.

1. Une dérivation simple : “ Verrine ”

Dans “ Verrine ”, c’est la permanence d’un sème générique, le sème humain, qui crée une métaphore filée. Le paysage est représenté avec des attributs et dans des attitudes

³⁸⁸ “ Le Rempart de brindilles ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 361.

anthropomorphiques.

Le printemps prétendant porte des verres bleus et, de haut, regarde l'hiver aux yeux terre de Sienne. Se lever matin pour les surprendre ensemble ! Je rends compte ici de ma fraîche surprise. Trois villages dans la brume au premier pli du jour. Le Ventoux ne tarderait pas à écarter le soleil du berceau gigantesque où trois de ses enfants dormaient emmaillottés de tuiles ; soleil qui l'avait désigné souverain en s'élevant à l'est, riverain en le baignant encore avant de disparaître. Au clocher de l'école fourbue, l'heure enfonçait son clou, valet dont nul ne voulait plus.³⁸⁹

Les deux saisons qui se succèdent normalement mais se rejoignent dans ce paysage ont un regard d'être humain qui les personnifie. L'adjectif "prétendant" s'applique normalement à une personne qui prétend ou aspire à quelque chose, généralement un poste, une fonction, un pouvoir, ou encore la main d'une femme. Les "verres bleus" qu'il porte en font un personnage à lunettes, et le sens du syntagme *regarder de haut* renforce la description humanisante : dans un sens littéral qui peut, à la rigueur, être une catachrèse descriptive, la couleur bleue peut renvoyer au ciel dégagé qui surplombe la terre encore marquée par l'hiver ; cependant, au sens figuré, le printemps menace et méprise l'hiver, qui est lui aussi personnifié par un regard. Si le sens figuré est plus difficilement acceptable en raison de l'antéposition et du détachement syntaxique de la locution adverbiale qui brisent la cohésion du syntagme lexicalisé, il l'emporte en contexte, mais la tension demeure car il s'agit bien d'une description de paysage. Le poète veut "surprendre ensemble" les deux saisons dans cette matinée où elles semblent se superposer dans le paysage. Mais c'est aussi le mot *verrine* lui-même qui permet de les "surprendre ensemble", littéralement, car dans sa syllabe initiale *ver-* se fondent le mot latin *ver*, *is* qui signifie "printemps", et la dernière syllabe d'*hiver*, dont la première syllabe apparaît en revanche dans le *-i-* de la deuxième syllabe de *verrine*³⁹⁰.

Le Ventoux n'échappe pas au mouvement de personnification : le prédicat dont il est le sujet, "ne tarderait pas à s'écarter", s'applique habituellement à un être humain. En outre il est père de trois enfants, et le soleil, lui aussi affecté d'un prédicat humain, le montre sous deux visages humains, celui du "souverain" et surtout celui du "riverain", c'est-à-dire la personne qui habite le long d'un cours d'eau ou d'une voie. Cette seconde fonction est motivée phonétiquement par la première qui semble en susciter l'apparition, car leurs deux syllabes finales sont identiques. Elle est également motivée par la métaphore à venir du soleil baignant le mont Ventoux, image qui réactualise le sens figuré de *baigner* employé pour décrire l'action de la lumière.

La dernière phrase obéit également à un principe d'animation sans aller toujours jusqu'à l'humanisation, si ce n'est dans l'action concrète d'enfoncer un clou mise au compte de l'heure. L'image renvoie plus nettement à l'animal qu'à l'homme, car le vocabulaire relève de façon significative du domaine chevalin. En effet, selon le *Littré*, *fourbu* est un terme de vétérinaire qui signifie "atteint de fourberie, maladie qui ôte

³⁸⁹ "Verrine", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 535.

³⁹⁰ Cette superposition phonique, relevée par Danièle Leclair, est soulignée par la permanence de phonèmes de *verrine* dans "verres" et "terre" (*Lecture de René Char. "Aromates chasseurs" et "Chants de la Balandrane"*, 1988, p. 50).

promptement aux chevaux l'usage des jambes ”, avant de qualifier plus couramment et de façon figurée une personne “ incapable de marcher à cause d'un excès de fatigue ”. De même “ clou ” peut relever d'un vocabulaire de vétérinaire avec l'expression *clou de rue* qui est la “ maladie locale qui survient chez les chevaux ou autres gros bestiaux lorsqu'un clou ou tout autre corps étranger a pénétré dans la sole de la corne, dans la sole charnue, et quelques fois jusqu'à l'os du pied ”. La liaison inhabituelle du “ clocher ” à “ l'école ” peut également s'expliquer par un emploi, qui reste rare, lié au domaine hippique. “ Ecole ” est un terme de manège, et “ clocher ”, lorsqu'il s'agit d'un verbe, signifie l'action de boiter en marchant. Construit avec la préposition à, l'infinitif aurait alors une valeur de complément. Ces effets de sens ne sont pas incongrus : la phrase dans laquelle ils apparaissent, qui vient après la disparition du soleil, peut évoquer la venue de la nuit comme ralentissement de la marche du temps. La marche du temps : c'est bien ce syntagme qui semble sous-jacent dans la dernière phrase, et qui justifie l'animalisation finale. Le cheval fourbu est ici l'image du temps dont la marche semble se ralentir en fin de journée.

La clé de ce principe général d'animation fondé sur plusieurs images humaines et animales est donnée par la métaphore centrale du nouveau-né : “ Le Ventoux ne tarderait pas à écarter le soleil du berceau gigantesque où trois de ses enfants dormaient emmaillotés de tuiles ”³⁹¹. Le champ lexical réunissant “ berceau ”, “ enfants ”, “ dormaient ” et “ emmaillotés ” constitue l'image majeure du poème, qui est celle de la naissance du printemps, naissance prématurée, audacieuse, puisque l'hiver est encore là. Le précoce retour du printemps est perceptible dans la présence du soleil parvenant jusqu'au fond des vallées et gagnant momentanément contre l'ombre projetée par le Ventoux. Ce retour surprenant est l'occasion d'une esthétisation : “ Verrine ” évoque des effets de lumière sur la nature. L'effet pictural est visible dans la présence des couleurs et dans le titre même puisqu'une verrine peut désigner un “ panneau de verre placé devant une châsse, un reliquaire, un tableau, et servant à protéger ceux-ci ” (*TLF*)³⁹². Il s'agit de conserver cette vision derrière une “ verrine ” pour l'immortaliser. Immortaliser le temps, tel est aussi le sens du ralentissement temporel de la dernière phrase.

La grande majorité des images de ce poème sont personnifiantes et restent subordonnées à une image principale qui est aussi un cliché, la naissance du printemps. C'est la métaphore filée de l'humanisation qui s'avère très structurante.

2. Une dérivation complexe : “ Vers l'Arbre-frère aux jours comptés ”

La métaphore filée³⁹³ devient plus complexe quand elle dérive plus qu'un sème et met en correspondance au moins deux isotopies également développées. “ Vers l'Arbre-frère aux jours comptés ” est un poème court, mais il entrelace de façon très dense trois domaines,

³⁹¹ Les trois enfants sont le comparant logique des trois villages mentionnés dans la phrase précédente.

³⁹² Ce mot a également le sens de “ petits fragments de verre soufflé très mince dont on se sert pour saupoudrer les images et décorer les surtout de tables ” (*Litttré*). L'acception proposée par Danièle Leclair (*op. cit.*, p. 50) ne nous paraît pas juste : elle se fonde sur l'exemple de première attestation donné par le *Litttré*, pour proposer le sens de vitrail, sens qui n'est pas plus évident dans l'exemple donné par ce dictionnaire que celui de “ panneau de verre ” placé devant un objet religieux, que nous retenons.

en jouant sur la polysémie des mots.

**Harpe brève des mélèzes, Sur l'éperon de mousse et de dalles en germe —
Façade des forêts où casse le nuage —, Contrepoint du vide auquel je crois.**³⁹⁴

Le champ lexical de la végétation rassemble “ arbre ”, “ mélèze ”, “ mousse ”, “ germe ”, “ forêts ”. Si on élargit ce champ à la nature tout entière, on ajoutera “ éperon ”³⁹⁵ lorsqu'il désigne une avancée naturelle en pointe. Appartiennent au lexique de la musique “ harpe ” et “ contrepoint ”. Enfin, on peut construire un troisième champ avec “ dalles ” et “ façade ”, mais aussi avec “ éperon ” et “ harpe ” si on leur donne le sens qu'ils prennent dans le domaine de la maçonnerie, celui d' “ ouvrage en saillie, en pointe, servant à protéger ou à soutenir (un support, une pile de pont) ” pour le premier, et celui de “ saillie des pierres d'attente devant servir au raccord d'une construction voisine ”³⁹⁶ pour le second. Les deux noms du titre de la section, “ Le Rempart de brindilles ”, appartiennent d'ailleurs l'un au champ de la végétation, l'autre à celui de l'architecture. L'entrelacement de trois domaines, auquel s'ajoute la polysémie actualisée ou latente de certains termes, donne au poème une grande cohérence, et permet un filage intéressant.

L'image du premier vers condense le sens du texte en établissant l'identification majeure : la métaphore en “ de ” relie le comparé “ mélèzes ”, qui est syntaxiquement le déterminant, au comparant “ harpe ”, qui est le déterminé du syntagme nominal. L'image est riche en vertu de la polysémie du terme *harpe*. La harpe, comme instrument de musique, peut évoquer le son naturel des mélèzes agités par le vent, ou bien sa forme, avec ses cordes verticales, peut rappeler celle d'arbres plantés en ligne. Mais le titre appelle l'attention du lecteur sur le fait que cet arbre est le frère du poète ; or la harpe est un symbole de la poésie³⁹⁷, comme la lyre. La harpe est ici moins un signe musical que poétique. Un autre effet de sens peut apparaître avec l'acception architecturale de *harpe* : les arbres sont au bord de la falaise, presque en saillie. En outre, la forme même de l'instrument de musique figure ce qu'on appelle un rideau d'arbres³⁹⁸, expression quant à elle lexicalisée.

Les mélèzes sont ainsi une image du poète³⁹⁹, ce que la suite du texte confirme. Ils sont tous deux confrontés à une menace qui est en même temps une tentation : le vide. En effet, la forêt au bord de la falaise est face au ciel figuré par le nuage. Elle en est non

³⁹³ “ Le filage suppose qu'à chaque palier de la dérivation, les *deux* isotopies en jeu soient actualisées ou restituables, donc que la figure se développe selon un système réglé de correspondances terme à terme. ” (Michel Murat, *op. cit.*, p. 216).

³⁹⁴ “ *Vers l'arbre-frère aux jours comptés* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 359.

³⁹⁵ Le mot *éperon* a aussi une signification végétale quand il désigne le “ prolongement en cornet effilé, du calice, de la corolle (d'une fleur) ” (*Grand Robert de la langue française*), non actualisée ici.

³⁹⁶ Selon le *Grand Robert de la langue française*.

³⁹⁷ De la poésie religieuse à l'origine, en référence à la harpe de David, qui apaisait Saül en jouant de cet instrument (Voir le *Littré*).

³⁹⁸ L'expression “ rideau des arbres ” apparaît dans un fragment des *Feuillets d'Hypnos*, le n° 222 (*Fureur et Mystère*, O. C., p. 229).

seulement le “ contrepoint ” mais le complémentaire, comme le plein par rapport au vide. La relative finale met alors en évidence la nécessité du “ contrepoint ”, qui est aussi la nécessité de l’arbre au bord de la falaise, et enfin celle du poète face au vide. Mais si la relative finale a pour antécédent “ vide ” et non “ contrepoint ”, elle place au contraire la foi dans l’“ inconnu devant soi ”⁴⁰⁰. Mais les deux lectures se rejoignent car le vide et le plein sont complémentaires, et croire en l’un c’est croire en l’autre. Les figures du mélèze et du poète sont dans la même situation, devant un péril fascinant. La structure même du texte amène cette équivalence : tandis que le titre la condense dans le mot composé “ arbre-frère ”, le poème progresse, dans un ordre similaire, du mélèze vers le sujet écrivant. Si le poème signifie que le poète est comme un arbre face au vide, le parallèle réussit à faire saisir l’émotion de cette condition véritablement extrême, où en tout cas les “ jours sont comptés ” : au merveilleux abîme naturel ou poétique, on risque sa vie. Les brindilles que sont les poèmes ne forment qu’un précaire garde-fou pour celui qui pratique cette folie qu’est la poésie.

On le voit, la densité sémantique du poème est très grande, même si tous les effets de sens évoqués ne s’actualisent pas avec la même force, et le filage s’effectue bien sur les trois domaines, de façon relativement complexe.

3. L’image et la forme-sens : “ La Grille ”

Loin de présenter la même complexité, “ La Grille ” présente une dérivation brève qui justifie toutefois la forme même du poème.

Je ne suis pas seul parce que je suis abandonné. Je suis seul parce que je suis seul, amande entre les parois de sa closerie.⁴⁰¹

“ La Grille ” est la formulation du topos de la condition humaine qu’est la solitude. Il met à vif ce lieu commun en partant d’une dénégation, celle d’une explication sociale de la solitude, pour la recentrer sur le sujet en l’enfermant dans une solitude ontologique. Or l’image qui représente la solitude ontologique est l’amande, image particulièrement heureuse : la solitude se définissant comme une relation exclusive à soi, l’amande reprend la circularité du sens. L’image est en fait double : c’est celle du cercle ou quasi-cercle dans la forme oblongue de l’amande, et c’est ensuite celle de la clôture, de la fermeture sur soi, comme une graine dans sa coque : nous sommes prisonniers de nous-mêmes, et le choix du terme “ closerie ”, désignant un petit clos ou une petite métairie, n’a certes rien à voir avec une construction réelle. Cependant son signifié exprime une fermeture, et son signifiant contient le mot *clos* dont il est issu et qui est l’autre sème principal de la figuration de la solitude. En effet, de l’apposition “ amande ” au complément de lieu “ closerie ”, on ne fait que passer du cercle à l’enfermement, par

³⁹⁹ L’analogie du poète avec l’arbre réapparaît avec le mélèze dans la quatrième strophe de “ Sept parcelles de Luberon ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 421), et avec le sapin dans “ Pour qu’une Forêt...” (*Loin de nos Cendres*, O. C., p. 812).

⁴⁰⁰ En référence à la première phase de l’ “ Argument ” du “ Poème pulvérisé ” : “ Comment vivre sans inconnu devant soi ? ” (*Fureur et mystère*, O. C., p. 247).

⁴⁰¹ “ La Grille ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 386.

ricochet en quelque sorte, car le second n'est qu'une autre version du premier : l'enfermement est une clôture sur soi, où toute relation, réflexive, est circulaire.

Si l'amande et la closerie sont des images du sens, la solitude essentielle de l'homme, elles le sont aussi de la meilleure forme possible pour exprimer ce sens : cette vérité de l'enfermement en soi est elle-même enfermée dans l'expression circulaire d'une tautologie. Les sèmes des deux images caractérisent donc aussi bien la circularité et la clôture de la solitude que celle de sa formulation même. La réflexivité est la meilleure forme que puisse prendre l'expression d'un tel contenu. Il est en parfaite adéquation avec lui. Le cercle, sémantiquement figuré par les images, est la forme-sens de ce poème.

L'analogie, lorsqu'elle se développe, peut être structurante au niveau du poème tout entier, c'est-à-dire de son sens et de sa composition, d'autant mieux que le comparé et le comparant sont tous deux présents ou facilement identifiables. Mais dans le cas contraire, l'existence d'un ou plusieurs réseaux métaphoriques peut atteindre une telle densité que l'univers référentiel devient difficilement saisissable. On touche alors aux limites de l'analogie.

II. Les limites de l'analogie

La métaphore qui étend l'analogie au poème tout entier court le risque de lui faire perdre sa lisibilité car, si le comparé et le comparant se déploient en réseaux, tout développement excessif du second au détriment du premier risque de rendre ce dernier imperceptible et de perdre totalement l'analogie comme mise en rapport. L'univers métaphorique ne serait alors plus considéré comme un comparant mais comme l'univers de référence. Ce risque est cependant parfois l'objet d'un jeu, sur ces limites précisément où l'analogie, qui semble disparaître, est encore perçue comme telle.

A. Narrativisation de l'analogie : l'allégorie et l'énigme

Dans de nombreux poèmes, on reste sur ces limites où l'analogie ne fait que tendre vers l'image totale. Ils donnent encore la clé analogique d'une représentation plutôt homogène en apparence, mais non sans équivoque. Le comparant se développe au détriment d'un comparé qui, soit est donné *in extremis*, soit apparaît de façon ténue dans le poème. A la première forme s'apparente " Le mortel Partenaire ", tandis que " Plein Emploi " relève de la seconde.

1. L'allégorie ou l'analogie *in extremis* : " Le mortel Partenaire "

Sans le dernier paragraphe, " Le mortel Partenaire " resterait énigmatique :

Il la défiait, s'avançait vers son cœur, comme un boxeur ourlé, ailé et puissant, bien au centre de la géométrie attaquante et défensive de ses jambes. Il pesait du regard les qualités de l'adversaire qui se contentait de rompre, cantonné dans une virginité agréable et son expérience. Sur la blanche surface où se tenait le

combat, tous deux oubliaient les spectateurs inexorables. Dans l'air de juin voltigeait le prénom des fleurs du premier jour de l'été. Enfin une légère grimace courut sur la joue du second et une raie rose s'y dessina. La riposte jaillit sèche et conséquente. Les jarrets soudain comme du linge étendu, l'homme flotta et tituba. Mais les poings en face ne poursuivirent pas leur avantage, renoncèrent à conclure. A présent les têtes meurtries des deux battants dodelinaient l'une contre l'autre. A cet instant le premier dut à dessein prononcer à l'oreille du second des paroles si profondément offensantes, ou appropriées, ou énigmatiques, que celui-ci fila, prompte, totale, précise, une foudre qui coucha net l'incompréhensible combattant. Certains êtres ont une signification qui nous manque. Qui sont-ils ? Leur secret tient au plus profond du secret même de la vie. Ils s'en approchent. Elle les tue. Mais l'avenir qu'ils ont ainsi éveillé d'un murmure, les devinant, les crée. Ô dédale de l'extrême amour !⁴⁰²

Le premier paragraphe présente un récit de combat au passé. L'univers de la boxe s'impose par la densité des termes qui lui appartiennent : “ boxeur ”, “ adversaire ”, “ battants ”⁴⁰³ et “ combattant ” désignent les athlètes aux prises l'un avec l'autre, tandis que les termes “ jambes ”, “ joue ”, “ jarrets ”, “ poings ” et “ têtes ” précisent les parties du corps directement impliquées dans la lutte. Le reste du vocabulaire de la boxe rassemble des termes plus ou moins techniques qui permettent de décrire le déroulement d'un match : “ puissant ”, “ attaquante ”, “ défensive ” “ rompre ”⁴⁰⁴, “ combat ”, “ riposte ”, “ avantage ”, “ conclure ”, “ meurtries ”. La densité de ce vocabulaire spécifique renforce la construction d'un monde qui, sans certains indices, passerait pour l'univers référentiel.

Cette scène n'est pourtant que l'image narrativisée d'une autre relation qui, elle, définit l'univers référentiel. Deux passages explicites font clairement du récit l'envers d'un autre univers, mais leur place dans le texte tend à les faire oublier. Ils se situent aux deux extrémités du récit. Le premier est la comparaison initiale qui fait explicitement du combat de boxe l'image d'une autre action : “ Il la défiait, s'avavançait vers son cœur, comme un boxeur ourlé, ailé et puissant, bien au centre de la géométrie attaquante et défensive de ses jambes ”. Si ce premier indice peut s'atténuer dans l'impossible identification du pronom initial “ la ”, et dans le développement du comparant qui suit, le second, démarqué dans un second paragraphe, donne la clé de l'analogie. Sans ce second paragraphe, l'identité de l'adversaire de “ l'homme ” reste énigmatique. Si le substantif “ homme ” apparaît, et encore, dans la seconde moitié du premier paragraphe, le second combattant est curieusement désigné au seuil du poème par le pronom personnel féminin singulier “ la ”, sans que cet indice du féminin, qui représente “ la vie ”, réapparaisse dans la suite du premier paragraphe. Il n'est dévoilé que dans le second : seuls des désignateurs imprécis sont employés dans la séquence narrative, successivement “ l'adversaire ”, le “ second ”, “ les poings en face ”, le “ second [“ des deux battants ”] ” et “ celui-ci ”. La chaîne de référence n'est d'ailleurs pas claire, ce qui restitue parfaitement l'emmêlement

⁴⁰² “ Le mortel Partenaire ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 363.

⁴⁰³ Le mot *battant* relève du vocabulaire du sport dans lequel il désigne un sportif, et spécialement un boxeur, qui se signale par sa combativité.

⁴⁰⁴ *Rompre*, c'est-à-dire reculer devant l'adversaire, s'emploie dans le vocabulaire de la boxe.

des corps des adversaires et leur égale indistinction dans la lutte.

Mais quel est le sens de ce récit de lutte entre un homme et la vie ? Il représente à l'évidence la condition humaine comme une lutte perpétuelle, ce qui reste un cliché. Mais le récit lui-même accentue un élément particulier de ce combat qui était en fait formulé dans un premier état du second paragraphe : " Ainsi nous sommes ; nous mettons la vie puissante au défi " ⁴⁰⁵ . Vivre, ce n'est pas seulement lutter, mais c'est défier l'existence, c'est agir avant de réagir. Le poème insiste sur la force " attaquante " avant d'être " défensive " de l'homme qui le premier inflige une " raie rose ", puis offense verbalement son adversaire qui ne profite jamais de l'avantage qu'il prend en ripostant, sinon dans le fatal coup final du premier paragraphe. L'image narrativisée n'exprime donc pas la lutte, mais le sentiment de la nécessité de la lutte. Défier la vie, qui est le premier prédicat du poème, en est l'hypogramme ⁴⁰⁶ . C'est un cliché thématique, mais il n'est pas d'emblée relevé comme tel car la vie est masquée dans un pronom personnel. La modification du préconstruit, qui a un sens figuré donc figé, le détruit comme tel et entraîne une revivification du sens des mots qui le constituent : la métaphore renaît et le récit exploite alors l'image du combat à partir du verbe *défier* pris au sens littéral. Le premier paragraphe, quatre fois plus long que le second, en est ainsi le développement narratif, au passé. Mais cette séquence narrative n'est que le comparant très développé et presque autonome d'un comparé peut présent. L'analogie laisse l'image prendre le pas.

" Le mortel Partenaire " figure la tentation de l'allégorie qui, en rhétorique, est le développement narratif d'une relation métaphorique dont n'apparaît que le comparant. L'analogie tend à animer et même humaniser une abstraction au travers d'une mise en récit ⁴⁰⁷ . L'ensemble a donc deux sens, l'un littéral, qui concerne le comparé, l'autre métaphorique, fondé sur le développement narratif du comparant, mais cette structure double s'efface au profit de l'univers métaphorique qui, seul présent, apparaît alors comme l'univers référentiel. L'allégorie reste cependant une tentation, car elle est une figure qui a pour but " d'illustrer ou d'authentifier quelque représentation mentale "abstraite" en assimilant celle-ci à un équivalent phénoménal qui lui fournit une caution exemplaire " ⁴⁰⁸ . L'abstraction est première dans l'allégorie. Or la poétique de René Char opère en sens inverse : c'est de la réalité même qu'émerge le sens, ce que montre parfaitement le développement initial du comparant et l'apparition finale du comparé.

2. L'énigme ou l'analogie subtile : " Plein Emploi "

⁴⁰⁵ Voir *Variantes*, O. C., p. 1181.

⁴⁰⁶ Michael Riffaterre définit l'hypogramme ou " dérivation hypogrammatique " ainsi : " un mot ou groupe de mot est poétisé quand il renvoie à (et pour un groupe de mots se modèle sur) un énoncé verbal préexistant " (*Sémiotique de la poésie*, 1983, p. 39).

⁴⁰⁷ " [...] une *narrativisation* de la métaphore filée apparaît lorsque la dérivation se fait au niveau des verbes, et que ceux-ci s'organisent en une séquence orientée et finalisée. Dans ce cas, la relation *intra-isotopique* tend à l'emporter sur la relation inter-isotopique : le plan du comparant acquiert une autonomie relative, qui le soustrait à la rigueur des corrélations terme à terme. La métaphore filée tend par là vers l'*allégorie*, laquelle n'actualise que le système du comparant.[...]" (Michel Murat, *op. cit.*, p. 217).

⁴⁰⁸ Irène Tamba-Mecz, *op. cit.*, pp. 27-28.

“ Plein Emploi ” présente un développement similaire du comparant, mais s'apparente plutôt au genre ancien de l'énigme :

Pervenche des mers et leur affidée, Au métier des veines s'étend mon lacis. Je trouble les faibles, j'irrite les forts. La grotte où je tisse a la dimension D'un pressoir à fruits exprimant sa soif. Je suis la bonté, la pieuvre du cœur.⁴⁰⁹

Dans certains poèmes de Char, une couleur domine. C'est ici le violet, à travers les termes “ pervenche ”, “ veines ”, “ pressoir ”, “ pieuvre ”, dans la représentation courante de cet animal, ainsi que “ mers ” si on élargit le spectre selon les teintes que prend cette étendue naturelle. S'y superposent un champ du liquide, avec de nouveau “ mers ” et “ veines ”, puis “ soif ” ; un champ du réseau avec “ veines ”, “ lacis ” et “ tisse ”, auquel se rattache l'idée de l'animal tentaculaire qu'est la “ pieuvre ”, ou encore l'araignée que l'on devine dans l'expression “ la grotte où je tisse ” ; un champ physiologique avec “ veines ”, “ cœur ” et “ lacis ” qui, selon une acception anatomique, désigne spécifiquement un “ réseau plus ou moins complexe (de petits vaisseaux sanguins ou de filets nerveux entrelacé) ”⁴¹⁰. Le dénominateur commun de ces différents champs est le terme “ veines ”, qui renvoie au lieu où réside l'inconnu, lieu également désigné par la “ grotte ” et le “ pressoir à fruits exprimant sa soif ”. Le nom “ pressoir ” et le verbe *exprimer*, au sens étymologique, insistent sur l'idée de liquide qu'ils évoquent à travers un procès dynamique. Or, lorsque le liquide est, symboliquement du moins, de couleur violette, et qu'il irrigue le “ cœur ” par l'image des tentacules de la “ pieuvre ”, la circulation représentée est une circulation sanguine. L'inconnu peut donc être le sang, l'une des quatre humeurs cardinales de l'ancienne médecine, qui “ trouble les faibles ” et “ irrite les forts ” car il explique en partie les dominantes et les variations de tempérament d'un être, notamment en relation avec les passions. “ Veines ”, “ cœur ” et “ lacis ” constituent donc l'univers référentiel dont les autres champs lexicaux sont des images.

Cependant la construction attributive finale du poème donne une autre identité à cette inconnue. Confiant la première personne du singulier à l'inconnue elle-même dans un jeu du “qui suis-je ?”, la formule d'identification qu'est la construction attributive en dévoile le visage : grammaticalement, le poème fait de la “ bonté ” l'inconnue. Cette seconde identité possible de l'inconnue est surdéterminée en contexte par quelques éléments. D'après le derniers vers, le lieu d'élection de la bonté comme qualité morale est le cœur. Or le cœur, considéré comme le siège de l'affectivité, est lié à la bonté dans des expressions comme “bonté du cœur”, “de bon cœur” ou encore “avoir bon cœur” qui se verraient ainsi remotivées en contexte. De plus, la bonté peut effectivement produire le trouble ou l'irritation mentionnés dans le troisième vers. Mais la bonté se dit aussi de la qualité d'un vin, justifiant l'omniprésence de la couleur violette et le terme “ pressoir ”. Enfin, l'idée de sang ne lui est pas étrangère : elle apparaît dans certains emplois qui, situant la bonté dans le cœur, la font saigner pour en signifier l'expression⁴¹¹.

Entre la cohérence sémantique, qui fait de “ Plein Emploi ” l'image du sang, et

⁴⁰⁹ “ Plein Emploi ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 447.

⁴¹⁰ Selon le *Grand Robert de la langue française*.

⁴¹¹ Le *TLF* cite un passage, emprunté à Emile Zola, dans lequel la bonté saigne.

l'évidence de l'identification attributive, qui en fait l'image de la bonté, il paraît difficile de trancher. Le poème reflète un univers métaphorique complexe où les différentes images se mêlent, liées entre elles par un ou plusieurs sèmes communs, que ce soit la liquidité, la couleur ou le réseau. L'intrication des différents champs lexicaux non seulement ne permet pas de décider, mais elle vient perturber la clarté analogique, et apparente ce poème au genre de l'énigme. L'image s'impose alors dans sa complexité même.

L'allégorie et l'énigme n'apparaissent véritablement que comme tentations puisque demeurent le plus souvent des indices référentiels. Mais avec elles sont approchées les limites de la présence et de l'identification de l'univers de référence. Si, dans de nombreux poèmes, demeure un élément qui constitue l'ancrage référentiel, c'est sa manifestation même qui peut être jugée impertinente, au risque de renverser l'analogie. Lorsqu'il disparaît en se fondant dans l'intrication de réseaux lexicaux, l'analogie n'est plus perceptible, les termes ne sont plus saisis comme désignation déviante de l'élément d'un autre univers. Et si la fonction référentielle des termes présents se bloque, c'est alors leur signifié qui déploie ses potentialités lexicales et, à défaut de faire référence, il fait sens.

B. Convention et revivification de l'analogie : le symbole

Avec le symbole, seul le comparant est présent. Mais l'analogie se fonde sur un rapport codé, conventionnel, qui, malgré l'absence du comparé, est encore facilement accessible. Il reste toutefois analogique dans la mesure où il ne peut faire sens en lui-même. L'élément présent ne vaut que par sa relation avec un élément absent forcément restituable car il reste seul possible. Il est le revers de l'avèrs qu'est l'élément actualisé.

La rose apparaît fréquemment dans les poèmes de René Char : investie d'une fonction symbolique forte, elle perd de sa charge conventionnelle lorsqu'elle s'intègre à l'univers charien dont elle s'enrichit en retour. Les idées de beauté fragile et d'amour précaire, auxquelles la représentation de cette fleur est habituellement associée, ne sont pas absentes des emplois qu'en fait René Char, mais la remotivation de l'image en contexte est souvent l'occasion de modifications des effets de sens traditionnels du symbole. Deux poèmes font clairement place à l'image conventionnelle de la rose, avec quelques déplacements ou revivifications.

1. Revivification de l'expression symbolique

La réactivation du symbole porte surtout, dans ces deux poèmes, sur leur manifestation : leur expression se voit pleinement intégrée au contexte qui en revivifie le sens littéral.

“ Haute Fontaine ” exploite la symbolique amoureuse de la rose en compliquant toutefois son apparition puisque ce poème entrelace la rose avec un autre symbole, celui de l'eau.

Toujours vers toi Sans te le dire Jusqu'à ta bouche aimée. Mais l'instant qui coule Me nomme Quels que soient les traits que j'emprunte. Prédérée de l'air la calandre Ne met pas en terre son chant, Et dans les blés le vent passe. J'approche de la rose La pointe de ma flamme. L'épine n'a pas gémi ! Seule ma propre poussière Peut m'user.⁴¹²

Le titre et la première strophe évoquent de façon certes ténue deux clichés liés au symbole de l'eau : celui de la source amoureuse où l'être aimé, de sa bouche, désaltère l'amant par un baiser, comme une “ fontaine ” ; puis celui du temps, qui vient naître non plus sur le sème de fraîcheur de l'eau, mais sur celui de fluidité. Ce sème renvoie au caractère irrésistible du cours du temps comme le cours d'une rivière, l'emploi du terme *cours* dans les deux domaines étant assez significative de la lexicalisation du cliché. Les deux directions se rejoignent cependant pour signifier la permanence du sentiment amoureux : dans le moment présent, c'est l'amour qui me définit ; tout à l'amour, je suis amour. C'est ce qu'on appelle vivre d'amour et d'eau fraîche, préconstruit du langage sans doute sous-jacent à la création du poème, avec d'autant plus d'intensité que le second sert à métaphoriser le premier.

C'est dans la dernière strophe que surgit le symbole de la rose, dans une scène intime où les rôles sont nettement définis : “ la rose ”, “ l'épine ” et le participe passé “ gémi ” désignent l'amante tandis que “ la pointe de ma flamme ” renvoie à l'amant. Dans cette formule, la flamme est certes l'image conventionnelle de l'ardeur, de la passion, mais elle se voit remotivée par le mot “ pointe ” qui en réactualise la forme en un symbole phallique, forme renforcée par le dernier verbe, “ user ”, qui s'applique à la pointe d'une lame⁴¹³. Le terme “ pointe ” peut réactiver aussi la représentation de la flamme dans l'intensité de sa chaleur, par le rapprochement avec l'expression à *la pointe de*. Si le temps réapparaît à la fin du poème, avec le verbe *user* et avec l'évocation, à travers “ poussière ”, de la destinée humaine promise par la Genèse, c'est pour se voir cependant désinvesti du pouvoir d'altération sur la relation érotique. La formule semble viser à l'éternisation de l'étreinte amoureuse, au-delà de celle du corps.

“ Front de la rose ” évoque le sentiment éprouvé devant un nouvel amour : chaque amour fait suite à un autre, mais il est toujours le premier. Etre sur le front de la rose, c'est être face à Eros, et on ne peut que capituler devant sa force.

Malgré la fenêtre ouverte dans la chambre au long congé, l'arôme de la rose reste lié au souffle qui fut là. Nous sommes une fois encore sans expérience antérieure, nouveaux venus, épris. La rose ! Le champ de ses allées éventerait même la hardiesse de la mort. Nulle grille qui s'oppose. Le désir resurgit, mal de nos fronts évaporés. Celui qui marche sur la terre des pluies n'a rien à redouter de l'épine, dans les lieux finis ou hostiles. Mais s'il s'arrête et se recueille, malheur à lui ! Blessé au vif, il vole en cendres, archer repris par la beauté.⁴¹⁴

Le thème amoureux est explicite dans les termes “ épris ”, “ désir ”, “ archer ” et “ beauté ”, et dans ce hasard de l'anagramme qui masque Eros dans la rose⁴¹⁵. Le symbole de

⁴¹² “ Haute Fontaine ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 556-557.

⁴¹³ *User une pointe* est lexicalisé au sens d’“ émousser ”, “ ép pointer ”.

⁴¹⁴ “ Front de la rose ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 364.

⁴¹⁵ On trouve un jeu comparable dans les mots du titre “ Lettera amorosa ” : dans l'adjectif se lisent la première personne du singulier du présent du verbe latin *amare* et le mot *rosa* où “manque” simplement la marque de l'accusatif pour en faire l'objet latin de l'amour.

l'amour qu'est la rose est cependant réactivé car il se trouve impliqué dans des procès : la fleur a un " arôme " persistant qui intensifie sa présence et annule toute autre odeur ou volonté, ce que traduisent les verbes *éventer* et *évaporer*. L'acte de cueillir la fleur se fond dans le verbe *se recueillir*. Le symbole n'oblitére d'ailleurs pas tout à fait l'élément référentiel qu'il sert, la femme, car son parfum est en fait le faire-valoir d'un " souffle " humain qui esquisse à peine une présence. Outre le parfum, c'est aussi l'épine qui est surdéterminée dans une action agressive, celle de " bless[er] au vif " : l'épine est ici moins une arme de défense souvent dérisoire qu'un véritable attribut de force et de vivacité. La réactivation va donc dans le sens d'une attaque : le principe du "qui s'y frotte s'y pique" reprend tout son sens, mais le poème réactive avant tout un autre principe dans l'image narrativisée, celui du "tel est [é]pris qui [ne] croyait [pas s'é]prendre". L'archer, qui habituellement suscite l'amour en décochant ses flèches, est lui même atteint par cette blessure d'amour.

2. La revivification du sens

*L'asymétrie est jouvence.*⁴¹⁶

Le rapport de l'élément présent avec un élément absent abstrait est identifiable dans la mesure où il est souvent socialement ou culturellement codé. Dans " Floraison successive ", René Char fait plus que réactiver l'expression symbolique. Il en réactive le sens :

La chaude écriture du lierre Séparant le cours des chemins Observait une marge claire Où l'ivraie jetait ses dessins. Nous précédions, bonne poussière, D'un pied neuf ou d'un pas chagrin. L'heure venue pour la fleur de s'épandre, La juste ligne s'est brisée. L'ombre, d'un mur, ne sut descendre ; Ne donnant pas, la main dut prendre ; Dépouillée, la terre plia. La mort où s'engouffre le Temps Et la vie forte des murailles, Seul le rossignol les entend Sur les lignes d'un chant qui dure Toute la nuit si je prends garde.⁴¹⁷

Dès le début du poème, l'article défini singulier actualise les noms des végétaux : le lierre, l'ivraie, et un troisième végétal, jamais mentionné, le blé. Les variantes montrent toutefois que dans un premier état du poème, le mot " épi " apparaissait dans la troisième strophe. Ces noms sont d'emblée donnés comme connus dans l'univers de référence : mais sont-ils de simples éléments d'une réalité particulière ou des symboles culturels de portée plus générale ? Éléments de la réalité, ils font partie de l'univers construit par le poème et sont donnés comme évidents. Ils sont ainsi déterminés par l'article défini qui a une valeur de déictique, comme nous l'avons vu, au sens de désignation des éléments d'un monde présent. Symboles bibliques, ils renvoient à un savoir culturel : dans la Bible, l'ivraie ne s'oppose cependant pas au lierre mais au bon grain, au blé. Néanmoins ce dernier n'est pas loin, introduit dans la troisième strophe par l'évocation des dons de la terre en période de canicule. La référence biblique est en outre renforcée par une allusion, celle de la poussière : cette dernière reprend contextuellement le " chemin ", mais elle peut être un autre signe, plus faible cette fois, de l'intertexte biblique.

⁴¹⁶ " Bienvenue ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 458.

⁴¹⁷ " Floraison successive ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 450.

La réalité particulière de la promenade ne serait que l'incarnation du symbole dans le monde. Or, dans le monde, les éléments symboliques se trouvent impliqués dans des relations qui les modifient. L'opposition entre le bon grain et l'ivraie est signifiée de différentes façons : le lexème “ séparant ”, qui dénote un partage, est renforcé par “ marge ”, “ ligne ”, “ mur ” et “ murailles ” qui peuvent matérialiser une séparation. La syntaxe la signifie également dans l'alternative formulée par la coordination, dans le sixième vers, de deux syntagmes. Au niveau du sens du poème, l'opposition se fonde sur la situation initiale du lierre et de l'ivraie, qui rappelle de façon asymétrique l'opposition symbolique du bon grain et de l'ivraie. Mais, de même que l'opposition entre le bon grain et l'ivraie a subi un décalage avec l'introduction du lierre, l'alternative entre “ neuf ” et “ chagrin ” semble aussi asymétrique. Cette coexistence d'éléments opposés mais décalés est une image parmi d'autres dans la poésie de René Char de la nécessaire rencontre des forces positives et négatives. L'équilibre du monde se fonde sur ces oppositions déséquilibrées qui, maintenant une tension, préservent un dynamisme, une vivacité. L'opposition trop symétrique est stérile car les forces contraires s'y neutralisent, éliminant toute activité. C'est l'opposition décalée qui permet de progresser, d'avancer, ce que le verbe *précéder* traduit mieux que le premier verbe écrit par Char, *marcher*⁴¹⁸ : *præcedere*, c'est aussi marcher, mais marcher devant. Le poème dit la séparation, mais comme une nécessité vitale, un en-avant. La séparation, la ligne, n'est pas “ juste ” au sens où elle séparerait des forces égales, mais elle est “ juste ” en elle-même, au sens où elle s'avère nécessaire, adéquate à la progression. C'est sur la base d'une symbolique existante que Char construit la sienne. Elle se nourrit donc d'un code commun, celui de la Bible, pour se l'approprier par un léger décalage qui déplace l'opposition vers l'asymétrie. Cette dernière est plus féconde par son déséquilibre même : les forces ne s'opposant pas totalement, la contradiction peut toujours être dépassée par ce qui, dans chacune des deux forces, n'est pas impliqué dans le rapport antagonique et reste précisément libre de faire jouer son sens.

Le monde dans lequel se manifeste l'opposition renouvelée l'inscrit dans le paysage, sur ce support qui est comme le double naturel de la page du poème et où s'établissent une “ écriture ”, une “ marge ” et des “ dessins ”. On constate cependant que le sens de ces traces n'est pas donné : les mots précédents renvoient à la manifestation formelle de l'écriture, au dire, et non au dit. L'écriture est encore perceptible dans la “ ligne ” et se mue, par la reprise finale de ce même terme avec “ les lignes d'un chant qui dure ”, en écriture musicale, et poétique. Le récepteur de cette séparation, de cette écriture de la séparation sur la page du monde, est ainsi, par le passage de la ligne d'écriture, du vers, à la ligne musicale, le rossignol, figure du poète. L'ambiguïté grammaticale et lexicale le suggère : du rossignol, présent comme troisième personne du singulier dans la dernière strophe, on passe à l'énonciateur, désigné par la première personne dans le dernier vers ; on passe de plus du verbe *entendre* à la locution verbale *prendre garde*, qui signifie “ faire attention pour éviter un danger ”, mais aussi “ faire attention ” au sens d’“ observer ”. Le parallèle se construit ainsi sur la proximité de deux perceptions qui se partagent le vocable *ligne*, la perception auditive et la perception visuelle.

Le douzième vers donne toutefois une conséquence existentielle au sens de cette

⁴¹⁸ Voir *Variantes*, O. C., p. 1195.

écriture de la progression : la mort. Le temps, irrésistible, est en effet le lieu même de cette progression et, si nous avançons sur le chemin, nous avançons aussi dans le temps, l'espace étant la forme de représentation la plus courante du temps. Cette évolution est présente dans le titre, paradoxal, car l'adjectif *successif* caractérise normalement un pluriel. Il est en tout cas bien question de floraison, celle des végétaux initiaux, celle de la fleur dans la troisième strophe, que son singulier rend symbolique de tout épanouissement, et celle du blé : l'idée est celle d'une maturité végétale, référentielle dans l'univers décrit, mais cette évolution naturelle est le signe patent d'une progression générale dans le temps. Le léger déséquilibre des forces du monde constitue un principe de transformation : si c'est le lierre qui s'oppose à l'ivraie, le blé n'est plus enfermé dans cette opposition, et il reste libre d'évoluer en dehors du symbole qui le fixe. A l'heure de la maturité, la fleur s'épanouit, le blé est moissonné : la terre, dépouillée, se rend à cet ordre. L'image végétale est en fait celle du cycle de la vie, soumise au temps, c'est-à-dire à la mort. La variante est plus explicite, avec " L'épi s'étiola, [devint cendre] ".

Dans cette représentation naturelle d'une destinée universelle, l'article défini permet de passer d'une perspective particularisante, centrée sur la vision de végétaux au cours d'une promenade, à une perspective générale, que les noms abstraits " mort " et " Temps " conceptualisent dans la dernière strophe qui hausse la réflexion, qui extrait le sens de la matière qui en a fait naître la sensation et le sentiment. La majuscule de " Temps " traduit, sans être nettement allégorique, le passage à un niveau abstrait de saisie du sens. Ce passage s'accompagne en outre d'une évolution temporelle dans la dernière strophe, le passé cédant la place au présent : le passage du concret au conceptuel s'effectue par le transfert d'une perception passée représentée à celle d'une perception actuelle, que la conjonction de lexèmes imperfectifs comme *entendre, durer, prendre garde*, avec l'aspect grammatical sécant du présent, donne comme une durée. Le poème, fondé sur une expérience vécue dans un passé qui a vu la modification de symboles, rejoint ainsi le moment de l'énonciation poétique, du je-rossignol, susceptible de la généraliser et d'en faire une vérité.

Ce poème est avant tout l'expression d'un mouvement : le mouvement spatial de la promenade et le mouvement temporel de la chronologie naturelle s'inscrivent dans la progression du poème qui est celle-là même de la poétique charienne. Le passage à une généralisation est ici rendu accessible par le codage de l'image choisie, celle d'un symbole. Il est pourtant modifié en situation, puisque l'ivraie, qui n'est pas opposée au bon grain, se met à symboliser la nécessité de forces asymétriques, d'oppositions décalées qui maintiennent la possibilité d'une progression. Le sens du symbole est bien réactivé : si l'opposition est décalée vers la symétrie, c'est précisément parce que cette dernière est plus dynamique, constitue non plus un risque d'opposition, mais la chance d'une revivification des forces. Ce texte est donc particulièrement emblématique de la réactivation du sens : non seulement il l'effectue en modifiant le sens du symbole, mais il la signifie puisque le nouveau symbole est précisément celui de l'activité maintenue, de la progression nécessaire. Par sa mise en récit qui en réactive le sens, le symbole se mue en parabole. L'allusion biblique à la parabole se justifie d'ailleurs doublement : si la parabole est présente comme contenu, par référence à un récit moral existant, celui du bon grain et de l'ivraie, elle l'est également comme forme par la mise en parallèle

narrative d'un sens concret et d'un sens général, qui d'ailleurs modifie le contenu de la parabole biblique.

Le symbole, tel que René Char l'utilise, correspond tout à fait à sa définition traditionnelle : il se fonde sur un élément concret de la réalité, qui renvoie à une entité absente qui est abstraite, mais cette association est prédéterminée, selon une convention. L'élément concret n'a pas de valeur en lui-même : comme les deux moitiés du tesson grec, la face phénoménale et la face conceptuelle du symbole sont indissociables. L'analogie symbolique reflète en définitive parfaitement l'abstraction charienne car, contrairement à l'allégorie, c'est la réalité qui est première, non l'idée, et le passage de l'une à l'autre correspond à un mouvement d'induction tandis que l'allégorie, illustrative, s'apparente à un mouvement déductif.

Il s'agit plus toutefois d'une pratique symbolique de l'analogie que de la mise en œuvre de symboles existants. L'investissement personnel du symbole comprend trois processus : d'une part le poète se l'approprie, et la charge symbolique individuelle dont il l'investit dépasse ainsi la part conventionnelle ; d'autre part, l'équilibre entre l'univers de référence et l'univers métaphorique disparaît au profit de ce dernier. Enfin, l'image, en se développant, prend une forme narrative. Ces trois tendances se rejoignent et concourent à faire du poème un vaste ensemble imageant.

Le jeu sur les limites de l'analogie est possible quand la métaphore, très structurante, devient forme, et que se développe un déséquilibre entre le comparé et le comparant qui impose son univers. L'analogie ainsi déséquilibrée n'est plus une figure dans une forme poétique, mais une forme elle-même. A la frontière de l'analogie, l'allégorie, l'énigme et le symbole jouent l'image contre l'analogie qu'elles maintiennent toutefois. On peut alors se demander avec Paul Ricoeur si “ à défaut d'aller de l'imaginaire au discours, on ne peut pas, et on ne doit pas tenter le trajet inverse et *tenir l'image pour le dernier moment d'une théorie sémantique* qui l'a récusée comme moment initial ”⁴¹⁹.

III. L'analogie hermétique ou l'image heuristique ?

Ceux qui cherchent ne découvrent que s'ils sont fiévreux ou éconduits. Nouveau monde aux doigts fragiles.⁴²⁰

Quand la valeur référentielle des termes présents n'apparaît plus, et qu'ils ne peuvent plus être mis en rapport avec un comparé selon une convention plus ou moins respectée, l'analogie ne joue plus. L'image vaut alors pour elle-même, et se fait représentation pure. Elle figure une autre réalité, car elle n'est plus la réalité devenue inaccessible de l'analogie perdue. L'image, de figure établissant un rapport dans le poème, devient

⁴¹⁹ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, 1975, p. 263.

⁴²⁰ “ *Verbe d'orages raisonneurs...* ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 693.

pleinement figuration puisqu'elle n'est plus considérée comme une mise en rapport, et c'est passée cette limite où l'analogie se perd que l'image prend toute sa dimension de figuration.

Si l'analogie permet souvent la description originale de la référence et du sens, elle en signe parfois la destruction quand l'univers métaphorique prend le pas sur l'univers de référence, et se développe notamment dans des formes narratives. Mais dans l'image régnante qui subsiste, ne peut-on pas voir l'occasion d'une reconstruction de la référence et du sens par une re-description de la réalité ? La destruction du sens par l'éloignement de la réalité menace certes le poème d'hermétisme, mais l'image peut constituer une représentation renouvelée de la réalité, et permettre l'accès au " grand réel ". Par un renversement total des perspectives qui n'est pas propre à la poésie de René Char, la voie hermétique de l'analogie se mue en voie heuristique de l'image. Quand l'analogie devient impossible, l'image seule reste possible.

De nombreux poèmes dans la poésie de René Char⁴²¹ convoquent la rose dans sa symbolique amoureuse, qu'elle soit métaphore de l'être, la femme aimée, ou du sentiment, l'amour. Si René Char s'approprie souvent le symbole pour le revivifier en contexte, il va aussi jusqu'à le rendre insaisissable. Nous tenterons de lire successivement deux diptyques, qui ont pour motif commun la rose, c'est-à-dire deux couples de poèmes qui ne se suivent pas dans les recueils mais qui semblent curieusement fonctionner ensemble, ou du moins se lancer des échos. Cette permanence même fait sens et appelle l'attention du lecteur sur le sens et la valeur de cette image.

A. Premier diptyque : " Le Bois de l'Epte " et " L'une et l'autre "

Alors que la situation initiale est dysphorique dans " le Bois de l'Epte ", la vision de deux rosiers va jouer un rôle dynamique et provoquer le renversement de cette situation :

Je n'étais ce jour-là que deux jambes qui marchent. Aussi, le regard sec, le nul au centre du visage, Je me mis à suivre le ruisseau du vallon. Bas coureur, ce fade ermite ne s'immisçait pas Dans l'informe où je m'étendais toujours plus avant. Venus du mur d'angle d'une ruine laissée jadis par l'incendie, Plongèrent soudain dans l'eau grise Deux rosiers sauvages pleins d'une douce et inflexible volonté. Il s'y devinait comme un commerce d'êtres disparus, à la veille de s'annoncer encore. Le rauque incarnat d'une rose, en frappant l'eau, Rétablit la face première du ciel avec l'ivresse des questions, Eveilla au milieu des paroles amoureuses la terre, Me poussa dans l'avenir comme un outil affamé et fiévreux. Le bois de l'Epte commençait un tournant plus loin. Mais je n'eus pas à le traverser, le cher grainetier du relèvement ! Je humai, sur le talon du demi-tour, le remugle des prairies où fondait une bête, J'entendis glisser la peureuse couleuvre ; De chacun — ne me traitez pas durement — j'accomplissais, je le sus, les souhaits.⁴²²

Il paraît difficile de dire exactement ce que représentent les deux rosiers. Dans la scène

⁴²¹ Citons " La Rose violente " (*Le Marteau sans maître*, O. C., p. 12), " Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel, cet héritage suffira aux hommes contre la famine " (*Ibid.*, p. 40), " Allègement " (*Fureur et mystère*, O. C., p. 134), " Léonides " (*Ibid.*, p. 139), " Diane Cancel " (*Les Matinaux*, O. C., p. 297) ou encore " Permanent invisible " (*Le Nu perdu*, O. C., p. 459).

décrite, ils sont indéniablement un élément du paysage. Mais le vers qui suit leur apparition,

Il s’y devinait comme un commerce d’êtres disparus, à la veille de s’annoncer encore.

semble en dévoiler la valeur symbolique : on peut voir à travers eux deux personnes liées puis séparées par la mort, avec l’espoir de leur réunion. La caractérisation anthropomorphisante des deux rosiers, “ pleins d’une douce et inflexible volonté ” annonçait le caractère humain de ces deux entités⁴²³.

Quant à la rose rouge de la strophe suivante, elle est le signe du renouveau pour le poète : à travers des perceptions retrouvées dans toute leur acuité (“ je humai ”, “ j’entendis ”), elle redonne au monde une lisibilité que l’énonciateur avait perdue, elle lui restitue également la faculté de questionnement, le langage et l’enthousiasme, toutes ces manifestations qui sont les signes de son être au monde, comme homme et comme poète.

L’autre poème du diptyque, “ L’une et l’autre ”, ne présente qu’un rosier mais deux roses :

***Qu’as-tu à te balancer sans fin, rosier, par longue pluie, avec ta double rose ?
Comme deux guêpes mûres elles restent sans vol. Je les vois de mon cœur car
mes yeux sont fermés. Mon amour au-dessus des fleurs n’a laissé que vent et
nuage.***⁴²⁴

Le paysage est en fait intérieur, il vient du “ cœur ” : c’est de nouveau dans une situation dysphorique, marquée par des phénomènes météorologiques défavorables comme la “ pluie ”, le “ vent ” et les “ nuage[s] ”, que les deux roses apparaissent. Le mouvement léger du balancement et l’absence de vol soulignent leur inaction, à laquelle s’ajoute la soumission aux agressions du climat. On peut lire dans cette vignette une représentation de la solitude, les deux roses abandonnées fonctionnant comme symbole du vide, ou presque vide, laissé par l’amour fini. Les fleurs sont, pour le sujet, la représentation de son propre abandon, dont la situation malheureuse est encore renforcée par les rigueurs d’un climat médiocre. L’image des roses dans la tourmente figure donc l’état affectif du poète, le mot *tourmente*, qui fonctionne au sens propre et au sens figuré, permettant d’articuler l’univers référentiel qui est celui du sentiment, et l’univers fictif des deux roses. Il y a donc un transfert bien connu, celui de l’état malheureux de l’énonciateur sur le paysage qui le rend plus lisible. Mais comme le paysage est présenté en premier, c’est lui qui semble éprouver l’émotion. Pourquoi enfin deux roses ? Si elles peuvent figurer le

⁴²² “ Le Bois de l’Epte ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 371.

⁴²³ Les commentaires de Paul Veyne nous paraissent maladroits (Voir *René Char en ses poèmes*, 1990, p. 337). Que le poème ait une “ arrière-histoire ” biographique, soit. Mais le “ souvenir très douloureux ” de rupture dont parle Paul Veyne ne nous intéresse que dans l’essentialisation de ce qui le guérit, dans le poème. D’ailleurs c’est moins la rupture qui est dite que la fin de cet état douloureux, que le renversement effectué dans la circonstance précise de la vision de deux rosiers, que l’inflexion donnée par le paysage à l’être au monde du poète.

⁴²⁴ “ L’une et l’autre ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 391.

couple comme les deux rosiers dans " Le Bois de l'Epte ", elles se retrouvent également dans la symbolique alchimique : la rose rouge, dont le correspondant astral est le soleil, est le symbole de l'or, tandis que la rose blanche, correspondant à la lune, est celui de l'argent. On retrouve en tout cas l'idée d'une complémentarité créatrice de perfection qui, à défaut d'être celle de l'alchimie des métaux, est peut-être celle de l'amour. Mais la perfection est présentée ici dans sa vanité, lorsque l'amour a disparu.

B. Second diptyque : " Le Jugement d'octobre " et " Libera II "

" Le Jugement d'octobre " est un titre énigmatique qui semble désigner la sentence qu'est l'arrivée du froid hivernal :

Joue contre joue deux gueuses en leur détresse roidie ; La gelée et le vent ne les ont point instruites, les ont négligées ; Enfants d'arrière-histoire Tombées des saisons dépassantes et serrées là debout. Nulles lèvres pour les transposer, l'heure tourne. Il n'y aura ni rapt ni rancune. Et qui marche passe sans regard devant elles, devant nous. Deux roses perforées d'un anneau profond Mettent dans leur étrangeté un peu de défi. Perd-on la vie autrement que par les épines ? Mais par la fleur, les longs jours l'ont su ! Et le soleil a cessé d'être initial. Une nuit, le jour bas, tout le risque, deux roses, Comme la flamme sous l'abri, joue contre joue avec qui la tue.⁴²⁵

L'image est le récit de la mort des deux roses. La progression temporelle s'établit selon deux durées différentes, à la fois celle de l'année et celle de la journée : si les expressions " l'heure tourne " et " tombées des saisons dépassantes " expriment une urgence dans l'année, des indications temporelles comme " le soleil a cessé d'être initial ", " le jour bas ", et le passé composé de " les longs jours l'ont su ", réinscrivent cette urgence dans le cadre de la journée, la resserrant ainsi dramatiquement. La situation de détresse des deux roses s'en trouve soulignée : elle se caractérise alors surtout par le dédain que les deux fleurs suscitent. La dénomination de " gueuses " constitue plutôt un jugement sur leur apparence vile, même si le féminin, qui s'emploie spécialement de façon substantivale, désigne en général une femme de mauvaise vie. " En leur détresse roidie " et " serrées là debout " reflètent leur réaction de défense contre le froid. Plusieurs de ces éléments concourent ainsi à la personnification des deux fleurs que des termes comme " joue contre joue ", " instruites " et " enfants d'arrière-histoire " confirment. Enfin l'expression " mettent dans leur étrangeté un peu de défi " précise la manifestation de cette détresse personnifiée : associé à " gueuses ", elle fait surgir le cliché lexical *fier comme un gueux*, qui semble revivifié en contexte dans le développement narratif d'une situation. Ce tableau prépare ainsi la mort des deux roses dont l'énigmatique huitième vers donne la raison :

Deux roses perforées d'un anneau profond

La cohérence phonétique est frappante. Rapproché par l'assonance en [o] et l'allitération en [R], mais aussi en [p] et en [f], " profond " fait écho à " perforées ", mais les phonèmes [R] et [o] sont aussi les sons dominants d'un poème sur une fleur dans le nom de laquelle ils se lisent. Cette profonde perforation peut toutefois être aussi bien la cause de la mort

⁴²⁵ " Le Jugement d'octobre ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 434.

des deux roses que leur union puisqu'elle est réalisée par un anneau. La mort est en fait d'autant plus mystérieuse qu'elle déjoue l'attente du lecteur : en effet, elle n'est pas due à une lutte dont les épines seraient l'arme, elle atteint la fleur en elle-même. La mort est une mort naturelle, venue de l'intérieur, de la condition même de la rose qui est d'être soumise à la finitude. La rose meurt de sa vie-même.

Le sens de ce récit comme mise en scène d'une analogie reste possible, et les deux roses sont alors le comparant dans une image. Le comparé apparaît avec le “ nous ” mis en valeur au centre du poème, en fin de vers et en position de symétrie syntaxique avec le pronom “ elles ” qui appartient à l'univers du comparant. On peut d'ailleurs voir dans cette construction parallèle, “ devant elles, devant nous ”, l'articulation explicite du comparant et du comparé dans l'ambiguïté d'une juxtaposition qui peut aussi bien coordonner les deux pronoms que les identifier selon un rapport de co-référence. Le collectif “ nous ” est ensuite relayé par un “ on ” généralisant au dixième vers, qui élargit l'énonciation, et par là même la condition mortelle de la rose, à l'humanité tout entière, mais le référent de ce pronom “ d'univers ” reste intégré à l'univers des roses par les épines. Cet élargissement possible tient également à des indices de formulation sentencieuse : le septième vers associe une relative substantive et le présent de l'indicatif, tandis que le dixième vers emploie ce même temps avec le pronom d'univers.

La fin du texte, qui semble refermer l'image florale sur elle-même par la répétition du “ joue contre joue ” initial, ouvre en fait la structure à un autre système analogique, à une seconde image dont le récit est seulement esquissé. Le “ joue contre joue ” des deux roses est mis en correspondance avec le “ joue contre joue ” final d'une flamme “ avec ce qui la tue ”. Mais ce second système construit une autre image dont il manque de nouveau le comparé ! Il ne s'agit là que d'un glissement dans l'univers métaphorique. C'est en fait la lecture des variantes qui nous donne la clé de l'image, en la présentant véritablement comme le recto d'un verso qui en est le comparé. Le dernier vers était initialement formulé ainsi :

Comme notre espoir au-dessus d'un creux, joue contre joue avec qui le tue.⁴²⁶

Le comparé est bien “ nous ”, les êtres humains, dans notre capacité à espérer. La mise en parallèle avec l'image des roses ou de la flamme est parfaite puisque “ notre espoir ” est ici “ joue contre joue ” avec le ce qui le “ tue ”. Le poème s'est donc construit sur une analogie par proportionnalité à trois systèmes : celui des roses, très développé dans une image narrativisée, celui de la flamme à peine évoqué, et celui de l'espoir, disparu dans le travail d'écriture en raison de son caractère trop explicite. Cet exemple montre parfaitement comment le poème s'est déplacé vers le comparant qu'il a aussi bien développé que multiplié au détriment du comparé qui s'est, lui, dissout dans la création jusqu'à disparaître totalement.

Le second versant de ce diptyque est dédié “ à Nicolas de Staël ” qui semble être également le destinataire présent dans le poème sous la forme du tutoiement:

Approche de cette percée : la rose, dont la mort sans hébétude Te propose une mort apparentée. Flâne autour de l'élue ; tu la trouves ordinaire bien que fille de

⁴²⁶ Voir *Variantes*, O. C., p. 1193. Les variations sont mises en évidence par l'éditeur lui-même grâce à l'opposition entre la présence ou l'absence d'italiques.

noble rosier. La fleur de lin, l'aphyllante, le cyste rustique demeurent les préférées, Ceux sur lesquels tes yeux s'abaissent dans le caduc et dans l'aride. Mais la rose! Justement cette nuit on a tiré sur elle. Le trou adulateur à peine se distingue à la base de la nouée. Meure la rose! Sa vraie ruine ne s'achèvera qu'au soleil disparu. Elle aspirait à l'air humide de minuit, à l'écoute d'un rare passant. Il vint. Elle et toi à présent avez blessure égale. Ta forme a cessé d'être intacte sous le voile d'aujourd'hui. Nulle rémission pour toi, nulle retenue pour elle. Le coup silencieux vous a atteint, au même endroit, de l'aile et du bec à la fois. Ô ellipsoïdal épervier!⁴²⁷

Le poème opère un double rapprochement entre le destinataire et la rose, à la fois dans l'espace et au travers d'une analogie de situation, et la première semble motiver en partie la seconde. Les signifiants exprimant la proximité spatiale puis analogique, " approche " et apparentée ", ont la même attaque, le préfixe latin *a-/ad-* marquant la direction : l'identité phonétique recouvre donc une signification qui est le fondement même de la relation entre l'homme et la fleur. Le peintre, dans une situation de co-présence avec la rose, est précisément le comparé dont la fleur est le comparant. Or le poème, développant dans une séquence narrative la mort de cette dernière, exprime donc la mort du peintre.

L'analogie est signifiée par le lexique de la ressemblance : " une mort apparentée ", " blessure égale ", " au même endroit ". Les trois propositions répètent un même motif d'analogie en le précisant toujours plus. Dans une fonction adjectivale stable, celle de l'épithète, " apparentée ", " égale " et " même " sont l'invariant d'une explication progressive du décès : on passe ainsi de la " mort " à la " blessure " puis au " coup " qui " atteint ". La progression établit une concrétisation croissante du drame, du concept à la cause matérielle, en passant par le constat.

Le parallèle est également perceptible dans la cooccurrence des personnages, comme dans la symétrie syntaxique de " Nulle rémission pour toi, nulle retenue pour elle ". L'analogie repose sur la présence maintenue du peintre et de la rose dans une même scène. Comparé et comparant ne se rencontrent pas seulement dans le discours analogique, ils se rencontrent dans l'image narrativisée elle-même où entre le peintre sous la forme d'un " passant " qui, en pénétrant cet univers qui n'est d'ailleurs pas décrit, fait l'objet d'un changement énonciatif. Sa désignation passe alors de la troisième personne à la deuxième⁴²⁸, comme si son intrusion dans l'histoire de la rose se trouvait non seulement justifiée par un parallèle thématique, mais entraînait également un rapprochement intime visible dans le rapprochement syntaxique des pronoms :

Elle aspirait à l'air humide de minuit, à l'écoute d'un rare passant. Il vint. Elle et toi à présent avez blessure égale.

" Elle " et " il " apparaissent non seulement dans deux phrases différentes, mais dans deux vers successifs. La phrase suivante les réunit par une coordination, réunion

⁴²⁷ " Libera II ", Fenêtres dormantes et portes sur le toit, O. C., p. 623.

⁴²⁸ La progression linéaire ne correspond pas à la progression temporelle dans la chronologie absolue. Le neuvième vers semble chronologiquement le premier, auquel il faut ajouter " Il vint ". Viendraient ensuite les sixième, septième et huitième vers, puis ceux qui précèdent, depuis le début du poème. L'instant de l'agression est signifiée dans le dernier vers, dont les trois précédents sont la conséquence.

syntaxique qui, se doublant du changement énonciatif de “ il ” en “ toi ”, renforce la tonalité dramatique⁴²⁹. L'image de la rose est traitée, comme dans le poème précédent, sous forme de récit. Mais c'est bien ce récit mettant en scène le comparant qui est premier, et par rapport auquel vient se placer, avec plus ou moins d'évidence, le comparé. L'image prend de cette façon le pas sur l'analogie.

Si la fleur est valorisée dans sa désignation, par les expressions “ l'élue ”, la “ fille de noble rosier ”, cette valorisation fonctionne comme un élément de dramatisation de la mort qui suit et qui est dite de façon insistante :

Mais la rose! Justement cette nuit on a tiré sur elle. Le trou adulateur à peine se distingue à la base de la nouée. Meure la rose! Sa vraie ruine ne s'achèvera qu'au soleil disparu. [...] Le coup silencieux vous a atteint, au même endroit, de l'aile et du bec à la fois.

Plusieurs indices de modalisation viennent grever la charge affective de cette mort. Ils portent sur l'énoncé lui-même, comme “ à peine ”, “ vrai ” et “ à la fois ”, ou sur l'énonciation, avec “ justement ”. Comme dans le poème précédent, la temporalité est étroite : c'est celle d'une journée, qui va de “ cette nuit ” au “ soleil disparu ” de la nuit suivante, à ce “ minuit ” dont l'air est convoité, et ce resserrement temporel ajoute au drame. La cause de la mort reste tout autant énigmatique, liée à un “ trou adulateur à la base de la nouée ”, une “ blessure ” dont on a un écho dans le syntagme initial “ cette percée ” : sans contexte antérieur, le nom *percée* désigne une ouverture pratiquée par la lumière, dans un bois ou dans un paysage peint, et il peut fonctionner ici comme un lever de rideau sur l'histoire, comme sa mise en scène visuelle, soulignée en outre par l'effet de sens pictural. Mais l'apparition du mot “ trou ” permet de réévaluer rétrospectivement le terme *percée* comme étant le participe passé du verbe *percer*. Déterminé par un démonstratif cataphorique, il est alors en situation de co-référence avec le terme “ rose ” qui suit la ponctuation, et résonne comme une annonce du devenir de cette fleur. Mais la fin du poème ne lève pas le voile sur cette mort : elle ne fait que confirmer l'image du trou fatal, mis au compte d'un mystérieux “ coup silencieux [...] du bec et de l'aile à la fois ”. Le comparé est victime de la même mort que la rose, touché de façon identique par des attributs qui sont ceux d'un rapace. Cependant l'apostrophe finale reste ambiguë. Soit elle interpelle le meurtrier, soit elle interpelle le destinataire et allocutaire constant du poème, le peintre, la victime. Meurtrier et victime se fondent ainsi dans la représentation de l'oiseau⁴³⁰, fusion incertaine dans laquelle on peut voir signifiée une réflexivité qui, liée à la mort, pourrait être une image du suicide.

L'étude de la mise en correspondance de la rose avec un élément de la réalité est loin d'épuiser les effets de sens des deux diptyques, qui ne laissent pas d'intriguer : dans les deux derniers poèmes, à deux reprises il est question de la mort d'une rose par une perforation fatale qui reste en partie obscure. Au-delà des symboles se construit une symbolique propre à un univers poétique. Les images conventionnelles sont revivifiées et investies d'effets de sens personnels. Elles se libèrent des codes de la réalité partagée

⁴²⁹ Cette dernière est également renforcée par la restitution non chronologique de l'histoire de la rose.

⁴³⁰ Le rapace dans la poésie charienne est souvent une image du poète, artiste parmi d'autres.

pour enrichir un monde particulier.

C. Conclusion : Une redescription personnelle de la réalité à valeur générale ?

C'est sans doute avec des poèmes dont la densité métaphorique est grande que l'on peut parler d'hermétisme dans la poésie de René Char, jugement qui a été étendu un peu trop vite à l'ensemble de son œuvre et à sa poétique même. Or nous voyons qu'il s'agit plutôt d'une tendance dans une œuvre, tendance qui n'est que le degré extrême d'une pratique de l'image où seul demeure l'univers du comparant. C'est ce qu'on pourrait appeler une métaphore *in absentia*, qui nous mène précisément aux limites de la métaphore : " La reconstruction du *designatum* "réel" peut alors exiger un travail interprétatif tel, et en un sens si peu productif, que la métaphore tend à s'imposer comme objet de représentation : ce que l'on perçoit, c'est l'intrusion dans le texte d'un corps étranger opaque, qui donne à voir et non à comprendre. On sent qu'il y a là "quelque chose comme" une métaphore, mais en l'absence de toute relation analogique restituable, on est contraint de prendre le terme à la lettre. On peut alors parler de figure "in absentia", mais à titre d'effet de lecture ; car à proprement parler la métaphore s'est absentée d'elle-même [...] " ⁴³¹ . La pente hermétique se résout en espace heuristique dès lors qu'on laisse de côté l'exigence d'une analogie pour laisser l'image déployer sa force de représentation. Dans le " voir comme " de Paul Ricoeur, c'est la vision qui l'emporte.

Cette pente hermétique de la métaphore, où le poème s'élabore sur le versant du comparant, n'est pas énigmatique pour elle-même. Dans une poétique de la découverte et de la communication comme l'est celle de René Char, elle se veut dévoilement d'une autre réalité qui, lorsqu'elle n'est plus celle de l'univers référentiel mais celle de l'univers métaphorique, est la plus sûre approche du " grand réel ", " la plus proche convoitise et la plus proche appréhension " de ce " réel absolu " persien, " à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même " ⁴³² .

1. L'universalisation du "comme si" de l'image : la théorie de l'évocation

Cet autre côté du miroir de l'image n'a rien d'une représentation subjective. Elle tire sa force du fait qu'elle prétend à une valeur universelle, comme si la vision la plus individuelle qui soit, la moins commune en apparence, constituait la plus authentique recherche de ce qui fonde une véritable communauté. De la réalité partagée, René Char extrait des formes qui, reconfigurées, permettent d'en lire la vérité. C'est dans une théorie poétique comme celle de l'évocation défendue par Marc Dominicy que l'image, dans ce qu'elle peut avoir de plus individuel, postule paradoxalement sa valeur générale. Pour Marc Dominicy, " le poème se présente comme un message à la fois nouveau et "déjà dit" " ⁴³³ , et c'est " parce qu'il se présente en partie comme "déjà dit" [...] que le texte poétique ne décrit pas son univers mais l'évoque [...]. Il peut donc ne renvoyer qu'à des

⁴³¹ Michel Murat, *op. cit.*, p. 54.

⁴³² Saint-John Perse, " Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 ", *Oeuvres complètes*, 1972, p. 444.

catégories connues, préétablies, ou du moins conçues comme telles ”⁴³⁴. C’est dans cette mesure que la théorie de l’évocation permet de résoudre le paradoxe de la portée universelle d’une voix pourtant singulière : “ [...] selon Kant, (*Critique*, 967-974), le jugement de goût, par quoi je déclare *de cette rose* qu’elle est belle, est à la fois singulier et universel. Cependant, son universalité ne provient pas d’une conceptualisation, mais du fait qu’il y a “prétention à une validité pour tous”. Quant à cette prétention elle-même, elle consiste à “postuler” l’existence de ce que Kant appelle une “voix universelle” (*Critique*, 973-974), et donc à “prêter” à chacun un “assentiment”, une “adhésion” qui est, en fin de compte, celle du “sens commun ”⁴³⁵. La portée universalisante de l’énoncé individuel n’est pas conceptualisée mais prétendue, postulée. Il n’y a pas de reconnaissance effective de l’énoncé général par la communauté. On retrouve là l’idée d’un mouvement d’induction possible : c’est à partir d’une situation individuelle que la généralisation s’effectue. René Char mêle ainsi une “ singularité factuelle ” et une “ universalité montrée ”⁴³⁶ dont le poème ordonne la concomitance ou la succession. Comme pour les proverbes, avec lesquels la poésie a des points communs, il s’agit d’une “ universalité de droit, issue de la seule autorité de l’émetteur-locuteur ”⁴³⁷.

Quel peut être alors, dans une telle théorie, le statut de ce qui, du poétique, peut paraître comme le plus subjectif, comme la représentation la plus personnelle ? Quel peut être le statut de l’image ? Si, dans la théorie de l’évocation, les énoncés individuels se donnent comme des énoncés généralisables, il en va de même pour les énoncés métaphoriques, qui sont aussi considérés comme des énoncés de vérité. L’image, en tant qu’énoncé individuel, réalise aussi “ l’hypostase poétique où le singulier se mue en universel ”⁴³⁸. La poésie n’énonce pas de “ prototypes effectivement enracinés dans la mémoire commune. Il nous suffit en effet que le message poétique se *donne* comme un “dépliage” de prototypes, même si le prototype en question n’existe pas *dans les faits* ”⁴³⁹. Si, pour un énoncé métaphorique, on cherche la pertinence du rapport analogique, pour l’image pure, en revanche, il faut aller plus loin : comme on ne perçoit plus de rapport d’analogie, l’énoncé est de toute façon perçu comme référentiel, et sa pertinence individuelle prend une valeur prototypique. C’est dans cette mesure que l’image est un coup de force sémantico-référentiel que les notions de prétention et de postulation reflètent assez bien : “ [...] loin d’exprimer une expérience singulière, le texte “poétique” privilégie avant tout le déroulement de prototypes connus de tous ou, pour le moins, se

⁴³³ Marc Dominicy, “ Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? ”, *Langue française* n°79, 1988, p. 59.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁴³⁵ Marc Dominicy, “ Du “style” en poésie ”, *Qu’est-ce que le Style ?*, 1994, p. 122.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 130.

présente d'un point de vue pragmatique comme s'il déroulait des prototypes qui seraient connus de tous, renvoyant non pas à un réel singulier mais à un univers prototypique évoquant un savoir partagé ou supposé partagé quand bien même il ne le serait pas⁴⁴⁰. Le "comme si" sémantico-référentiel de l'analogie se mue en "comme si" prototypique. Si, du discours sur la réalité au discours analogique subjectif, la référence s'est perdue au profit de la sémantique, de l'analogie à l'image on passe d'une pertinence sémantique parfois introuvable à une pertinence référentielle retrouvée, mais pour une réalité autre et valable pour tous. C'est dans une théorie de la poésie comme évocation que l'énoncé hermétique parvient à se transformer en énoncé heuristique.

La réalité redécrite : le "faire voir" de l'image

Les représentations les plus inattendues imposent leur pertinence et, en se présentant comme si elles étaient constituées de traits typiques, elles prennent une valeur universelle qui a pour corollaire une véritable re-description du monde qu'elle donnent à voir. "Placer sous les yeux" n'est pas alors une fonction accessoire de la métaphore, mais bien le propre de la figure. La même métaphore peut ainsi comporter le moment logique de la proportionnalité et le moment sensible de la figurabilité⁴⁴¹. Dans l'analogie, les deux moments existent mais, dans l'image pure, seul le second moment subsiste. Paul Ricoeur insiste sur le fait qu'Aristote relie ce "placer sous les yeux" avec la fonction de représentation dynamique de la métaphore, et c'est donc bien dans un passage de la *Rhétorique*⁴⁴² que s'articulent déjà la vision et la création d'un monde, qu'est formulée "la puissance de détection ontologique de la poésie"⁴⁴³. Les termes de "quasi-réalité", de "quasi-observation" ou "quasi-expérience" que Paul Ricoeur emploie pour évoquer la représentation métaphorique en poésie soulignent la prétention de cette dernière à déployer un monde : "[...] la métaphore ne se borne pas à suspendre la réalité naturelle, mais [...] en ouvrant le sens du côté de l'imaginaire, elle l'ouvre aussi du côté d'une dimension de réalité qui ne coïncide pas avec ce que le langage ordinaire vise sous le nom de réalité naturelle"⁴⁴⁴. Avec l'image, "l'enjeu est une nouvelle description de l'univers des représentations"⁴⁴⁵.

Pour Paul Ricoeur, la mimesis n'est pas une reproduction mais bien une production, elle ne se fonde pas sur la réalité comme référence première mais libère "un pouvoir de référence de second degré", "une autre sorte de référence à d'autres dimensions de la réalité"⁴⁴⁶. L'image reflète bien un possible de la réalité : "N'est-ce pas la fonction de la

⁴⁴⁰ Jean-Michel Gouvard, "Les énoncés métaphoriques", *Critique* n°574, 1995, p. 197.

⁴⁴¹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁴⁴² Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1411 b 24-25.

⁴⁴³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 161.

poésie de susciter un autre monde, — un monde autre qui corresponde à des possibilités autres d'exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres ? ”⁴⁴⁷ Le lecteur n'a plus à chercher l'analogie mais à laisser l'image être.

IV. “ Jeanne qu'on brûla verte ” ou la spécificité de l'image charienne

*Elle est indicible la sensation de cette profondeur qui se volatilise en se concrétisant.*⁴⁴⁸

Dans une poétique de l'évocation qui dépasse l'œuvre de René Char, l'image charienne conserve une spécificité qui réside dans trois caractéristiques plus ou moins constantes : l'image est émotionnelle, l'image s'enracine dans la réalité, l'image se construit progressivement au cours du poème. Ces traits apparaissent nettement dans “ Jeanne qu'on brûla verte ” :

La sainteté proprement dite de Jeanne d'Arc ? N'étant pas théologien ni croyant, je passe à côté. Mais j'aurais bataillé avec cette jeune fille, près d'elle, pour elle, car, en son temps, son action insurgée et mystique était totalement justifiée. Je songe parfois à son physique. (Les témoignages du procès de réhabilitation la présentent sensiblement différente de la description que j'en donne.) Taille en rectangle vertical comme une planche de noyer. Les bras longs et vigoureux. Des mains romanes tardives. Pas de fesses. Elles se sont cantonnées dès la première décision de guerroyer. Le visage était le contraire d'ingrat. Un ascendant émotionnel extraordinaire. Un vivant mystère humanisé. Pas de seins. La poitrine les a vaincus. Deux bouts durs seulement. Le ventre haut et plat. Un dos comme un tronc de pommier, lisse et bien dessiné, plus nerveux que musclé, mais dur comme la corne d'un bélier. Ses pieds ! Après avoir flâné au pas d'un troupeau bien nourri, nous les regardons s'élever soudain, battre des talons les flancs de chevaux de combat, bousculer l'ennemi, tracer l'emplacement nomade du bivouac, enfin souffrir de tous les maux dont souffre l'âme mise au cachot puis au supplice. Voici ce que ça donne en traits de terre : “ Verte terre de Lorraine. — Terre obstinée des batailles et des sièges. — Terre sacrée de Reims. — Terre fade, épouvantable du cachot. — Terre des immondes. — Terre vue en bas sous le bois du bûcher. — Terre flammée. — Terre peut-être toute bleue dans le regard horrifié. — Cendres. ” 1956.⁴⁴⁹

Le poème “ Jeanne qu'on brûla verte ” n'appartient pas aux recueils retenus : édité en

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 11, 187.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁴⁸ “ Feuilletts d'Hypnos n° 189 ”, *Fureur et mystère*, O. C., p. 220.

⁴⁴⁹ “ Jeanne qu'on brûla verte ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 666.

petit format par Pierre-André Benoit avec des dessins de Georges Braque, puis intégré à la *Recherche de la base et du sommet*, sa date de composition le situe toutefois dans les années de composition de *La Parole en archipel*, et il nous paraît caractéristique du travail poétique charien, celui de l'effacement de la réalité dans sa valeur référentielle et de sa poétisation : le référent disparaît dans sa mise en poème qui en révèle la vérité. Ce processus, explicite comme dans " Effacement du peuplier " ⁴⁵⁰, est encore plus net.

A. L'émotion

1. L'effacement de l'histoire

Le début du poème, jusqu'à la septième ligne, évacue la dimension historique de la personne de Jeanne d'Arc. L'attaque interrogative résume l'image traditionnelle de l'héroïne, non pas pour la mettre en doute ou la nier, mais pour l'ignorer, et la biographie est rejetée au profit de l'empathie dès la troisième phrase. De la référence n'est conservé que ce qui symbolise Jeanne d'Arc, et ce qui la symbolise pour René Char, même si l'image conventionnelle et l'image personnelle se superposent partiellement : de l'héroïne, Char ne retient d'ailleurs, dans le titre, que le prénom et le châtiment. Ce titre résume assez bien la démarche du poète. D'une part, si la tradition retient plutôt le nom tout entier, Jeanne d'Arc, Char préfère le prénom seul, accentuant par cette économie un rapprochement sensible avec la jeune fille : la suppression crée une proximité affective. D'autre part, il revivifie le syntagme verbal *brûler vif/vive*, qu'on emploie traditionnellement au sujet de Jeanne d'Arc, pour substituer à l'adjectif *vif* un autre terme, l'adjectif de couleur " verte ", qui partage la même consonne initiale et le même nombre de syllabes avec *vif/vive*. La substitution appelle l'attention sur le nouvel adjectif et pose l'énigme de la couleur verte.

De l'histoire de la jeune fille, il ne garde que son action, non sous l'angle événementiel, mais sous celui de l'impression qu'elle produit, sous l'angle de ses qualités et du moteur qui la font agir, à savoir l'insurrection et le mysticisme. C'est bien l'insurrection mystique qu'il retient et sur laquelle il va s'appuyer pour la représenter. Qu'il s'agisse donc de son portrait physique ou de sa vie, c'est sous cet angle-là qu'il les considère, en dehors de ce que la personne de Jeanne d'Arc fut du point de vue religieux et judiciaire, les deux domaines où la tradition la cantonne.

L'effacement de la réalité est d'ordre émotionnel, et il détermine à la fois ce que le poète retient et ce qu'il transforme. L'image qui se construit dans le poème s'établit ainsi à partir d'un donné historique, et les comparants sont puisés dans l'univers même de l'héroïne.

2. Le morcellement physique

Concernant le physique de Jeanne d'Arc, René Char se situe d'emblée en dehors de la véracité : il évoque des éléments de description précis, " les témoignages du procès de

⁴⁵⁰ " Effacement du peuplier ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 423.

réhabilitation ”, mais pour s’en écarter. Le verbe *songer* par lequel il annonce ce portrait est d’ailleurs ambigu : il s’agit ici moins de réfléchir que de rêver, selon le sens vieilli de ce verbe. La personne devient personnage. Et la Jeanne de René Char a le physique insurgé et mystique, les deux qualités majeures qu’il reconnaissait à la personne historique, ou plus précisément le corps insurgé et le visage mystique.

Le corps est très “ terrestre ”, solide comme certains éléments naturels avec lesquels il est comparé : la taille “ comme une planche de noyer ”, le dos lisse et nerveux “ comme un tronc de pommier ” et dur comme “ la corne d’un bélier ”. Ce sont en effet la dureté et la vigueur qui prédominent, impression qui entraîne une nette déssexualisation du personnage : “ Pas de fesses ”⁴⁵¹, “ Pas de seins ”. La privation est lapidaire et l’opposition établie entre les seins et la poitrine est significative : si le premier terme désigne au pluriel le buste féminin, le second, lorsqu’il est opposé au premier, renvoie plus spécifiquement à la charpente de l’être. Son emploi sonne ici comme l’intensif même du terme en langue, et désigne le thorax. D’ailleurs le personnage est certes morcelé mais architectural : taille “ en rectangle vertical ”, les bras tout aussi verticaux, “ Des mains romanes tardives ”⁴⁵². Le corps dur et droit de Jeanne en fait une véritable sculpture médiévale. Et c’est avec les pieds que la statuaire s’anime : la bergère devient cavalier, soldat puis martyr. Quant au visage, il n’est pas décrit, mais il émane de lui la dimension mystique. “ Ascendant émotionnel extraordinaire ”, “ mystère ”, “ mystique ” : ces qualités sont rendues “ vivant[es] ”, “ humanisé[es] ” par leur incarnation dans un être. Le corps est morcelé mais il se réunifie dans une essence, saisie par l’émotion.

Le mot “ émotionnel ” est essentiel dans la mesure où il explicite une caractéristique de la poétique charienne : le réel produit de l’émotion, par laquelle on saisit l’essence, la qualité de ce réel, et c’est la poésie qui l’exprime. La perception du réel est sensible et seule sa transformation esthétique peut révéler l’essence de l’être, une transformation architecturale d’abord, puis poétique. C’est la dimension poétique qui nous intéresse, mais celle de l’architecture, figurée en quelque sorte en abyme dans le poème, nous permet de saisir cette dynamique esthétique.

B. La surdétermination référentielle : “la vie matérielle”

La première phrase du second paragraphe donne la clé de lecture de la transformation de l’héroïne : la stylisation se fait en “ trait de *terre* ”. C’est la méthode choisie, le filtre utilisé pour opérer une seconde transformation dans le réel. Cette méthode emprunte de nouveau à l’art, graphique cette fois. Le *trait* désigne la ligne tracée, et en particulier dans

⁴⁵¹ L’emploi du verbe *cantonner* est intéressante : en emploi pronominal, il renvoie bien au fait de se retirer, souvent avec un complément locatif, mais l’absence d’un tel complément réactive le sens intransitif militaire, contextuellement motivé.

⁴⁵² La caractérisation désigne t-elle des mains courtes et larges, par opposition avec des mains aux doigts fuselés, plus féminines, le roman étant souvent défini comme un style massif ? L’adjectif “ tardives ” soulignerait alors le fait que l’architecture n’est plus au roman au moment où vécut Jeanne d’Arc. De même “ le ventre haut et plat ” peut renvoyer à certaines représentations féminines dans lesquelles les femmes ont un vêtement à taille haute et les seins petits et haut placés. Il y a ici un effet d’“époque” dans la représentation.

les beaux-arts, la manière de dessiner.

Terre, mis en relief par les italiques, déploie sa polysémie. D'une part, dans un vocabulaire artistique, il s'agit de la matière contenant de l'argile et qui sert, en poterie, à fabriquer des objets ; en peinture, il s'agit de colorants divers obtenus à partir de minéraux (terre de Sienna, terre d'Ombre) et la terre verte désigne notamment les nuances allant du gris-vert au vert. Les couleurs sont d'ailleurs très présentes dans ce second paragraphe avec " verte ", " fade ", " flammée " et " bleue ". D'autre part, *terre* peut également renvoyer au sol sur lequel Jeanne a marché, et l'on peut suivre ses déplacements, de la Lorraine, sa région natale, aux champs de bataille et villes assiégées, à Reims puis au cachot et enfin au bûcher. Peut-on alors parler de métonymie ? La terre ne semble pas fonctionner à la place du personnage puisque l'avant-dernière expression les distingue : la terre, " *en bas* ", est vue par un spectateur placé sur " le bûcher ", Jeanne d'Arc elle-même. La terre serait plutôt une partie de la vie de l'héroïne qui fonctionnerait de façon symbolique. Est-ce alors l'idée d'une terre à défendre, le symbole conventionnel de la terre au sens patriotique ? L'idée ne nous paraît pas totalement satisfaisante, du moins au sens conventionnel de symbole. On se rapprocherait plutôt de la métonymie-métaphore de Gérard Genette, qui est la métaphore référentielle de Michel Murat ⁴⁵³, dans la mesure où on aurait un élément figuratif, certes moins métaphorique que symbolique, qui serait en fait surdéterminé par la situation. La dimension imageante du terme *terre* se verrait ainsi réactivée par l'actualisation de sa dimension littérale : si la terre est le symbole du sol français, ce dernier est revivifié dans une image en tension entre un sens littéral, le sol des lieux chronologiquement foulés, et le sens figuré lexicalisé de territoire d'appartenance. Cette tension est renforcée par la présence de la terre dans l'univers charien, et dans celui de l'alchimie où elle est le premier élément du grand œuvre qui, dans son étape initiale, l'œuvre au noir, est une transformation par distillation. Or, par le feu, Jeanne d'Arc devient cendres.

Le poème nous place donc sur cette limite de l'image où se côtoient la métaphore et le symbole. L'adjectif " verte ", qui paraît si énigmatique dans le titre, n'a pas pour unique fonction de revivifier un préconstruit du langage, *brûler vif/vive*. Il est également chargé symboliquement, et plusieurs de ces effets de sens sont surdéterminés en contexte : le vert, c'est la couleur de la jeunesse, de la vigueur et de la sève ; c'est la couleur de la précocité ; c'est la couleur des jeunes chevaliers ⁴⁵⁴ ; c'est la couleur de l'espoir, mais aussi celle du diable et du mensonge ⁴⁵⁵ dont on accusa Jeanne d'Arc ; c'est la couleur des forêts de la terre de Lorraine. La couleur condense ainsi plusieurs allusions possibles à l'héroïne.

C. La progression

⁴⁵³ Michel Murat, *op. cit.*, p. 227. Il voit dans cette figure un " transfert du diégétique à l'analogique " (p. 34).

⁴⁵⁴ " Le vert naissant était, dans l'ancienne chevalerie, la couleur des nouveaux chevaliers ", selon le *Littré*.

⁴⁵⁵ Dans plusieurs tableaux de Georges de la Tour, cette symbolique négative apparaît : certains éléments du vêtement du " Tricheur à l'as de carreau " sont de couleur verte, de même que celui de la servante.

1. Une déréalisation par étapes

“ Jeanne qu’on brûla verte ” présente l’avantage de montrer les différentes étapes du processus d’abstraction réalisé par l’image, de la réalité au réel qui en est la transmutation. Avec le curieux portrait du premier paragraphe, le poème procède à une première déréalisation : il développe une potentialité référentielle car c’est bien à partir d’éléments réels que le poème effectue un premier décalage. La personne historique subit une transformation par l’imaginaire, mais ce premier glissement s’opère dans la réalité, au niveau humain : il est toujours question d’une femme, et le déplacement du réel historique au réel poétique est celui de la personne au personnage.

Un second paragraphe opère un autre mouvement de déréalisation : ce n’est plus le physique de Jeanne d’Arc mais sa vie même qui est stylisée. On passe alors d’un référent humain à un référent matériel, la terre. Mais cette terre reste liée à l’héroïne, et la représentation correspond à un second décalage : la terre est le point de vue par lequel est restituée l’histoire de Jeanne d’Arc.

Le poème représente bien son histoire, et si le premier paragraphe semble consacré au portrait de l’héroïne, tandis que le second en serait la stylisation, il n’y a rien de statique dans cette évocation : les deux paragraphes ne sont pas deux portraits, l’un physique, l’autre pictural, d’un même sujet. Ils s’enchaînent dans une véritable dynamique d’abstraction, en parallèle avec la dynamique même de la vie de Jeanne d’Arc.

2. La narrativisation de la représentation

La première partie seulement du premier paragraphe donne une description statique. Ce sont les pieds qui constituent une transition entre le portrait et le récit car il sont le symbole de l’action de Jeanne d’Arc. Les pieds déclenchent l’action et résument la vie de l’insurgée : “ Ses pieds ! Après avoir flâné au pas d’un troupeau bien nourri, nous les regardons s’élever soudain, battre des talons les flancs de chevaux de combat, bousculer l’ennemi, tracer l’emplacement nomade du bivouac, enfin souffrir de tous les maux dont souffre l’âme mise au cachot puis au supplice ”. Bergère, cavalier, soldat, prisonnière et martyr : le récit d’une vie est vu sous l’angle des pieds. Cet élément physique, par nature dynamique, transforme le portrait en récit, remplace l’immobilité d’une description par un enchaînement de procès. L’espace, qui était celui du corps, intègre la dimension du temps et inscrit donc ce corps dans une chronologie. En passant d’une évocation en synchronie à une perspective diachronique, le portrait s’est narrativisé. Il n’y pas de spatialisation du temps, selon un procédé fréquent, mais bien l’inverse : c’est un élément spatial qui se “temporalise”. La linéarité du poème correspond à une évolution chronologique dès le premier paragraphe, et cet espace-temps va fonder le déroulement du second.

La terre est l’autre élément spatial qui prend le relais du corps. Avec ce changement, l’espace n’est plus directement lié au physique du personnage. Il lui est totalement extérieur. La terre est toutefois présente dans tous les moments de sa vie : repère spatial par excellence, elle prend une valeur temporelle. Elle date les événements de la vie de Jeanne d’Arc selon un ordre chronologique : l’époque de la Lorraine qui est celle de l’enfance et de la jeunesse, l’époque des batailles, l’époque du sacre du roi à Reims,

l'époque de la prison, l'époque du procès, l'époque du martyr, et enfin l'époque de la vision de la mort, supposée par un " peut-être " significatif. Enchaînés, ces repères spatiaux fonctionnent comme des dates forment une durée, celle de la vie de Jeanne d'Arc. Mais ils en sont bien une autre formulation narrative, décalée par rapport aux faits historiques connus.

3. Une spiritualisation de la matière

Quel est enfin, non plus la signification du terme *terre*, mais le sens de son emploi qui l'englobe et la dépasse ? La terre est l'élément originel auquel Jeanne d'Arc est liée et qu'elle incarne au début dans une expression qu'on pourrait prendre pour une métaphore : elle est presque, en effet, la " verte terre de Lorraine ", elle que le vert définit. Mais elle n'est pas la " terre obstinée des batailles et des sièges ", expression dans laquelle l'hypallage " obstinée " se rapporte à l'héroïne qu'elle distingue donc de la " terre ". Puis le personnage s'en dissocie plus nettement : terre du sacre, puis du cachot, des immondes, c'est-à-dire de l'esprit immonde, du diable⁴⁵⁶. Enfin elle n'est plus cette terre qu'elle voit " *en bas* ", les italiques soulignant cette dissociation et cette élévation par opposition, ce soulèvement. Jeanne, sculpture verticale, qui monte à cheval, est caractérisée, nous l'avons vu, par son " action insurgée " et son " ascendant ". Si " insurgée " vient du verbe latin *insurgere* qui signifie " se lever ", " se dresser " parfois pour attaquer, " ascendant " est issu quant à lui d'*ascendere*, " monter ". Jeanne d'Arc est à l'évidence une figure du relèvement, une figure d'élévation, ce que ses pieds ont fait concrètement.

La transmutation alchimique qui est le changement d'une substance en une autre est, dans le poème, le passage de la terre à la cendre par le feu, mais aussi celui de la Jeanne d'Arc réelle à la Jeanne poétique. La matière, spiritualisée au sens littéral en devenant cendres, est spiritualisée par le langage poétique. Jeanne d'Arc est pour ainsi dire " effacée " en étant mise en poème où elle devient Jeanne, une Jeanne charienne. Le poème se rattache ainsi de plein droit à la *Recherche de la base et du sommet*, recherche à laquelle précisément ce poème se rattache en parcourant l'empan qui va de la base terrestre au sommet de la spiritualisation.

Dans la poésie de René Char, la théorie générale de l'évocation est valable, tout en se fondant dans une poétique spécifique. La saisie de ce qu'il y a de plus universel dans une situation, la saisie de sa vérité, s'effectue progressivement, à partir du monde concret, et en vertu de l'émotion que la réalité suscite, selon un processus d'abstraction qui une véritable spiritualisation de la matière. La représentation de Jeanne se nourrit d'analogies et de symboles, mais la représentation elle-même semble obéir à un principe de symbolisation : Jeanne d'Arc est un symbole charien du relèvement, du soulèvement

457 .

⁴⁵⁶ Selon le *Littré*, " les Immondes sont ceux qui sont atteints d'impureté morale ".

⁴⁵⁷ Sur le soulèvement, voir Jean Starobinski, " René Char et la définition du poème ", *Liberté*, 1968, pp. 16-17.

V. Conclusion

Le passage d'une métaphore isolée à une image qui fait sens en devenant la forme même du poème permet de comprendre comment la figure devient figuration et comment elle peut structurer le sens d'un poème tout entier, au risque même de perdre tout rapport analogique pour ne laisser subsister que l'image présente. Par la figuration métaphorique, le poème est à la fois une totalisation et une intensification : “ La fonction de la figure, c'est l'intensité. La poétisation est une intensification du langage. Le mot poétique ne change pas de sens, c'est-à-dire de contenu. Il change de forme. Il passe de la neutralité à l'intensité [...] Elle [la figuralité] est structurellement une totalisation, fonctionnellement une intensification. Totaliser pour intensifier [...] ”⁴⁵⁸. La poésie n'est pas l'idéalisation ou la transformation esthétique d'une réalité, mais une façon de la “ constituer en chose-monde ”⁴⁵⁹.

L'image dans la poésie de René Char n'ouvre pas sur un monde imaginaire ou un univers rêvé. La surréalité proposée n'est pas détachée de la réalité, mais elle se situe plutôt dans son prolongement, de deux façons. D'une part, son mode de représentation analogique est souvent celui du voisinage, l'image se formant au cœur même de l'univers référentiel puisque le comparant en est généralement issu. D'autre part, le contenu de la représentation se place lui-même dans le prolongement de la réalité puisqu'il en constitue l'approfondissement : il est ce réel visé qui est aussi l'essence de la réalité. Si la métaphore implique un mécanisme de fiction, cette dernière ne réside pas dans le comparant, mais dans la mise en rapport d'un comparé avec un comparant. Ce n'est pas le comparant qui est fictif, mais la relation créée entre ce comparant et le comparé. La métaphore ne crée pas un monde imaginaire mais découvre celui qui existe.

La réalité apparaît alors comme un moment nécessaire de l'image dans la mesure où le discours analogique y inscrit son point de départ. Si l'image charienne n'a rien à voir avec l'allégorie, c'est en raison de l'orientation de la représentation qu'elle implique : l'allégorie illustre un concept en l'incarnant dans la réalité, le concept est donc premier. Or, dans la poétique de René Char, le concept est issu des formes dans lesquelles on le reconnaît, il ne leur préexiste pas. Le mouvement de la représentation est d'ordre symbolique, et c'est celui de l'abstraction au sens étymologique d'“ extraction ”. Il faut “ étreindre la réalité rugueuse ” avant qu'elle ne dévoile son être, il faut vraiment être “ paysan ”⁴⁶⁰ pour entrevoir l'essence du réel.

Il n'y a donc pas d'incompatibilité entre le mouvement d'abstraction de la poétique de

⁴⁵⁸ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, 1995, p. 136. Dans le poème comme structure importe “ la saisie d'une totalité où le jeu des relations est primordial ” (Tamba-Mecz, op. cit., p. 15).

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁶⁰ “ Adieu ”, Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, 1984, p. 152.

René Char, avec sa visée généralisante, et l'image, perçue comme la représentation la plus individuelle qui soit. L'image postule l'universalité de la représentation du monde qu'elle donne, aussi subjective qu'elle puisse paraître : elle est re-description de la réalité, elle en propose un possible. Cette valeur fondamentalement créatrice de l'image en fait une figure de représentation plutôt qu'une figure de mots ou de sens : ce qui prédomine, ce n'est pas " la *forme* de la métaphore en tant que figure du discours focalisée sur le mot ; ni même seulement le *sens* de la métaphore en tant qu'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique ; mais la *référence* de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de "redécrire" la réalité [...] La métaphore se présente alors comme une stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir *heuristique* déployé par la *fiction* " ⁴⁶¹ .

⁴⁶¹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 10.

Chapitre 5 L'abstraction métonymique ou la formulation de l'essence

L'analogie et l'image, souvent évoquées à propos de la poésie de René Char, n'ont pas l'extension qu'on leur accorde généralement :

Ma jeunesse en jouant fit la vie prisonnière. Ô donjon où je vis ! [...]⁴⁶²

C'est seulement avec " donjon " que le second vers de " Captifs " convoque un univers métaphorique. " Donjon " permet de représenter par une image de clôture le piège annoncé par le titre " Quatre-de-chiffre " ⁴⁶³. Si le premier vers présente une anomalie sémantique entre " jeunesse " et le verbe *jouer*, puis entre " vie " et l'adjectif " prisonnière ", il s'agit moins d'un véritable mécanisme de substitution référentielle qu'un décalage, une déviation au sein même de l'univers référentiel : dans cet univers ancien à peine évoqué qui était celui du jeu, " jeunesse " et " vie " ne sont pas allotopes. Ces deux termes, qui sont deux substantifs abstraits, font également référence au locuteur : " jeunesse " y renvoie à l'aide d'une restriction temporelle, celle de l'âge, tandis que " vie " désigne plus que le locuteur en le considérant comme inséré dans ses activités et les événements qu'il traverse. Or, si le terme " donjon " apporte une image culturelle précise et signifie clairement l'idée de repliement sur soi, d'enfermement, les premiers vers

⁴⁶² " Captifs ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 397.

⁴⁶³ Un *quatre-de-chiffre* est un " piège pour prendre des rats, des souris, des oiseaux, etc. ainsi nommé à cause de sa ressemblance avec un quatre chiffre " (*Littré*).

exprimaient déjà cette réclusion personnelle : “ jeunesse ” et “ vie ” sont respectivement le sujet et l’objet du syntagme verbal “ faire prisonnier ”. Désignant tous deux le locuteur, ils le dissocient en dessinant grammaticalement un mouvement réflexif qui fait du prisonnier son propre geôlier. Avant même l’apparition du terme métaphorique, se construit donc l’image d’une réclusion personnelle à travers une désignation originale où la dissociation masque une identité. Restrictive avec “ jeunesse ”, ou extensive avec “ vie ”, la désignation du locuteur n’est pas étrangère à l’univers de référence mais plutôt déviée, décalée par rapport à son référent dans cet univers : la notion de “ référence oblique ”⁴⁶⁴ définit pour Marc Bonhomme le mécanisme de la métonymie.

Le discours analogique, très fréquent dans la poésie de René Char, fait émerger l’essence de la réalité de façon indirecte, par le détour de représentations équivalentes dans lesquelles la qualité visée apparaît souvent exemplaire, ce qui est précisément le cas pour “ donjon ” qui correspond à une représentation culturelle. Mais à ce type de saisie indirecte s’ajoute une approche directe de l’essence, beaucoup plus rare mais hautement significative. La qualité n’est plus saisie en dehors de l’univers de référence, mais à l’intérieur de celui-ci, à travers un processus de type métonymique.

Comme pour la métaphore, une définition *a priori* de la métonymie fait surgir deux difficultés. D’une part, l’abondance des conceptions et des perspectives⁴⁶⁵ dans lesquelles elle s’inscrit incite à la prudence, d’autant plus qu’il serait hors de propos d’étudier la métonymie en elle-même. D’autre part, l’implication du discours métonymique dans une poétique particulière en privilégie certaines formes qui échappent à la plupart des définitions et des classements proposés : les poèmes eux-mêmes suscitent une approche spécifique de la figure. Il s’agit d’identifier la figure dans le discours, d’en décrire les différentes formes en relation avec une poétique dynamique, et d’en préciser les effets dans le mouvement d’abstraction qui permet le passage de la réalité au réel. C’est l’emploi de la métonymie dans une poétique particulière qui fait sens.

I. Une poésie “ minutieuse ” : du détail à la qualité

L’essentiel est sans cesse menacé par l’insignifiant.⁴⁶⁶

“ Captifs ” reflète parfaitement les conditions d’apparition de la métonymie dans la poésie de René Char : associée à la métaphore dans le mouvement d’élucidation d’une essence, elle ne s’en distingue pas aisément. Seule la différenciation des deux figures peut toutefois permettre de réserver l’usage du terme *métonymie* à des mécanismes précis afin

⁴⁶⁴ Voir Marc Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, 1987.

⁴⁶⁵ Nous renvoyons principalement aux monographies de Marc Bonhomme (*Linguistique de la métonymie*, 1987), de Michel Le Guern (*Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, 1972) d’Albert Henry (*Métaphore et métonymie*, 1984) et au numéro spécial du *Français moderne* consacré aux “ Problèmes de la synecdoque ” (51^{ème} année, n°4, 1983).

⁴⁶⁶ “ A une sérénité crispée ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 752.

de décrire, au sein d'une figure identifiée et débarrassée d'emplois abusifs, l'emploi spécifique qu'en fait René Char.

A. De la métaphore à la métonymie

1. La métonymie au service de la métaphore

a/ Une contiguïté référentielle

L'une des caractéristiques du discours analogique dans la poésie de René Char réside dans la surdétermination référentielle du comparant. Il s'agit bien cependant d'un processus métaphorique plutôt que métonymique. La réalité, évoquée dans la circulation intense de ses éléments et dans leurs contacts permanents, est un lieu de dynamisme que le discours analogique, suscité par l'émotion de la perception, reflète pleinement. L'image qui fonde " Le Bruit de l'allumette " s'enracine ainsi dans l'univers de référence :

J'ai été élevé parmi les feux de bois, au bord de braises qui ne finissaient pas cendres. Dans mon dos l'horizon tournant d'une vitre safranée reconciliait le plumet brun des roseaux avec le marais placide. L'hiver favorisait mon sort. Les bûches tombaient sur cet ordre fragile maintenu en suspens par l'alliance de l'absurde et de l'amour. Tantôt m'était soufflé au visage l'embrasement, tantôt une âcre fumée. Le héros malade me souriait de son lit lorsqu'il ne tenait pas clos ses yeux pour souffrir. Auprès de lui, ai-je appris à rester silencieux ? A ne pas barrer la route à la chaleur grise ? A confier le bois de mon cœur à la flamme qui le conduirait à des étincelles ignorées des enclaves de l'avenir ? Les dates sont effacées et je ne connais pas les convulsions du compromis.⁴⁶⁷

" Feux de bois ", " braises ", " cendres ", " bûches ", " embrasement ", " âcre fumée ", " chaleur ", " bois ", " flamme " et " étincelles " forment un champ lexical très riche, mais ces lexèmes ne sont pas tous en emploi référentiel. Les derniers termes sont métaphoriques. On est passé d'une scène vécue de l'enfance dans laquelle le feu fait partie des éléments d'une description concrète, à une réflexion, à la représentation de l'intériorité dans laquelle le feu est devenu le comparant d'un phénomène non plus extérieur mais mental. Le passage de la scène de l'enfance à la scène de l'intériorité s'effectue avec l'expression " le bois de mon cœur " : elle articule l'isotopie du feu, qui est l'isotopie référentielle marquante de cette période passée, à son emploi métaphorique dans l'univers intérieur. C'est donc l'un des éléments concrets de la scène vécue qui fournit le comparant le plus adéquat pour exprimer la leçon de l'enfance, la formation personnelle du jeune garçon : le vécu façonne une personnalité comme le bois alimente un foyer. La mise en parallèle des deux scènes masque cependant un premier déséquilibre qui repose sur l'axiologie inversée de cette alimentation : si le foyer et le bois qui l'alimente sont initialement euphoriques, l'expérience vécue de l'enfant qui détermine la personnalité de l'adulte est dramatique. Une seconde force de déséquilibre travaille en outre la scène même de l'enfance. C'est la souffrance de l'agonie du père qui contribue à la formation du " cœur " de l'enfant, selon un rapport inverse : à l'affermissement de l'un

⁴⁶⁷ " Le Bruit de l'allumette ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 536.

correspond la mort de l'autre. Le renversement de la valeur de l'analogie qui s'établit entre les deux scènes est préparé par la surdétermination référentielle du comparant, le bois, comme élément significatif heureux de la scène de l'enfance, et surtout par l'ambivalence même du feu de cette scène : “ braises qui ne finissaient pas cendres ”, “ embrasement ”, mais aussi “ fumée âcre ”. La métaphore, construite sur une double mise en rapport, permet d'élucider un paradoxe, celui du malheur constructif.

Le parallèle possible avec une pratique proustienne de l'analogie étudiée par Gérard Genette n'en est que plus facile, mais il ne s'agit néanmoins pas plus de métonymie chez Proust que dans le poème de René Char. La contiguïté référentielle sert à l'analogie, mais elle n'est bien qu'une surdétermination de l'image par la situation même. Si ce procédé caractérise une pratique de l'analogie fondamentale dans la poésie de René Char, il n'a toutefois rien d'une métonymie. Gérard Genette souligne certes qu'il étudie “ le rôle de la métonymie dans la métaphore ”⁴⁶⁸, mais il limite la métonymie à un rapport de contiguïté référentielle, une “ proximité (spatiale, temporelle, psychologique) ”⁴⁶⁹ pour montrer que la métonymie et la métaphore se motivent mutuellement : “ [...] la proximité commande ou cautionne la ressemblance, [...] la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie ”⁴⁷⁰. Il s'agit moins d'une véritable métonymie que d'une analogie fondée sur un rapport authentique, effectif dans le monde représenté.

b/ Une contiguïté narrative

A la suite de Roman Jakobson, Gérard Genette en vient à qualifier de métonymique toute continuité narrative elle-même. Les emplois métonymiques qu'il met en évidence chez Proust se fondent sur une contiguïté spatiale, puisque la métonymie motive la métaphore en fournissant le comparant, et narrative parce qu'elle lui succède en développant l'univers du souvenir. De la contiguïté référentielle en amont de la métaphore, à la continuité discursive de l'univers représenté en aval de la métaphore, il y a un saut, mais il permet de faire de la métonymie le principe même de tout récit : “ [...] sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'*histoire*, pas de roman ”⁴⁷¹. Cette extension dévolue à la métonymie en fait le principe même de la prose, si bien que la métonymie dans la métaphore refléterait parfaitement la mixité de l'écriture proustienne, prose et poésie à la fois. Développée narrativement, l'évocation du monde de l'enfance dans “ Le Bruit de l'allumette ” serait métonymique, comme chez Proust, au sens de Genette. Or, d'une part, la métonymie n'est en rien spécifiquement narrative dans la poésie de René Char et, d'autre part, l'extension donnée à la notion de métonymie implique un saut beaucoup trop grand de la contiguïté référentielle à la contiguïté narrative. La métonymie devient un principe explicatif trop puissant.

⁴⁶⁸ Gérard Genette, “ Métonymie chez Proust ”, *Figure III*, 1972, p. 42.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

Si la métonymie a quelque chose à voir avec la contiguïté référentielle, elle n'a en revanche rien à voir avec la contiguïté narrative qui conduit trop rapidement à une systématisation de l'opposition entre la métaphore et la métonymie, à laquelle vient se superposer une dangereuse opposition entre la poésie et le récit. La définition de la contiguïté reste toutefois problématique : si elle s'enracine dans le réel, elle dépasse sans aucun doute le monde phénoménal, mais sans pouvoir être étendue à la caractérisation d'un type ou d'une forme littéraire.

2. La métaphore au service de la métonymie

a/ Une contiguïté sensorielle

Plus intéressant qu'une définition imprécise du mécanisme métonymique qui ouvre la porte à un emploi très étendu dans l'œuvre de Proust, c'est l'effet même de cette fausse figure qui prend tout son sens dans l'étude de Gérard Genette et qui fait l'originalité de la réminiscence proustienne. Au-delà d'une analogie de sensations, le goût chez Proust, la mémoire fait surgir tout un univers par un véritable balayage sensoriel. L'intérêt de la réminiscence ne réside pas dans l'analogie qui la fonde, mais dans une " réaction en chaîne " ⁴⁷² par laquelle la sensation rappelée en appelle une autre et ainsi de suite. C'est tout un " contexte d'expérience " ⁴⁷³ qui réapparaît dans la contiguïté des sensations. L'analogie n'est que le déclencheur de l'évocation d'un monde, l'" immense édifice du souvenir ", qui se développe en vertu de relations de contiguïté. La madeleine en rappelle une autre, mais c'est moins le rapport analogique qui importe que l'effet produit par cette autre madeleine, que le développement de l'univers qu'elle fait resurgir. L'analogie sensorielle qui rapproche deux espaces-temps compte moins que la contiguïté sensorielle qui permet de balayer l'espace-temps du passé. Gérard Genette reconnaît qu'il fait un emploi abusif du terme de métonymie mais s'en justifie par l'emploi abusif que fait Proust lui-même du terme de métaphore. Ce terme reflète en effet plutôt une logique sensorielle, une entière présence au monde dont les différents segments ne sont pas cloisonnés mais s'interpénètrent. Les sensations se mêlent et circulent.

La résurgence du passé dans " Le Bruit de l'allumette " est alors effectivement très proustienne. Le titre est d'ailleurs explicite. C'est une sensation, de nature auditive, qui déclenche l'analogie avec une sensation passée similaire, et rend possible le surgissement de l'enfance. Mais dire que la métaphore emprunte son comparant à l'univers de référence, c'est privilégier le mécanisme métaphorique, c'est faire de l'analogie la raison d'être du poème alors qu'elle n'est que le moyen, certes très visible, de la convocation d'un passé dont le locuteur cherche le fondement car il est aussi le fondement de sa personnalité.

b/ De la contiguïté à l'inclusion

⁴⁷² *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 57.

Si on peut parler à juste titre de métonymie dans “ Le Bruit de l’allumette ”, elle réside dans l’extraction du principe fondateur de la réalité évoquée. La métonymie n’est pas dans la poésie de René Char un principe de progression en surface mais un principe d’abstraction, dans la profondeur de la réalité. Elle permet de faire émerger l’essentiel, par un mouvement à la fois de focalisation et de conceptualisation. “ L’absurde ” et “ l’amour ” sont, dans “ Le Bruit de l’allumette ”, les deux principes fondateurs de la scène de l’enfance, dont la rencontre détermine précisément cet “ ordre fragile ” : à la valeur euphorique du foyer s’oppose la valeur dysphorique de la souffrance que l’enfant ne comprend pas. L’opposition de “ l’embrasement ” et de l’“ âcre fumée ” d’un feu bien réel prend ainsi une résonance métaphorique : elle saisit l’essence de la scène par le détour des effets de sens d’une représentation qui prépare l’analogie principale du poème, celle qui s’établit entre la scène de l’enfance passée et la scène de l’intériorité. Mais la métonymie précède, et lorsqu’elle est processus d’abstraction, elle formule l’essence directement. L’expression ne passe plus par le rapprochement de deux univers, même s’ils ont un rapport d’ordre référentiel, mais par un déplacement, au sein d’un seul et même univers, de manifestations concrètes aux principes qui les habitent et les activent. La métonymie permet l’élucidation de l’essence du monde de l’enfance, comme “ alliance de l’absurde et de l’amour ”, paradoxe fondateur puisque cette scène a nourri la personnalité de l’enfant ⁴⁷⁴. Le bois alimente le feu ⁴⁷⁵, comme les événements de l’enfance façonnent une personnalité. L’opposition de ces événements, extrême, est dynamique : “ l’absurde ” et “ l’amour ” sont en décalage, comme “ l’embrasement ” et “ une âcre fumée ”. La métaphore et la métonymie se rencontrent non seulement dans la densité poétique des énoncés mais également dans les effets qu’elles produisent : elles suscitent un mouvement de focalisation sur des éléments de la réalité, et elles permettent une circulation du concret et de l’abstrait sans que l’un ou l’autre ne puisse l’emporter. Leur mécanisme demeure toutefois très différent. Dans “ le bois de mon cœur ”, “ bois ” est un élément métaphorique qui symbolise tout l’univers de l’enfance avec ses événements contraires, tandis que “ cœur ”, métonymique, renvoie à l’affectivité du sujet par l’organe qui en est le siège. L’image du bois prédomine en contexte et incite à privilégier le premier terme du syntagme “ le bois de mon cœur ”, mais il semble que le second soit plus directement lié au sens même du poème. L’intérêt est moins de passer de la scène du feu à celle du cœur par l’intermédiaire du bois selon une analogie évidente, que de passer, dans la scène de l’enfance, de “ l’embrasement ” et de l’“ âcre

⁴⁷⁴ Un texte, “ Frontispice ”, placé à l’ouverture du recueil *La Nuit talismanique*, évoque les “ natures contrastées ” des parents de l’enfant qui “ se heurtaient sur un point d’intersection qui s’enflamait ”. C’est exactement la même tension que celle qui est reflétée par “ Le Bruit de l’allumette ”, dans un contexte identique, celui du feu, puisque en dehors de “ s’enflamait ”, “ Frontispice ” ajoute qu’“ une forêt de chênes passa dans la cheminée ” (Voir *Notes*, O. C., p. 1258). Eric Marty rapproche, dans plusieurs textes, l’image du feu de l’origine de l’écriture (*René Char*, 1990, pp. 40-44), comme Danièle Leclair (*Lecture de René Char. “ Aromates chasseurs ” et “ Chants de la Balandrane ”*, 1988, pp. 64-66).

⁴⁷⁵ Une expression semblable au “ bois de mon cœur ” apparaît dans un “billet” à Francis Currel de 1948, “ le foyer de mon cœur ” : “ Les mois qui ont suivi la Libération, j’ai essayé de mettre de l’ordre dans ma manière de voir et d’éprouver qu’un peu de sang avait tâchée, à mon corps défendant, et je me suis efforcé de séparer les cendres du feu dans le foyer de mon cœur ” (“ Billets à Francis Currel ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 635). Le cœur est déjà partagé, flammes et cendres à la fois.

fumée ” à “ l'absurde ” et à “ l'amour ”.

B. La métonymie comme figure

1. Une association syntagmatique

La figure identifiée par Gérard Genette repose sur une contiguïté référentielle entre le comparé et le comparant d'une image puisque le comparant qui fait surgir le rapport métaphorique appartient aussi à l'univers référentiel. Mais cette contiguïté est possible au sein de l'univers de référence lui-même, en dehors de tout rapport analogique, et c'est traditionnellement sur une coexistence d'éléments de la réalité que se fonde le processus métonymique qui effectue leur mise en discours. Une autre dérive est alors possible, celle qui décèle la métonymie dans la coexistence syntagmatique d'éléments contigus référentiellement. Mais la prudence terminologique est de rigueur et l'emploi du terme de “ métonymie ” est ici également abusif, emploi métaphorique dans un usage littéraire dont “ La Passante de Sceaux ” montre bien le danger :

Mèches, au dire du regard, Désir simple de parole ; Ah ! jongle, seigneurie du cou Avec la souveraine bouche, Avec le bûcher allumé Au-dessous du front dominant. J'aimerais savoir vous mentir Comme le tison ment aux cendres, Mèches, qui volez sans m'entendre Sur le théâtre d'un instant.⁴⁷⁶

“ La Passante de Sceaux ” est la vision morcelée d'un visage féminin, dont les différentes parties sont réunies par le passage d'une mèche de cheveux. Mais il n'y a aucune figure métonymique dans la contiguïté syntagmatique des éléments du visage, “ mèche ”, “ regard ”, “ cou ”, “ front ” et “ bouche ”. Ce poème fait l'éloge d'une partie du corps féminin, les cheveux, comme dans la tradition poétique ancienne du blason. L'élément du corps est apostrophé et le poème recourt à la figure syntaxique de l'anaphore lorsque le locuteur interpelle les “ mèches ” en soulignant les rapports qu'elles entretiennent avec les autres parties du visage : “ Avec la souveraine bouche/Avec le bûcher allumé ”. Le blason, centré sur les cheveux, les met en relation avec le cou, la bouche, le front et les yeux. Ces derniers sont présents avec le terme “ le regard ”, mais aussi à travers la métaphore du “ bûcher allumé ”, image énigmatique qu'une variante présentant le mot “ regards ”⁴⁷⁷ nous permet de lire, ainsi que la position “ sous le front ”. La base métonymique du texte se développe en effet rapidement en métaphore : les mèches sont la “ seigneurie du cou ”. Mais pour ce qui est du rapprochement syntagmatique des éléments du visage, il n'y a là rien de métonymique. Marc Bonhomme met en garde contre cet emploi abusif de la métonymie qui vient de Roman Jakobson. Ce dernier néglige le moment de la substitution paradigmatique de la figure au profit de la continuité sémantico-référentielle : “ Ne faisant qu'un avec la contiguïté, la métonymie perd sa spécificité tropique, puisqu'elle cesse de reposer sur un transfert de dénomination. Ainsi, une simple juxtaposition référentielle de notions suffit à Jakobson pour parler du “ style métonymique ” d'Upensky, alors que la rhétorique traditionnelle ne verrait pas la moindre figure dans l'exemple qu'il

⁴⁷⁶ “ La Passante de Sceaux ”, *La Parole en archipel*, O. C. p. 384.

⁴⁷⁷ Voir *Variantes*, O. C. p. 1185 : “ Sous la neige de ses regards ”.

analyse [...] A ce stade, la métonymie ne consiste plus en une substitution affectant les signifiés, mais en une simple co-présence de signifiants, ce qui représente un appauvrissement considérable de la métonymie traditionnelle, mais ce qui donne aussi à la figure une puissance exceptionnelle, étant donné que la seule contiguïté la déclenche”⁴⁷⁸. Nous retiendrons que la substitution syntagmatique reste nécessaire pour que l’on puisse parler de métonymie.

2. Une substitution paradigmatisée

L’évocation du visage de “ La Passante de Sceaux ” est mise en valeur par l’importance accordée à la chevelure, qui est l’élément physique choisi comme repère par rapport auquel les autres éléments du visage sont mentionnés. Mais la contiguïté référentielle transposée en contiguïté syntagmatique ne produit aucune métonymie car cette dernière ne repose pas sur un phénomène de cooccurrence mais sur une véritable substitution. Or le prédicat “ jongle ” ne s’applique pas à la passante mais bien à la chevelure, de même “ volez ”, si bien que les “ mèches ” ne remplacent pas la passante.

La première proposition de la seconde strophe laisse en revanche apparaître une véritable métonymie : mentir aux cheveux, personnifiés par le pronom, c’est mentir à cette femme. Les cheveux sont un emblème, le signe distinctif de cette passante : le détour, érotique, est précieux. C’est la chevelure qui seule fonctionne comme une métonymie de la femme. Le syntagme nominal du second vers, “ désir simple de parole ”, qui est en apposition à “ mèches ”, relève également de la métonymie, celle de l’effet pour la cause. Si le complément déterminatif de “ désir ”, le nom “ parole ”, justifie le caractérisant “ simple ”, il affaiblit la puissance du nom “ désir ”. Mais ce dernier se détache en début de vers où il peut résonner de façon autonome, d’autant mieux qu’il se teinte de l’érotisme symbolique de la chevelure. De la passante à sa chevelure puis au désir de rencontre qu’elle suscite, c’est la métonymie qui effectue le passage.

La métonymie est une figure qui joue sur l’interaction entre la signification et la référence, et non exclusivement sur l’une ou sur l’autre. Ce n’est pas, comme on le dit de la métaphore, une prédication impertinente, mais une “ dénotation oblique ” et la notion de contiguïté s’avère trop restrictive. Marc Bonhomme préfère fonder la métonymie sur des relations très diverses au sein d’“ ensembles sémantico-référentiels ”⁴⁷⁹ organisés et assez stables dans une communauté linguistique. Les éléments ne sont pas seulement contigus dans le monde mais ils entretiennent différents types de relations en langue. Le déplacement métonymique ne repose ni uniquement sur la langue, ni exclusivement sur le monde, mais sur une catégorisation linguistique du monde.

Pour être légitime et enrichissante stylistiquement, la métonymie doit conserver sa spécificité. Son emploi très large, fondé sur toute contiguïté référentielle, entraîne le plus souvent une contiguïté au niveau discursif, du syntagme au texte tout entier, qui ne peut légitimement recevoir le nom de métonymie : il est dangereux de mélanger une contiguïté phénoménale, dans le monde, avec une contiguïté syntagmatique, de l’ordre du discours,

⁴⁷⁸ Marc Bonhomme, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 43.

l'extension du concept de métonymie menaçant la figure elle-même qui devient un concept linguistique " fonctionnant à la limite dans le vide " ⁴⁸⁰ .

C. Une figure charienne d'abstraction

Mon métier est un métier de pointe. ⁴⁸¹

Entre l'utilisation privilégiée de détails présentés dans la linéarité d'un texte, et la véritable expression métonymique, il y a une grande différence. La " Passante de Sceaux " est en définitive moins représentée par une mèche de cheveux qu'à travers le désir qu'elle suscite. C'est cette qualité qui en fonde l'évocation.

1. Le détail : horizontalité et focalisation

**Ne permettons pas qu'on nous enlève la part de la nature que nous renfermons.
N'en perdons pas une étamine, n'en cédon pas un gravier d'eau.** ⁴⁸²

Ce principe énoncé dans " Les Compagnons dans le jardin " explicite un souci du réel dans ses moindres détails : dans la seconde phrase, tandis que l'emploi du déterminant insiste sur l'exclusivité de la préservation, et que la juxtaposition des deux propositions prend une valeur extensive en visant dans une série non close la totalité du réel, les deux lexèmes " étamine " et " gravier d'eau " désignent ce réel dans ses objets les plus petits et les plus insignifiants. Au-delà de l'émerveillement quant à la beauté du monde dans ses aspects naturels, c'est bien d'une exigence poétique qu'il s'agit : la poésie se nourrit de la réalité dans ses plus infimes manifestations. Mais si cette réalité du détail apparaît souvent dans la poésie de René Char, c'est toutefois un autre type de " minutie " qui en fait l'originalité.

Le poème " La Minutieuse " est à cet égard métapoétique :

L'inondation s'agrandissait. La campagne rase, les talus, les menus arbres désunis s'enfermaient dans des flaques dont quelques-unes en se joignant devenaient lac. Une alouette au ciel trop gris chantait. Des bulles çà et là brisaient la surface des eaux, à moins que ce ne fût quelque minuscule rongeur ou serpent s'échappant à la nage. La route encore restait intacte. Les abords d'un village se montraient. Résolus et heureux nous avançons. Dans notre errance il faisait beau. Je marchais entre toi et cette Autre qui était Toi. Dans chacune de mes mains je tenais serré votre sein nu. Des villageois sur le pas de leur porte ou occupés à quelque besogne de planche nous saluaient avec faveur. Mes doigts leur cachaient votre merveille. En eussent-ils été choqués ? L'une de vous s'arrêta pour causer et pour sourire. Nous continuâmes. J'avais désormais la nature à ma droite et devant moi la route. Un bœuf au loin, en son milieu, nous précédait. La lyre de ses cornes, il me parut, tremblait. Je t'aimais. Mais je

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁸¹ " La bibliothèque est en feu ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 378.

⁴⁸² " Les Compagnons dans le jardin ", *La Parole en archipel*, O. C. p. 381.

reprochais à celle qui était demeurée en chemin, parmi les habitants des maisons, de se montrer trop familière. Certes, elle ne pouvait figurer parmi nous que ton enfance attardée. Je me rendis à l'évidence. Au village la retiendraient l'école et cette façon qu'ont les communautés aguerries de temporiser avec le danger. Même celui d'inondation. Maintenant nous avons atteint l'orée de très vieux arbres et la solitude des souvenirs. Je voulus m'enquérir de ton nom éternel et chéri que mon âme avait oublié : “ Je suis la Minutieuse. ” La beauté des eaux profondes nous endormit.⁴⁸³

Les premières phrases inscrivent le poème dans un décor réaliste. Cette dominante réaliste caractérise le début du poème sur le plan du traitement de la narration : l'imparfait est employé pour évoquer un arrière-plan, un cadre, et le premier passé simple décrivant l'action apparaît seulement au milieu du texte. Dans cet arrière-plan descriptif, c'est la valeur aspectuelle de l'imparfait qui domine, sa valeur sécante (“ nous avançons ”, “ je marchais ”). Sur le plan référentiel, le réalisme du décor est souligné. La topographie respecte une grande cohérence : la “ campagne ”, des “ talus ”, des “ arbres ”, des “ flaques ”, un “ lac ”, le “ ciel ”, une “ route ”, un “ village ” sont les éléments d'une description qui ne néglige aucun détail comme les “ menus arbres désunis ”, le “ ciel trop gris ” et le “ minuscule rongeur ou serpent ”. La caractérisation et la modalisation sont les moyens les plus fréquents de la précision. Le traitement réaliste le plus intéressant est bien l'attention au détail : différents effets de focalisation apparaissent. L'extrême précision du regard se perçoit dans le mouvement des “ cornes ” représentées, malgré la distance du promeneur, dans une expression métaphorique. L'évaluation spatiale est toujours très précise, qu'il s'agisse des “ abords d'un village ” ou de “ l'orée de très vieux arbres ”. La dominante descriptive du poème repose par ailleurs sur l'amplification, l'enrichissement des groupes sujets : la thématisation l'emporte sur la prédication, parfois réduite au minimum. Dans la phrase “ Une alouette au ciel trop gris chantait ”, la circonstance “ au ciel trop gris ” est attirée dans le groupe sujet où elle peut être interprétée comme une épithète, tandis que le verbe “ chantait ” n'apporte sémantiquement rien à la proposition car il est le prédicat attendu de l'oiseau.

La majeure partie de ces détails ne présente toutefois aucun intérêt poétique. Ils ne reflètent pas ce que doit être le rapport au réel. Cette minutie réaliste n'est soulignée que pour être rejetée. Ce n'est pas la précision descriptive qui importe, mais la qualité de la réalité : l'abstraction métonymique s'insère peu à peu dans la description réaliste pour mieux en montrer l'inanité. L'abstraction est un mouvement qui s'effectue dans et par le poème.

2. La qualité : verticalité et essentialisation

La focalisation la plus singulière est celle qu'opère la métonymie : avec “ votre sein nu ” commence le processus de métonymisation, qui fait des seins de deux femmes proches, mais bien individualisées, un singulier collectif. Le poème lui-même poursuit le mouvement d'abstraction, entendue comme une véritable dynamique, dans le passage de “ votre sein ”, dont le singulier constitue un premier ferment de déréalisation, à “ votre merveille ”, qui est une reprise de type anaphorique, mais infidèle en raison de la variation

⁴⁸³ “ La Minutieuse ”, *La Parole en archipel*, O. C. p. 354.

lexicale. Et c'est précisément cette variation de désignation, dans la chaîne de référence, qui opère le passage d'une entité concrète à sa substance : c'est la qualité qui est donnée, soulignée par la présence d'une syllepse, la *merveille* étant, dans une acception vieillie, ce qui est surnaturel, extraordinaire et, dans une acception moderne, ce qui cause de l'admiration. Par métonymie, la merveille est d'ailleurs devenue la chose elle-même. Le passage au surréal s'est effectué : le nom de la poésie, " la Minutieuse ", est redécouvert et l'eau, qui réapparaît, n'est plus une inondation angoissante et conquérante, mais une eau calme et apaisante dont la qualité passe au premier plan dans le syntagme qui la désigne, " la beauté des eaux profondes ". L'expression reste concrète, mais un degré est franchi dans la déréalisation perceptible au cours du développement du poème, par le passage successif au singulier et à la qualité, de " vous " à " votre sein " puis à " votre merveille ", des " eaux " de l'" inondation " à leur " beauté ".

A partir d'un détail du réel, que ce soit un être, un objet, ou encore une action, la poésie de René Char en extrait la substance, et c'est principalement à travers le processus de la métonymie d'abstraction que le langage fait passer du monde sensible à un univers d'essences.

3. La métonymie vive

Après " votre sein nu " et " votre merveille ", l'expression " la Minutieuse " prend le relais dans le mouvement d'abstraction que le poème développe pour désigner non plus une partie de la femme, mais cette femme tout entière. La métonymie que constitue l'appellation " la Minutieuse " est une figure d'abstraction vive, doublement : elle s'élabore de façon dynamique, au cours du poème qui la crée, et elle constitue une désignation inédite de la réalité, le substantif *minutieuse* n'étant pas attesté en langue.

Le poème ainsi titré constitue d'une part une introduction à un monde surréel, comme on en voit dans les peintures de Delvaux : il s'agit d'un monde déréalisé, ou plutôt en cours de déréalisation, processus qui favorise l'apparition et la perception d'un monde des essences. La métaphore du flux poétique qui semble sous-jacente au texte, depuis l'inondation initiale jusqu'aux eaux profondes finales, se clôt sur une nouvelle désignation de cette femme poétique qui est la poésie faite femme. La métonymie d'abstraction qu'est le syntagme " la Minutieuse " sert à l'élucidation d'une essence, celle de la poésie. L'image, qui règne dans la première partie à dominante narrative laisse place à la métonymie dans une conclusion identifiante.

La qualité devient d'autre part le nom le plus approprié pour désigner l'entité. L'essence est son " nom éternel ", et c'est d'ailleurs l' " âme " qui saisit ce nom. La poésie rejetée est quant à elle définie comme " familière ", mais cette qualité reste en position d'attribut, de prédicat. Elle n'est pas substance, même si elle représente l' " enfance attardée ", métalepse dont le mécanisme, qui joue sur un décalage temporel, est proche de celui de la métonymie. Elle ne fait que la " figurer " mais ne l'incarne pas. La seule incarnation revient à la poésie élue. La poésie est véritablement un langage essentiel qui révèle l'être de la réalité : avec l'appellation inédite qu'est " la Minutieuse ", la métonymie devient un facteur dynamique puissant de révélation puisqu'il fait émerger dans la langue elle-même la découverte d'une qualité. Par une dérivation impropre, l'adjectif *minutieuse*

est substantivé. Mais cette appellation reste un emploi : elle n'accède pas à la lexicalisation⁴⁸⁴. Elle reflète cependant un dynamisme de la langue poétique rendu possible par la métonymie d'abstraction.

Avec l'emploi du lexème *passante*, la métonymie vive est également perceptible, car René Char remotive dans le contexte d'un instant une métonymie morte. “ La Passante de Sceaux ” n'est pas seulement désignée par sa chevelure. Elle est identifiée, précisément dans le titre, par la relation qu'elle entretient avec le lieu où elle se trouve. Sans détermination, l'expression devient la formulation de l'essence de cette femme, même si cette essence n'est valable que le temps de la rencontre, c'est-à-dire du passage. “ La Passante de Sceaux ”, qui s'apparente au blason, présente en effet un terme intéressant, le mot “ passante ” : participe présent dérivé du verbe *passer*, il s'est adjectivé puis substantivé au terme d'un processus de dérivation dont les étapes successives ont été, cette fois, lexicalisées. Cet emploi substantival ne correspond donc plus à une figure vivante, même si cette dernière provient de l'emploi d'une métonymie d'abstraction puisque la désignation se fonde sur une qualité de l'entité. La métonymie vive peut néanmoins être remotivée par le dernier vers, “ Sur le théâtre d'un instant ” qui, par la restriction temporelle maximale qu'il effectue, traduit exactement le mouvement que l'ancien titre du poème explicitait : “ A une inconnue croisée au parc de Sceaux ”⁴⁸⁵. C'est la “ fugitive beauté ” de Baudelaire dans un poème dont le titre “ A une Passante ”, contient le même substantif. Or, dans le poème de René Char, malgré le complément du nom qui fait de l'article défini une cataphore identifiante par rapport à un lieu, Sceaux, l'aspect sécant de la forme en *-ant* est encore perçu : certes, il s'agit d'un “ éclair ” dans le poème de Baudelaire, d'un “ instant ” dans celui Char, mais le passage est saisi dans son déroulement sans considération de son début ni de sa fin. S'il a valeur d' “ éternité ” dans “ A une Passante ”, on peut dire que, dans “ La Passante de Sceaux ”, il donne l'essence de cette femme, à un moment donné : c'est l'inconnue aux cheveux dans le vent, dont le visage dit la rencontre possible⁴⁸⁶. Analysant ce texte, Georges Nonnenmacher insistait d'ailleurs sur la valeur de la tête par laquelle “ le corps s'ouvre au monde. Le visage est comme une plaque sensible [...] le corps s'expose au contact du monde. Limite entre un extérieur et un intérieur, lieu d'échanges ”⁴⁸⁷. Le visage est à la fois clos et ouvert : clos comme une “ forteresse ” et “ ouvert au monde extérieur par les yeux, la bouche, les

⁴⁸⁴ Seul l'emploi de *minutieux* au sens de “ vétilleux ” a été lexicalement substantivé, de façon éphémère (Voir le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, 1998).

⁴⁸⁵ Voir *Variantes*, O. C. p. 1185.

⁴⁸⁶ Dans “ Une allée du Luxembourg ” de Gérard de Nerval (“ Nouvelles Odelettes ”, *Oeuvres*, 1966, p. 46), la perspective est similaire : Elle a passé, la jeune fille Vive et preste, comme un oiseau [...] En emploi intransitif, l'auxiliaire *avoir* souligne l'action, dans son déroulement, et non le résultat de l'action qui s'exprimerait avec l'auxiliaire *être* (*elle est passée*). Le dernier vers confirme que la possibilité de la rencontre, envisagée pendant le passage de l'inconnue, s'évanouit avec elle : “ Le bonheur passait, — il a fui ! ”. La possibilité, encore perçue dans l'imparfait sécant, est aussitôt annulée dans le passé composé qui le suit.

⁴⁸⁷ Georges Nonnenmacher, *Texte et Acte poétique. Une lecture de La Parole en archipel de René Char*, Thèse de troisième cycle, sous la direction de René Plantier, Université Lyon II, 1977, p. 161.

mèches. La tête et le visage s'ouvrent au monde par les organes de la sensation ”⁴⁸⁸ .

La cohérence et la richesse de la réalité évoquée favorisent ainsi l'expression du détail dont la réalisation la plus intéressante apparaît dans la métonymie. Si cette précision référentielle est notable, soit elle se développe syntagmatiquement, soit elle se condense paradigmatiquement en une métonymie. Une forme précise de métonymie revêt une grande importance dans la poésie de René Char : c'est la figure d'abstraction, qui met en valeur un type de détail très particulier, la qualité ou l'essence même de la réalité signifiée. Elle permet ainsi plus directement que la métaphore le mouvement de spiritualisation de la matière.

Mais la métonymie ou synecdoque d'abstraction n'est pas toujours un trope achevé dans la poésie de René Char : la figure apparaît comme un processus, et la substitution n'est pas nécessairement réalisée. L'abstraction charienne se manifeste dans toute sa dynamique car la qualité s'extrait de son support selon plusieurs degrés qui sont actualisés dans différentes formes syntaxiques. De la figure en formation jusqu'au trope, la métonymie est perçue dans le mécanisme même qui la crée. La substitution constitue alors la dernière étape d'un processus qui peut passer par la formulation plus ou moins développée du rapport entre le terme métonymique et le terme qu'il remplace. Dans la poésie de René Char, la métonymie est une démarche avant d'être une figure.

II. La métonymie comme processus d'abstraction

Nous employons le terme de *métonymie d'abstraction* pour décrire une figure qui porte différents noms dans la tradition rhétorique. Pour n'en citer que quelques-uns, Dumarsais l'appelle “ métonymie de l'abstrait ”⁴⁸⁹ , Fontanier “ synecdoque d'abstraction ” relative ou absolue⁴⁹⁰ , et Marc Bonhomme “ métonymie synecdochique ”, la plaçant dans des tropes “ péri-métonymiques ”⁴⁹¹ qui correspondent à une spécification du mécanisme métonymique. Le processus de la synecdoque est le même que celui de la métonymie, si ce n'est qu'elle en est une spécification : elle porte sur “ une inégalité d'extension aboutissant à l'inclusion ”⁴⁹² . Portant avant tout sur la désignation, avec des implications sémantiques, elle englobe les figures du tout et de la partie, de l'abstrait et du concret⁴⁹³ .

⁴⁸⁸ Georges Nonnenmacher, *op. cit.*, p. 161 *passim*.

⁴⁸⁹ Dumarsais, *Traité des tropes*, 1977, p. 61.

⁴⁹⁰ La synecdoque d'abstraction “ consiste à prendre l'*abstrait* pour le *concret*, ou, si l'on veut, à prendre une qualité considérée abstractivement et comme hors du sujet, pour le sujet considéré comme ayant cette qualité. On peut la distinguer en *synecdoque d'abstraction relative*, et en *synecdoque d'abstraction absolue*. La première a rapport à tel sujet désigné, et présente la qualité comme en dépendant pour son existence ; la seconde n'a rapport à aucun sujet particulier, et présente la qualité comme existant par elle seule, indépendamment de tous les divers sujets auxquels elle est commune ” (Pierre Fontanier, *Figures de rhétorique*, 1977, pp. 93-94).

⁴⁹¹ Marc Bonhomme, *op. cit.*, pp. 68, 73 *sq.*

Le type de métonymie signifiante dans la poésie charienne, la synecdoque d'abstraction de la rhétorique, est alors soit considérée à part sous cette dénomination, soit subordonnée au mécanisme métonymique⁴⁹⁴. Cependant l'intérêt est moins de trancher entre métonymie d'abstraction et synecdoque, mais bien d'examiner le mécanisme à l'œuvre, celui d'une abstraction au sens plein de processus avant d'être un résultat : la poésie de René Char est un mouvement vers l'abstrait à partir de la réalité, dynamique qui emprunte les différentes voies de la métonymisation.

On observe ainsi une évolution dans la réalisation de la figure : l'abstraction est plus ou moins réalisée selon les différents degrés du processus métonymique. Comme la métaphore, la métonymie est un mécanisme vivant, un processus. Il s'agit de découvrir “ la figure à l'état naissant ”⁴⁹⁵ avant d'en observer les formes spécifiquement chariennes. Il y a tout un “ espace figural, passant par des stades intermédiaires de glissements et de jonctions référentielles avant de s'achever en substitution tropique ”⁴⁹⁶. En considérant la métonymie dans son mécanisme, Marc Bonhomme rattache à la figure traditionnelle des expressions qui n'en sont pas au sens strict, mais l'ampleur de ce champ métonymique permet de saisir la figure dans sa constitution et dans sa dynamique, notamment par la prise en compte des stades qui précèdent la figure proprement dite : “ [...] il arrive que le processus métonymique ne parvienne pas au bout de sa chronogenèse, mais qu'il en reste à ces états intermédiaires, donnant naissance à des figures [...] non-tropiques, mais qui perturbent néanmoins la cotopie et sa logique référentielle ”⁴⁹⁷. La figure déploie ainsi ses différents degrés dans les poèmes, de la focalisation sur une qualité à la totale substitution. Ce processus évolue depuis ce qu'Albert Henry appelle l'“ envisagement métonymisant ”⁴⁹⁸, qui est en fait une périphrase, jusqu'à la synecdoque d'abstraction absolue, en passant par la synecdoque d'abstraction relative⁴⁹⁹.

L'extraction de l'essence d'une entité de la réalité est un processus que le poème réalise : il actualise dans différentes formes syntaxiques plusieurs degrés d'abstraction. Il y a des “ paliers d'abstraction variable ”⁵⁰⁰, qui correspondent à la simple sélection d'une

⁴⁹² *Ibid.*, p. 73.

⁴⁹³ Traditionnellement, elle comprend aussi les figures du genre et de l'espèce (Voir Michel Le Guern, *op. cit.*) mais les rapports d'hypo/hyperonymie ne sont pas des tropes pour Marc Bonhomme.

⁴⁹⁴ Voir Marc Bonhomme, *op. cit.*. Il fait de la synecdoque un “ trope péri-métonymique ”, c'est-à-dire une métonymie présentant une spécificité : la synecdoque se fonde sur une hiérachisation sémiotique.

⁴⁹⁵ Albert Henry, *op. cit.*, 1984, p. 9.

⁴⁹⁶ Marc Bonhomme, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Albert Henry, *op. cit.*, pp. 40, 64.

⁵⁰⁰ Albert Henry, *op. cit.*, p. 25.

qualité pertinente qui dépend syntaxiquement d'un support, ou qui parviennent à donner à cette qualité une valeur référentielle et un statut syntaxique autonome. L'émergence d'une qualité s'accompagne ainsi de changements dans l'ordre des mots. La hiérarchie syntaxique des constituants s'inverse dans le groupe nominal et la qualité, qui occupe généralement une position de déterminant, devient déterminé, puis seul nom dans le groupe nominal : de la figure au trope, la métonymie prend des formes *in praesentia*, dans lesquelles il n'y a pas de substitution du terme métonymique au terme logique, c'est-à-dire de la qualité à son support, puis des formes *in absentia* où la substitution est effective.

A. " L'envisagement métonymisant "

A la naissance de la figure métonymique se trouvent des expressions caractérisées par une simple focalisation. Si Albert Henry n'y voit aucune métonymie, mais une façon d'envisager la réalité qui prépare à son expression métonymique, Henri Morier en fait déjà une figure. Il s'agit en fait d'une périphrase qui met en relief un détail concret, " qui substitue à un terme spécifique un générique caractérisé par un sème d'attribution focalisé et exprimé " ⁵⁰¹. Le premier terme du syntagme fait figure de support syntaxique peu important sémantiquement dans la mesure où le véritable apport sémantique est contenu dans la détermination.

A une unique interlocutrice, celle qui tranche le fil, nous pouvons sincèrement dire : " Je suis à toi. " Femme parée d'une parfaite jeunesse, qui nous libère à notre heure, non à la sienne. ⁵⁰²

Dans ce fragment de " Peu à peu puis un vin siliceux ", deux expressions représentent le premier degré métonymique : " celle qui tranche le fil " et " femme parée d'une parfaite jeunesse ". Dans la seconde, le support nominal est le nom " femme " qui fonctionne comme un hyperonyme que la détermination vient préciser en mettant en évidence une caractéristique de l'être désigné. Mais cette caractéristique abstraite, la jeunesse, ne permet pas d'identifier la personne. L'identification est en revanche possible avec la première expression qui présente, dans une proposition subordonnée relative, une action si typique du personnage qu'elle est susceptible de l'identifier : la femme qui tranche le fil

⁴⁹⁹ Bernard Meyer rappelle la distinction entre ces deux types de métonymies, par rapport à ce qu'en disait Fontanier : " Dans le type *in praesentia*, il n'y a pas " désignation d'un objet par un autre " mais attribution à un objet du comportement d'un autre. La synecdoque d'abstraction se définira donc plus précisément soit par la désignation d'un tout par le nom d'une de ses qualités, essentielle ou accidentelle, qui est ainsi mise en valeur (*in absentia*) soit du transfert à l'une de ses qualités du caractère de support principal d'un tout " (" La synecdoque d'abstraction ", *Le Français moderne*, octobre 1983, n°4, p. 356). Il y a donc soit substitution dans le cas de l'abstraction absolue ou *in absentia*, soit complémentation dans le cas de l'abstraction relative ou *in praesentia*, donc soit un seul mot actualisé, soit un mot enrichi par une détermination. Nous employons *in praesentia* lorsque le support est encore présent dans le syntagme, même sous la forme du déterminant possessif, dans des figures dites d'abstraction relative. Les figures *in absentia* sont celles où il ne subsiste qu'un terme, le terme métonymique, qui est un adjectif substantivé ou un nom. Ces deux dernières formes correspondent aux figures d'abstraction absolue.

⁵⁰¹ Albert Henry, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁰² " *Peu à peu, puis un vin siliceux* ", *Aromates chasseurs, O. C.*, p. 494.

de la vie, c'est Atropos dans la mythologie grecque, celle des trois Parques qui donne la mort en tranchant le fil d'un destin que Clotho a filée après que Lachésis l'a assigné à un mortel. L'effet produit correspond à une particularisation identifiante : la désignation est restreinte à une propriété de l'entité.

Cet exemple est l'illustration la plus poussée du rôle ambigu du support : le pronom démonstratif “ celle ” introduit une relative périphrastique et “ n'a qu'un sens très général (le trait humain ou non animé) ”⁵⁰³. Le problème est alors d'identifier un antécédent. L'énoncé peut être particularisant sans que le contexte ou la situation ne permettent de retrouver un antécédent précis. “ L'envisagement métonymisant ” favorise donc l'énigme. La structure fractionnée et brève des aphorismes donne une certaine autonomie aux unités et renforce ainsi l'ambiguïté qui s'établit entre une interprétation individualisante difficilement accessible et une lecture générale par défaut.

Un poème comme “ Uniment ” se fonde d'autant mieux sur l'indétermination d'une relative périphrastique qu'il est bref et offre ainsi peu de contexte susceptible d'expliquer la subordonnée :

Le sol qui recueille n'est pas seul à se fendre sous les opérations de la pluie et du vent. Ce qui est précipité, quasi silencieux, se tient aux abords du séisme, avec nos sèches paroles d'avant-dire, pénétrantes comme le trident de la nuit dans l'iris du regard.⁵⁰⁴

La première phrase introduit une isotopie météorologique précise, celle d'un temps orageux, isotopie qui se trouve confortée par le début de la seconde phrase : en effet “ précipité ” et “ séisme ”, qui signifie quant à lui une véritable catastrophe naturelle simplement mentionnée ici comme un risque, prolongent l'isotopie. Mais la fin de la phrase introduit un second univers qui est celui de la parole. On comprend dès lors que c'est la relative périphrastique qui établit une liaison entre l'univers naturel et l'univers poétique, le premier faisant figure de comparant par rapport au second. La mise en parallèle se poursuit avec “ pénétrantes ” qui s'applique aux paroles mais encore à la pluie par référence au syntagme courant *une pluie pénétrante et fine*. Le mot “ trident ” vient alors souligner la force de la parole et, succédant à “ séisme ”, il donne à cette parole un pouvoir d'agression plus grand encore que celle d'une tempête naturelle.

“ Uniment ”, au sens de “ semblablement ”, résume donc au niveau du titre la comparaison qui se trouve concentrée dans la relative “ ce qui est précipité ”. Cette dernière fonctionne en effet dans les deux univers grâce à une syllepse sur le participe passé “ précipité ” qui renvoie à la fois aux précipitations atmosphériques et au cliché de l'inspiration venant d'ailleurs. Le rôle d'articulation de la relative est ainsi rendu possible par l'ambiguïté du sens du participe passé “ précipité ”, qui maintient la proposition en tension entre deux univers, et partant le poème tout entier.

En jouant précisément sur la possibilité de deux lectures superposées, “ Uniment ” montre de façon exemplaire que la relative permet certes une focalisation sur un caractère, mais que cette focalisation n'est pas nécessairement identifiante. En effet, la

⁵⁰³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 1994, p. 487.

⁵⁰⁴ “ Uniment ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 533.

propriété n'est pas toujours typique. L'indétermination du référent, désigné par ce seul caractère, s'impose alors et ouvre l'interprétation à une saisie plurielle qui associe souvent une lecture particularisante et une lecture généralisante.

On parlera ainsi de premier degré du processus métonymique car il n'y a aucune substitution, nous sommes encore loin du trope. Syntagmatiquement sont associés un déterminé, le support, et un déterminant, le détail focalisé : " sans être une figure totalement accomplie, la périphrase est le résultat d'un envisagement métonymisant : périphrase construite selon le mécanisme de la métonymie, ou, plus exactement, selon l'esprit de la métonymie " ⁵⁰⁵ . Ce premier degré métonymisant est assez rare dans l'œuvre de René Char, sauf lorsqu'il prend la forme de relatives périphrastiques. Le privilège semble être accordé aux expressions plus condensées.

B. L'épithète métonymique et l'hypallage

On retrouve le support comme élément déterminé au sein d'un syntagme, complété par une épithète qui occupe la place de déterminant. Mais cette épithète, ne semble pas s'appliquer sémantiquement à ce support. Elle renvoie à une autre entité qu'elle caractérise avec plus de pertinence, et qui est présente ou non dans l'énoncé. Le support joue donc essentiellement un rôle grammatical : il ne sert véritablement que d'incidence à l'épithète qui prend une valeur dominante. Lorsqu'on ne trouve pas de support sémantique adéquat dans la phrase, l'adjectif est aussi appelé *épithète morale*. Il restitue alors l'expression donnée par l'énoncé :

Dehors le jour indolore se traîne, que les verges des saules renoncent à fustiger [...] Il est des parcelles de lieux où l'âme rare subitement exulte. Alentour ce n'est qu'espace indifférent. Du sol glacé elle s'élève, déploie tel un chant sa fourrure, pour protéger ce qui la bouleverse, l'ôter de la vue du froid. ⁵⁰⁶

Ces épithètes se rapportent en fait à l'énonciation : aux événements de la journée dans " le jour indolore " ; à l'énonciateur, dans un rapport inversé, pour " espace indifférent ". On retrouve un transfert courant de ce qui caractérise l'énonciateur à un moment donné dans une situation donnée, sur le paysage. Cette figure s'avère très proche de l'hypallage ⁵⁰⁷ , mais reste liée à la métonymie car il existe bien une contiguïté plus ou moins lâche entre le déterminé et l'entité à laquelle s'applique le déterminant qu'est l'épithète : " [...] l'hypallage peut avoir les fondements et les résultats de la métonymie, seul le mécanisme central les différenciant. Se stabilisant au glissement dénotatif, l'hypallage est en dernier ressort une métonymie inachevée [...] " ⁵⁰⁸ .

Lorsque la qualité dénotée par l'adjectif se rapporte effectivement à un autre terme de

⁵⁰⁵ Albert Henry, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁰⁶ " *Lettera amorosa* ", *La Parole en archipel*, O. C., pp. 344, 345.

⁵⁰⁷ Pour certains il n'existe d'ailleurs pas d'épithète métonymique.

⁵⁰⁸ Marc Bonhomme, *op. cit.*, p. 77.

l'énoncé, on parle traditionnellement d'hypallage :

L'aubépine redevient verte et blanche. Petit jour. Après avoir porté a sa plus haute fièvre la nuit musicienne, le rossignol diminue la longueur de sa flamme, chante comme à regret parmi les échos repeuplés.⁵⁰⁹

L'adjectif “ musicienne ” est épithète de “ nuit ”, mais il s'applique plus logiquement au “ rossignol ” qui est l'oiseau nocturne musicien par excellence. Le transfert syntagmatique du caractérisant définit la nuit par une propriété de l'un de ses éléments, propriété ainsi mise en valeur et érigée en caractère essentiel. La nuit est qualifiée par la “ caractéristique dominante ”⁵¹⁰ d'un élément de la scène, en vertu d'un déplacement syntaxique. Cette qualité est transférée d'un référent à la situation tout entière dans laquelle elle apparaît. Elle fait figure de caractérisation la plus adéquate à la circonstance évoquée, selon un mouvement de généralisation. Ce dernier peut toutefois être inverse, lorsque la qualité d'un référent vient caractériser un élément même de ce référent :

Pendant notre sommeil apeuré viennent se presser contre notre corps, dans l'enceinte du lit, de petits soleils jaseurs qui nous réchauffent et nous préparent à l'épreuve glaciale du jour prochain. L'insistance des animaux, les blâmes des fleurs sont à l'aube les premiers entendus. Tout ce qui est doué de vie sur terre sait reconnaître la mort. Gens d'orée, son mélodieux d'une matière immonde, dans la neige vos pas grandissent par flocons éparpillés.⁵¹¹

Le déplacement syntaxique de la qualité d'un référent vers un autre qui en est alors le support la met en évidence. Si “ apeuré ” caractérise plutôt le sujet collectif que l'un de ses états, et si “ glaciale ” se rapporte plus logiquement à “ jour ” qu'à “ épreuve ”, le déplacement qui les affecte souligne la propriété en la focalisant sur un autre élément de l'énoncé qui est cette fois plus précis que le support attendu : le sommeil est un état du sujet collectif et l'épreuve est une partie seulement du jour suivant. La qualité est cette fois transférée d'un référent à l'un de ses éléments : il y a particularisation.

La récurrence de l'épithète métonymique peut en tout cas être un reflet particulièrement intéressant du sens même d'un poème, comme dans “ Vindicta du lièvre ” :

Ne m'ont-ils pas, pour mieux m'exclure, attribué leurs rêves inimaginables et leurs réalités scélérates ? Sitôt qu'un fenouil maigre leur offre la liberté de me mettre en joue, ils me confèrent la dignité d'afolé. Observez l'interrogation des ombres sur les lèvres rongées de leur terre... Mieux que sur le vent vert où passe une graine, la vengeance de toute mon espèce y file les sons de sa destruction. Depuis que je veille dans le vaste espace d'or qu'Orion déroule à ses pieds, lui, s'avançant aux abords des marais, ne m'estimerait pas ladre, encore moins me capturerait-il pendant mon sommeil exténué. J'ai enfermé leur diable roux dans une bouteille que je donnerai à la mer. La lente vague que Claude Lorrain entendait approcher du môle de ses palais la prendra.⁵¹²

⁵⁰⁹ “ Verbe d'orages raisonneurs... ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 493.

⁵¹⁰ Albert Henry, *op. cit.*, p. 64.

⁵¹¹ “ Place ! ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 535.

“ Vindictes du lièvre ” expose le point de vue de l’animal, pourchassé par les hommes alors qu’il est généralement jugé “ ladre ”. Le sens de *lièvre ladre*, “ lièvre vivant dans les endroits marécageux et dont la chair est de qualité médiocre ” (TLF), est motivé en contexte par la présence du terme “ marais ”. L’acharnement des hommes contre l’animal s’avère donc paradoxal et il semble correspondre à une violence gratuite. “ La dignité d’affolé ” est un emploi teinté d’ironie : si le lièvre est affolé, c’est au sens d’“ agité ” car la traque humaine le désoriente. Le véritable fou ne peut être que l’homme, qui ravage sa propre terre et, en effet, il exerce sa violence contre la nature en général. Les “ ombres ” autant que le lièvre ne peuvent qu’être interrogatifs, avant d’être vindicatifs.

Le monde tout entier est ainsi concerné, et une hypallage comme celle qui unit “ vert ” à “ vent ” en témoigne : il y a une circulation des éléments naturels dont la présence, dynamique, ne peut être mieux représentée que par le vent. La couleur verte du vent peut se justifier référentiellement par le déplacement des graines qui sont mentionnées en contexte, précisément dans leur mouvement. L’apparition de “ vert ” est également motivée par son signifiant. Si, graphiquement, il ne diffère que d’une seule consonne par rapport à “ vent ” qui semble ainsi l’appeler, c’est en fait tout un contexte phonétique qui surdétermine sa présence : le poème est en effet construit sur le son [v] qui apparaît dans “ vindictes ”, “ lièvres ”, “ rêves ”, “ observer ”, “ lèvres ”, “ vent ”, “ vert ”, “ vengeance ”, “ veille ”, “ vaste ”, “ s’avançant ” et “ vague ”. Cette allitération est renforcée par la présence du son [f] qui est l’équivalent sourd de [v], dans les mots “ fenouil ”, “ confèrent ”, “ affolé ” et “ file ”. L’expression “ vent vert ” est ainsi d’autant plus significative de l’interaction des forces naturelles qu’elle est soulignée par ces échos phoniques.

Un second adjectif métonymique concerne non plus le monde mais le lièvre lui-même. L’expression “ mon sommeil exténué ” souligne la détresse extrême du lièvre dont le moment de repos devient un moment de fatigue. L’hypallage adjectival, paradoxal, permet de focaliser sur la propriété qui résume la situation du lièvre : il est l’exténuation même, dans la mesure où cette qualité est perceptible dans un état qui normalement échappe à la fatigue puisqu’il en délivre. L’animal est traqué jusque dans cette mi-temps de l’ordre naturel qu’est le sommeil.

Les deux métonymies adjectivales sont ainsi le signe très net d’un mouvement d’abstraction qui insiste sur les caractères révélateurs d’un ordre de la nature et des êtres qui l’habitent : le monde est représenté comme une interaction de forces et de sentiments. Cette abstraction est d’ailleurs visible dans la transposition même que réalise le poème : pourchassé sur la terre des hommes, le lièvre devient un animal protégé dans l’espace d’Orion. Cet élargissement spatial est la manifestation concrète d’un mouvement d’élévation qui correspond à une véritable spiritualisation de la matière. Le lièvre passe en effet dans le ciel d’Orion et devient une constellation effectivement poursuivie par ce géant accompagné du Grand Chien. Mais, en devenant céleste, la chasse se fait noble, dans un ordre cosmique où le chasseur respecte le chassé. Ce passage de l’ordre terrestre à l’ordre cosmique fait de l’animal concret une constellation, qui est comme l’accomplissement symbolique du mouvement d’abstraction à l’œuvre dans la perception

512 “ Vindictes du lièvre ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 525.

de la réalité.

Les hypallages sont ainsi un “ degré minimal ” de la déviance référentielle, qui “ reposent sur de simples glissements ” à l’intérieur d’une isotopie. Elles sont “ dues à l’actualisation prématurée des stades pré-tropiques de la métonymie ”⁵¹³. A ce degré d’abstraction, ce “ glissement dénotatif ” apparaît bien comme une figure, mais elle reste inachevée. Cette figure, peu fréquente en raison de la rareté des adjectifs épithètes dans la poésie de René Char, se voit préférer toutefois les déterminations avec un complément du nom.

C. La structure N de N : “ Le Bois de l’Epte ”

On parle encore parfois d’hypallage pour la structure formée d’un nom complété par un groupe prépositionnel. Mais, au lieu de succéder à son support comme pour de nombreux adjectifs, la propriété mise en relief passe avant lui dans le syntagme. Elle est également appelée *métonymie d’abstraction relative* par Pierre Fontanier car elle actualise encore le support et sa détermination, présentant ainsi dans la continuité syntagmatique le déterminé et le déterminant. Il n’y a pas de substitution. On est alors proche de la métaphore et ces figures sont souvent analysées comme telles. On franchit cependant un degré de plus dans le processus d’abstraction car le déterminant prend la place du déterminé dans le syntagme : l’ordre syntaxique est inversé dans la mesure où la qualité prend la première place dans le syntagme.

Nous avons lu “ La Minutieuse ” comme un texte métopoétique : c’est, pour René Char, la raison d’être de la poésie que de donner accès à l’essence de la réalité. Or “ Le Bois de l’Epte ” montre ce qu’est un réel vide de sens, c’est-à-dire vide d’essence, en employant précisément des structures métonymiques propices à l’expression de la qualité.

Je n’étais ce jour-là que deux jambes qui marchent. Aussi, le regard sec, le nul au centre du visage, Je me mis à suivre le ruisseau du vallon. Bas coureur, ce fade ermite ne s’immisçait pas Dans l’informe où je m’étendais toujours plus avant. Venus du mur d’angle d’une ruine laissée jadis par l’incendie, Plongèrent soudain dans l’eau grise Deux rosiers sauvages pleins d’une douce et inflexible volonté. Il s’y devinait comme un commerce d’êtres disparus, à la veille de s’annoncer encore. Le rauque incarnat d’une rose, en frappant l’eau, Rétablit la face première du ciel avec l’ivresse des questions, Eveilla au milieu des paroles amoureuses la terre, Me poussa dans l’avenir comme un outil affamé et fiévreux. Le bois de l’Epte commençait un tournant plus loin. Mais je n’eus pas à le traverser, le cher grainetier du relèvement ! Je humai, sur le talon du demi-tour, le remugle des prairies où fondait une bête, J’entendis glisser la peureuse couleuvre ; De chacun — ne me traitez pas durement — j’accomplissais, je le sus, les souhaits.⁵¹⁴

L’image que le poète donne de lui même au début du texte est concrète puisqu’elle passe

⁵¹³ Marc Bonhomme, *op. cit.*, p. 81.

⁵¹⁴ “ Le Bois de l’Epte ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 371.

en revue différentes parties de son corps. Mais il n'y a là qu'une matière sans valeur. Si la perception qu'à le sujet de lui-même est d'ordre métonymique, cette figure ne fait que juxtaposer des éléments du corps humain comme " deux jambes ", un " regard " et le " visage ". Ces éléments de la réalité ne figurent rien, et la vanité de cette matière apparaît aussi bien dans les termes " sec " et " nul " que dans le tour restrictif initial. Le corps du poète, réduit à des parcelles physiques, est ainsi une mécanique vide de sens. C'est un être doublement perdu : son cheminement spatial ressemble à une errance qui fait écho à la perte de son être physique et mental. La progression dans " l'informe " du paysage fonctionne comme un miroir de lui-même. Et c'est précisément dans l'expression du vide de son être et de celui du paysage qu'apparaît la métonymie d'abstraction : " le nul " du visage, en parallèle avec " l'informe " de la nature, dit cette essence négative du poète qu'est le vide, l'absence même d'essence. Ces deux termes empruntent ainsi la forme qui sert normalement à dire la substance dans la poésie de René Char, mais en la privant de tout contenu.

Deux phénomènes importants vont redonner du sens à la fois au poète et à son cheminement, et ils sont tous deux formulés par une métonymie d'abstraction du même type : " le rauque incarnat d'une rose " et " l'ivresse des questions ". Les deux groupes nominaux sont fondés sur un support, phénoménal pour " rose " et intellectuel pour " questions ", qui se trouve en position de déterminant syntaxique. Dès la deuxième strophe en effet, le réel fait signe, sous la forme de deux rosiers, et ce n'est pas une rose qui frappe l'eau, mais l'une de ses qualités, sa couleur : " l'incarnat ", construit sur une dérivation adjectivale, nous met sur la voie d'une conceptualisation qui passe par une spiritualisation de la matière ⁵¹⁵. Le réel fait signe, mais en se déréalisant, et à travers un subtil jeu de miroir : l'impact de la rose sur l'eau ricoche dans le ciel qui redonne du sens au monde et partant au poète. Une cosmogonie poétique s'esquisse. Au visage initialement vide du poète succède " la face première du ciel avec l'ivresse des questions ". Dans ce dernier syntagme nominal qui est une métonymie d'abstraction relative, on a clairement un nom abstrait, " ivresse ", en première position du syntagme, thématique, alors que sémantiquement il correspondrait plutôt à une position de caractérisant ou de circonstant. " L'ivresse des questions " est alors ce qui donne du sens à l'action du poète : l'état euphorique de l'interrogation est fécond, il réveille la faim et la fièvre ; la qualité de l'ivresse est première car l'émotion du questionnement compte plus que les réponses. C'est cette émotion retrouvée de l'interrogation qui fait l'être du poète. L'errance peut ainsi prendre fin.

Si l'absence d'essence est un risque, seul le réel peut faire signe et redonner sens au monde. Il y a là bien plus qu'un détour par le réel, mais un indispensable enracinement, et si " En vue de Georges Braque " parle d'un peintre, on peut lui substituer le poète : " Peintre, il ne produit qu'à partir d'un motif temporel " ⁵¹⁶.

⁵¹⁵ On comprend dès lors mieux la différence entre l'effet de focalisation dont nous parlions au début du chapitre, qui porte sur un détail concret, et le processus métonymique dans sa forme relative qui est un mouvement d'abstraction. Les deux phénomènes empruntent la même structure, un nom suivi d'une détermination. Mais si l'expression des détails exploite une contiguïté référentielle sur le plan syntagmatique, ces détails n'en demeurent pas moins concrets et ne relèvent pas de la figure qui nous intéresse.

D. La structure déterminant possessif + nom : “ La Chambre dans l’espace ”

Sous sa forme nominale, la métonymie d’abstraction apparaît fréquemment avec un déterminant. Selon la nature de ce déterminant, on distingue une progression dans le processus d’abstraction. Avec un déterminant possessif, le nom forme encore une métonymie d’abstraction relative, car ce déterminant met la qualité en relation avec une personne, qui constitue un ancrage référentiel fort :

Le rossignol, la nuit, a parfois un chant d’égorgeur. Ma douleur s’y reconnaît. [...]

517

“ Ma douleur ” réalise l’abstraction de façon notionnelle, par le contenu du substantif, mais l’indication de personne relie la notion à une entité réelle qui l’incarne, en l’occurrence l’énonciateur.

“ La Chambre dans l’espace ” donne un sens particulièrement intéressant à l’association du possessif et du substantif :

Tel le chant du ramier quand l’averse est prochaine — l’air se poudre de pluie, de soleil revenant —, je m’éveille lavé, je fonds en m’élevant ; je vendange le ciel novice. Allongé contre toi, je meus ta liberté. Je suis un bloc de terre qui réclame sa fleur. Est-il gorge menuisée plus radieuse que la tienne ? Demander c’est mourir ! L’aile de ton soupir met un duvet aux feuilles. Le trait de mon amour ferme ton fruit, le boit. Je suis dans la grâce de ton visage que mes ténèbres couvrent de joie. Comme il est beau ton cri qui me donne ton silence !

518

“ La Chambre dans l’espace ” est l’expression même du bonheur de la relation érotique. Outre des termes lexicalement liés au bonheur comme “ joie ”, “ radieuse ”, “ beau ” mais aussi “ grâce ”, on en retrouve des expressions spécifiquement chariennes comme le mouvement ascendant de “ en m’élevant ”. Ce gérondif vient prolonger l’image de l’oiseau qui devient le symbole du bonheur : si le locuteur est identifié à un ramier au début, c’est son amante qui en prend ensuite les caractères, avec “ l’aile de ton soupir met un duvet aux feuilles ”. L’émotion heureuse est en outre perceptible dans l’emploi de modalités assez rares dans la poésie de René Char, l’exclamation et l’interrogation. La première apparaît deux fois, dans “ Demander c’est mourir ! ” et “ Comme il est beau ton cri qui me donne ton silence ! ”. L’interrogation ressortit quant à elle de l’emploi rhétorique : dans “ Est-il gorge menuisée plus radieuse que la tienne ? ”, la question porte sur une comparaison qui exprime en fait l’incomparable. Au-delà de l’identification du locuteur avec un oiseau, la versification masquée du poème en fait un “ chant ” amoureux. Les versets forment la structure apparente du poème mais ils recèlent une majorité d’alexandrins qui s’enchaînent linéairement : “ Tel le chant du ramier quand l’averse est

⁵¹⁶ “ En vue de Georges Braque ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 673.

⁵¹⁷ “ Volets tirés fendus ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 491.

⁵¹⁸ “ La Chambre dans l’espace ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 372-373.

prochaine/— l'air se poudre de pluie, de soleil revenant ", et " L'aile de ton soupir met un duvet aux feuilles./Le trait de mon amour ferme ton fruit, le boit " sont des alexandrins qui présentent une véritable césure⁵¹⁹. Malgré certaines rimes cachées comme " revenant " avec " m'élevant " et la fausse rime " boit " avec " joie ", la syntaxe l'emporte cependant sur la versification qui vient surimposer son rythme au verset.

Le bonheur de l'amour est également perceptible dans l'élargissement spatial de la réalité. L'univers amoureux est un univers en expansion. Son évocation emprunte des images très concrètes, mais inattendues, car elles n'ont aucun rapport apparent avec une situation érotique. Les éléments concrets élargissent de façon métaphorique l'espace intime à l'espace naturel. Du sol, avec l'identification à un " bloc de terre " dans le second verset, au ciel par la comparaison avec le ramier, l'espace tout entier est balayé, ce que reflète parfaitement le verbe *vendanger* : " je vendange le ciel novice ". " Pluie ", " soleil ", " fleur ", " feuilles " et " fruit " complètent ce paysage. Le terme " menuisée " quant à lui reste concret, mais il fait appel à un savoir-faire humain, d'ordre artisanal, plus qu'à une existence naturelle. Sa valeur est en outre phonétique et sémantique. Il contribue à la plénitude sonore du verset dans lequel il apparaît, en association avec " radieuse " et " tienne " : les trois semi-consonnes de ces termes incitent à une prononciation d'autant plus articulées qu'avec le [i] initial du pronom impersonnel " il ", ces segments vocaliques se trouvent chacun dans l'une des quatre mesures de l'alexandrin que forme la phrase. D'un point de vue sémantique enfin, le verbe *menuiser* étant issu du latin *minutus*, c'est la " minutieuse " qui réapparaît dans le détail non réaliste de cette " gorge ".

Si les éléments concrets ne décrivent pas directement le corps érotique, c'est assez curieusement les désignations les plus abstraites qui maintiennent l'intimité du couple. La métonymie d'abstraction apparaît sous plusieurs formes, mais elles n'ont pas toutes la même force : " Mon amour " est attendu, car il est lexicalisé, et la métonymie d'abstraction n'est plus perçue ; une expression comme " la grâce de ton visage " conserve quant à elle un support physiologique, même s'il est syntaxiquement dépendant de la qualité qui en a été extraite. C'est avec " ta liberté " et " mes ténèbres " qu'est identifié le couple, et cette identification passe par deux véritables métonymies d'abstraction de type nominal. L'homme est le locuteur, caractérisé par des ténèbres intérieures aussi bien qu'extérieures puisque la signification concrète d'" ombre " peut être réactivée par le verbe *couvrir*. L'autre, identifiée de façon significative par un substantif féminin, est l'amante. Ces deux métonymies d'abstraction restent inachevées, puisque le déterminant possessif relie explicitement la qualité à un support, mais elles sont précisément intéressantes dans leur inachèvement même : par la présence du substantif, on accède à la notion qui est une voie de la déréalisation, mais l'emploi du possessif maintient ces notions incarnées. Le nom abstrait déterminé par un possessif est ici la formulation idéale d'un amour qui, dans sa réalité la plus intime, en même temps qu'il est tout amour, est tout l'amour, l'intensité particulière et la généralité se rejoignant dans cette célébration érotique.

E. La métonymie d'abstraction absolue

⁵¹⁹ " Allégeance " (*Fureur et Mystère*, O. C., p. 278) masque de semblables alexandrins.

Syntagmatiquement, la métonymie d'abstraction absolue repose sur un seul signifiant : la figure métonymique se fait trope au sens traditionnel. En effet, l'élément en position de déterminant, la qualité, a comme “absorbé” le déterminé, le support de la qualité. Seul, sous une forme absolue, il peut apparaître sous deux formes.

1. L'adjectif substantivé

Parmi les différentes parties du discours, l'adjectif est par excellence l'expression de la qualité. Mais il donne cette propriété, permanente ou temporaire, uniquement par rapport à un support nominal qui est, dans la phrase suivante, une relative périphrastique, appelée parfois substantive.

Tout ce qui se dérobe sous la main est, ce soir, essentiel.

“ Essentiel ” n'a aucune autonomie référentielle. La qualité qu'il dénote est repérée par rapport au terme dont il est l'attribut, et qui, lui, désigne l'entité du monde décrite. On dit que l'adjectif a une incidence externe et ne peut servir de thème, alors que le nom, dont l'incidence est interne, est la partie du discours qui a le plus fort pouvoir référentiel. Or, dans une poétique qui réalise la saisie de l'être, la qualité parvient à se dire elle-même. L'adjectif ne peut se faire thème qu'à une condition, si son incidence devient interne, si l'adjectif devient nom au terme d'une dérivation impropre :

Tout ce qui se dérobe sous la main est, ce soir, essentiel. L'inaccompli bourdonne d'essentiel.⁵²⁰

Transféré dans la catégorie nominale, “ essentiel ” désigne à lui seul une entité du monde. Le déterminant qui le précède est la marque grammaticale de cette nouvelle faculté. Quant à sa compréhension, elle se condense dans l'expression de la qualité, qui est comme incarnée dans le monde, perceptible en elle-même.

Ce premier fragment de “ Voyageurs ” présente un triple intérêt. Il est tout d'abord l'explicitation du passage de la formulation d'une qualité, par l'intermédiaire d'un support nécessaire, à son autonomie référentielle. Il permet ensuite d'établir une nuance concernant l'autonomie référentielle de la qualité. Sa possibilité est parfois déjà reconnue, disponible en langue, et ce type de nom est très présent dans certains domaines comme la philosophie. “ L'essentiel ” relève d'ailleurs du vocabulaire philosophique. Cependant l'emploi n'est pas toujours lexicalisé, comme pour “ inaccompli ”, qui est obtenu au terme d'un processus sémantique et morphologique complexe, à partir de “ tout ce qui se dérobe sous la main ”. Par une équivalence sémantique, la négation de *s'accomplir* se substitue au verbe *dérober*, mais aucun verbe existant ne correspond à cette information. En revanche, le préfixe négatif *in-* associé à la forme participiale du verbe *accomplir* est morphologiquement acceptable⁵²¹. Le premier fragment de “ Voyageurs ” reflète enfin la recherche de la substance d'une situation. Il dit l'accès à la qualité dans une circonstance précise, celle d' “ un soir ”. L'essence d'une entité est pressentie dans la variation même de cette entité. Ainsi, que cette qualité soit permanente ou contingente, elle devient dans

⁵²⁰ “ Voyageurs ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 519.

⁵²¹ *Inaccompli* est bien un dérivé et non un vrai parasynthétique : le préfixe recatégorise la base à l'aide, non pas d'un suffixe, mais d'une désinence verbale.

une situation le nom même de l'entité, ce qui l'identifie. L'essence d'une réalité est ce qui la résume tout entière par rapport à une circonstance. La seconde phrase reflète donc une poétique dont elle est, sémantiquement, la formulation même.

La désignation du référent par sa qualité principale, qui se voit érigée en dénomination, est moins fréquente, dans la poésie de René Char, que significative de l'originalité du processus métonymique. Elle est en effet la meilleure réalisation grammaticale du processus d'abstraction. Ce dernier emprunte certes bien d'autres voies, mais la dérivation en traduit la dynamique même, qui s'est figée en langue ou qui correspond à des emplois inédits, comme dans " Paccage de la Genestière " où l'adjectif substantivé permet de donner de nouveaux noms :

Devant la coloration des buis rougeoyants ne retentit pas la conversation de tous avec chacun. Aimez la vie, dirait-elle, vie, l'accostée et qui interpelle. Larmes, ne vous laissez pas convaincre d'en finir avec ce délirant. Sur la colline de gypse gris nous accrocherons les tableaux de ce gueux de siècle, ventre et jambes arrachés. La nuit dernière encore, nous ne mentionnons pas à l'herbe ivoirine qui se givrait.⁵²²

" L'accostée ", terme dérivé du participe passé du verbe *accoster*, et " ce délirant ", formé sur l'adjectif verbal issu du verbe *délirer*, sont de pures créations. Le référent désigné par " l'accostée " est facilement identifiable, puisque l'expression est co-référente au substantif auquel elle est apposée, " vie ", ce que l'accord au féminin vient confirmer. En revanche, l'identification de " ce délirant " pose problème. Si la situation d'interlocution est la même que celle de la phrase précédente, c'est de nouveau la vie qui parle en s'adressant aux " larmes ". Le tiers désigné par " ce délirant " peut être le sujet qui pleure, mais on peut aussi établir une relation de co-référence avec " ce gueux de siècle ", dont le démonstratif, cataphorique, annoncerait " siècle " en le désignant d'abord par sa qualité de " délirant ". Avec l'expression " ce gueux de siècle ", *gueux*, qui est un nom, conserve son support, " siècle ", comme complément prépositionnel. Appelé complément de qualité ou construction qualitative, ce type d'expression est particulièrement emblématique du processus d'abstraction : la qualité garde la trace de son support dans le complément du nom qui en est l'expansion.

Le référent désigné par un adjectif substantivé est toutefois le plus souvent directement accessible, soit dans le contexte, soit dans la situation. Dans " Le Risque et le pendule ", une symétrie syntaxique identifie les deux adjectifs substantivés :

Toi qui ameutes et qui passe entre l'épanouie et le voltigeur, sois celui pour qui le papillon touche les fleurs du chemin.⁵²³

L'élucidation de l'énigme s'effectue dans la phrase elle-même. Les deux propositions ont une construction parallèle puisqu'elles commencent toutes les deux par une interpellation au destinataire. S'établit alors un chiasme qui donne la clé de l'énigme morphologique : " l'épanouie " renvoie aux fleurs tandis que " le voltigeur " désigne le papillon. On remarque d'ailleurs que le passage à la substance s'accompagne pour les fleurs d'un passage du pluriel au singulier. Sur la voie de la conceptualisation, l'idée se détache de

⁵²² " Paccage de la Genestière ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 533.

⁵²³ " Le Risque et le pendule ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 369.

l’extensité.

L’évocation d’une relation amoureuse permet également une identification rapide dans la mesure où ce type de situation est plus ou moins stéréotypée : la femme aimée est “ la Continuelle ” de la “ Lettera amorosa ”⁵²⁴, “ la Minutieuse ” du poème éponyme⁵²⁵, “ l’Amoureuse ” de “ Dansons aux Baronnie ”⁵²⁶ ou du “ Noeud noir ”⁵²⁷, poème dans lequel l’amant est également désigné par un adjectif substantivé dans la réciprocité de la formule “ Tu es mon amoureuse/Je suis ton désirant ”⁵²⁸. L’entité s’est incarnée dans l’une de ses qualités qui est ainsi transformée en substance⁵²⁹. La majuscule de “ la Continuelle ” n’est pas celle de certaines allégories, dont le référent devient humain. Elle est une marque d’adéquation du mot à un référent déjà humain, et elle ne fait que renforcer l’effet de personnification de l’appellation elle-même : elle marque, comme pour un nom propre, l’autonomie du référent et la justesse de l’appellatif. Elle peut participer également comme ici d’une stratégie de l’énigme dans un langage précieux : c’est bien l’essence de la personne qui est nommée, et l’expression s’avère d’autant plus puissante que sa forme, mais également sa signification, disent la permanence, loin de toute référence qui demeure contextuellement masquée.

2. Le nom : “ Septentrion ”

Le nom prédéterminé par l’article défini réalise pleinement l’abstraction :

— Je me suis promenée au bord de la Folie.— Aux questions de mon cœur, S’il ne les posait point, Ma compagne cédait, Tant est inventive l’absence. Et ses yeux en décrue comme le Nil violet Semblaient compter sans fin leurs gages s’allongeant Dessous les pierres fraîches. La Folie se coiffait de longs roseaux coupants. Quelque part ce ruisseau vivait sa double vie. L’or cruel de son nom

⁵²⁴ “ Lettera amorosa ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 344.

⁵²⁵ “ La Minutieuse ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 354-355.

⁵²⁶ “ Dansons aux Baronnie ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 429.

⁵²⁷ “ Le Noeud noir ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 565.

⁵²⁸ En dehors de notre *corpus*, on peut citer l’ “ Inanimée ” de “ Biens égaux ” (*Fureur et mystère*, O. C., p. 251), “ la Belle ” de la pièce *Claire*, qui est aussi “ la Rencontrée ” (voir l’exergue et les “ Personnages ”, *Claire*, O. C., pp. 864, 866). On peut même considérer que le prénom féminin Claire est la plus parfaite lexicalisation d’un adjectif par dérivation impropre puisqu’il est devenu un nom propre. Ressortissent à la même évolution morphologique les titres disparus de textes de *Feuillets d’Hypnos*, comme “ la Murmurée ” ou “ la Révélée ”, ce dernier ne désignant cependant pas une femme (Voir *René Char. Dans l’atelier du poète*, 1996, pp. 440-441).

⁵²⁹ La substance perd les marques évidentes de la circonstance : “ Verbes, adjectifs, adverbes sont [...] faciles à modaliser : le prédicat qu’ils confèrent au thème dépend de la personne, du temps, du mode, des degrés d’intensité. Ces marques disparaissent dans la nominalisation. “ Pierre était paresseux ” n’est pas une condamnation à perpétuité ; “ le paresseux ”, comme description définie, inflige une étiquette dévalorisante définitive ” (Danielle Bouverot, “ Trop de tropes ? Comment situer la synecdoque ? ”, *Le Français moderne*, 51^{ème} année, octobre 1983, n°4, p. 336).

soudain envahisseur Venait livrer bataille à la fortune adverse.⁵³⁰

“ Septentrion ” brouille la piste de l'abstraction : en effet, cette dernière ne s'établit pas grâce au groupe nominal “ la Folie ” qui ne renvoie pas à une notion mais bien à une entité réelle. Ce qui semble le plus abstrait masque ici le plus concret. Le premier titre de ce poème révélait l'identité de cette “ Folie ” avec le syntagme “ Le Ruisseau transposé ”⁵³¹ Mais une telle expression explicitait trop à la fois la démarche poétique et le sujet du poème. En effet, la Folie est un cours d'eau près de Lagnes, concrétisation géographique que la locution prépositionnelle “ au bord de ” renforce initialement, et qui se voit confirmée par la reprise anaphorique “ ce ruisseau ” et la présence des “ roseaux ” dans la dernière strophe. La majuscule est donc légitime pour un nom propre et l'article devant un nom géographique est un signe de sa stabilité ontologique.

Mais l'homonymie du nom de ce ruisseau avec celui qui signifie un dérèglement mental peu faire passer l'emploi de cette notion pour une allégorie. La personnification est rendue possible par la mention d'une “ compagne ” : dans la promenade le long du ruisseau, elle peut être une femme, que le premier vers fait apparaître à travers l'accord au féminin de “ promenée ”, mais en la dissociant nettement du ruisseau. La seconde occurrence de “ Folie ” peut en revanche être considérée comme la transposition féminine de cette notion : les “ longs roseaux coupants ” relèveraient alors d'un univers métaphorique. En situation, ils sont cependant référentiels. Dans le contexte restreint du seul vers où ils apparaissent, la “ double vie ” de la “ Folie ” repose sur la lecture possible de deux univers : si l'univers référentiel dépend de “ roseaux ”, la Folie est personnifiée ; s'il dépend en revanche de “ se coiffait ”, la Folie reste un ruisseau. Il semble donc que ce vers superpose ces deux vies dont le poème suggère alternativement une face puis l'autre, celle du ruisseau puis celle de la femme.

C'est toutefois au cœur de cette abstraction incertaine qu'émerge une qualité, “ l'absence ”. Ce groupe nominal prédéterminé par l'article défini correspond à un emploi métonymique, que la complexité paradoxale de la deuxième phrase rend peu lisible. La femme cède à des questions non formulées car cette absence de formulation les dévoile davantage. Le silence est proprement éloquent : absence de questions, silence du promeneur qui se fait lui-même absence, qui “ invent[e] ” une présence expressive en s'absentant de la parole, de la signification. Cette forme de présence-absence trouve sa meilleure expression dans la métonymie d'abstraction achevée, qui est actualisée par un article défini. L'actualisation est d'ailleurs le dernier signe de l'incarnation d'un référent que son nom, en tant que contenu notionnel, fait tendre vers une déréalisation. Cette dernière est en outre renforcée par l'emploi du présent du verbe *être*, qui fait sonner le vers “ Tant est inventive l'absence ” comme une vérité générale et non comme un énoncé en rapport avec la circonstance précise d'une promenade. L'article superpose ainsi une valeur particularisante et une valeur généralisante dans le contexte restreint du vers où se trouve le groupe nominal métonymique. L'emploi de l'article défini favorise donc aussi l'ambiguïté déjà évoquée entre une référence particulière et une référence générale qui est ici de l'ordre de l'essence. Cet article permet bien une actualisation, elle détermine

⁵³⁰ “ Septentrion ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 432.

⁵³¹ Voir *Variantes*, O. C., p. 1192.

une extensité, mais on ne peut trancher entre l'extensité unique et l'extensité maximale.

Sans déterminant, le nom qui se trouve en emploi métonymique n'est pas actualisé et prend une valeur de signification. Il n'y a plus de référence possible.

Tu es plaisir, avec chaque vague séparée de ses suivantes. Enfin toutes à la fois chargent. C'est la mer qui se fonde, qui s'invente. Tu es plaisir, corail de spasmes.⁵³²

En fonction attributive et sans article, “ plaisir ” prend une valeur de signification. L'abstraction est totale puisqu'il n'y a plus d'extensité.

René Char ne privilégie cependant pas l'article ou son absence devant le nom, car sa poésie est moins abstraite qu'abstraction, elle est bien une dynamique, non un aboutissement ou un état. La perception du réel est une condition de l'émergence de la substance. Au sens étymologique d'abstraction, le poème part de la réalité et s'en nourrit : il en extrait l'essence. La métonymie d'abstraction comme processus est la forme la plus significative du mouvement d'abstraction car les différentes formes qu'elle peut prendre reflètent ce dynamisme. La poésie de René Char réalise donc un passage, et même plus : elle est ce passage du réel à l'univers des essences.

III. L'essence, une formulation en tension

Parmi les différentes formes syntaxiques qui définissent l'espace de la figure métonymique, certaines sont privilégiées. Ce ne sont pas les expressions situées au début ou à la fin du processus, mais celles qui traduisent le plus la dynamique syntaxique de l'émergence de la qualité et, partant, le nécessaire inachèvement de la métonymie. Au croisement des rôles prédicatif et thématique, mais aussi des mouvements particularisant et généralisant, elles reflètent le caractère tensionnel de la saisie de l'essence.

A. Une dénomination prédicative

Les structures métonymiques les plus représentatives de l'émergence de l'essence sont les structures intermédiaires : l'adjectif substantivé, le nom déterminé par un complément prépositionnel, et le nom actualisé par un déterminant possessif. La tension entre l'évolution thématique qu'a suivi le terme signifiant la qualité, et le rôle prédicatif qui s'attache originellement à son expression, s'y manifeste avec le plus d'acuité.

1. Une prédication...

Dans la métonymie de type synecdochique, c'est un prédicat qui sert de désignation⁵³³. Ce prédicat considéré comme pertinent est sélectionné en tant qu'il passe pour être une

⁵³² “ *Lettera amorosa* ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 343.

⁵³³ Contrairement à ce que dit Paul Ricoeur, il n'y pas que la métaphore qui soit dénominative et prédicative.

propriété représentative de l'entité. Il est donc susceptible de la représenter parfaitement. S'il la résumer tout entière, il peut servir à la nommer. La dimension prédicative reste perceptible dans les trois structures dominantes.

a/ La structure N DE N : “ Le Gaucher ”

Dans “ Le Gaucher ”, plusieurs expressions prépositionnelles correspondent au même déplacement syntaxique :

On ne se console de rien lorsqu'on marche en tenant une main, la périlleuse floraison de la chair d'une main. L'obscurcissement de la main qui nous presse et nous entraîne, innocente aussi, l'odorante main où nous nous ajoutons et gardons ressource, ne nous évitant pas le ravin et l'épine, le feu prématuré, l'encerclement des hommes, cette main préférée à toutes, nous enlève à la duplication de l'ombre, au jour du soir. Au jour brillant au-dessus du soir, froissé son seuil d'agonie.⁵³⁴

Dans “ la périlleuse floraison de la chair d'une main ”, “ l'obscurcissement de la main ”, “ l'encerclement des hommes ” et “ la duplication de l'ombre ”, on a de façon exemplaire la même construction : le déterminant syntaxique reste similaire dans deux des quatre expressions, et c'est le déterminé qui varie. On retrouve logiquement en position de déterminant un thème susceptible d'être soumis à plusieurs prédications qui se retrouvent quant à elles en position de déterminés. Mais sémantiquement, la hiérarchie garde la trace des prédications possibles : du point de vue du sens, le support correspond au déterminé tandis que le terme qu'il complète est son déterminant. La hiérarchie sémantique à l'intérieur du syntagme est exactement inverse de la hiérarchie syntaxique. Le premier élément du syntagme conserve sa valeur informative par rapport au second. Ce premier élément porte d'ailleurs souvent encore la trace de sa valeur prédicative dans sa nature même : véritable déverbal comme “ obscurcissement ” et “ encerclement ”, ou simple forme nominale correspondant à un verbe avec “ floraison ” et “ duplication ”, les premiers noms de ces expressions sont des noms d'action. Ce ne sont pas en elles-mêmes les entités représentées par les déterminants qui importent, mais certains de leurs états dans des circonstances précises. Il y a ainsi focalisation dans “ Le Gaucher ” non pas sur la main, mais sur des caractérisations essentielles de la main. Ce type de structure, où affleure l'idée d'action, est très productive et implique souvent également des relations métaphoriques : “ la flambée d'une herbe aromatique ”, “ la brûlure du bruit ”, “ l'interrogation des ombres ”, “ la coloration des buis ”, “ l'insistance des animaux ”, “ le blâme des fleurs ” n'en sont que quelques exemples dispersés.

b/ Déterminant possessif + nom

Dans une structure qui réalise totalement la substitution métonymique, le nom est souvent actualisé par un déterminant possessif. Ce déterminant est le signe préservé d'une relation avec l'entité concernée par la propriété désormais thématifiée. L'abstraction est en cela dite relative.

Hors de nous comme au-delà de nous, tout n'est que mise en demeure et

⁵³⁴ “ Le Gaucher ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 439.

croissance menacée. C'est notre désespoir insurgé, intensément vécu, qui le constate, notre lucidité, notre besoin d'amour. Et tant de conscience finit par tapisser l'éphémère. Chère roulotte !⁵³⁵

Le siège de “ notre désespoir ”, “ notre lucidité ” et “ notre besoin d'amour ” est le locuteur, ce qui apparaît clairement dans l'incompatibilité sémantique entre le verbe “ constate ” et ces noms thématiques, en position de sujet grammatical. Le déterminant possessif est donc la seule trace de l'identité du support de la qualité. Si on parle d'ailleurs pour ce type d'expression de métonymie d'abstraction relative, c'est précisément parce que l'abstraction n'est pas totale et que subsiste syntaxiquement une trace de l'entité du monde concernée. Le groupe nominal fonctionne alors comme l'expression condensée d'un développement de la prédication qui relierait la personne en relation avec le nom et le référent de ce nom lui-même.

D'ailleurs, lorsque le nom est lui-même le résultat d'une dérivation, sa nature prédicative reste très forte.

Ton partir est un secret. Ne le divulgue pas. Durant que roule le gai tonneau du vent, chante-le.⁵³⁶

Le déverbal “ partir ” n'est pas lexicalisé. Sa nominalisation apparaît d'autant mieux qu'il est repris par un pronom personnel. Le verbe étant la partie du discours généralement prédicative, ce changement de catégorie grammaticale est particulièrement représentatif du passage d'une forme prédicative par excellence, le verbe, à celle qui a des affinités avec la position de thème, le nom⁵³⁷.

c/ L'adjectif substantivé : “ La Fauvette des roseaux ”

Lorsqu'un adjectif est substantivé, ce n'est pas le déterminant qui porte trace d'une prédication, mais le substantif lui-même qui est le résultat d'une nominalisation plus ou moins sentie comme vivante. Nombreux sont les adjectifs substantivés à présenter un suffixe d'agent, comme “ la metteuse en œuvre ”⁵³⁸, “ ces marcheurs ”⁵³⁹, les “ nuisibles ”⁵⁴⁰, les “ perceurs ”⁵⁴¹ etc. Mais leur rôle prédicatif est surtout perceptible lorsque ces nominalisations ne sont pas lexicalisées, car l'origine adjectivale des

⁵³⁵ “ *Aromates chasseurs* ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 513.

⁵³⁶ “ *Souvent Isabelle d'Egypte* ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 551.

⁵³⁷ “ [...] Je n'entends plus, montant de la fraîcheur de mes souterrains *le gémir du plaisir*, murmure de la femme entrouverte. [...] ” (“ Feuilles d'Hypos n° ”, *Fureur et mystère*, O. C., p.). C'est René Char qui souligne, et c'est un bel exemple de métonymie d'abstraction construite sur un déverbal qui permet de thématiser l'essentiel de la scène érotique. On trouve également ce type de formulation dans “ Les Mains d'Elsa ” d'Aragon (*Le Fou d'Elsa*, p. 69) : [Sauras-tu jamais] Ce que dit ainsi le profond langage Ce parler muet des sens animaux Sans bouche et sans yeux miroir sans image Ce frémir d'aimer qui n'a pas de mots

⁵³⁸ “ Lombes ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 516.

⁵³⁹ “ Rodin ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 522

⁵⁴⁰ “ Gammes de l'accordeur ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 557.

substantifs se fait encore sentir. Lorsqu'ils sont issus de participes passés et présents, ils conservent nettement les marques de leur emploi verbal : " les grandes interdites " ⁵⁴² , " l'incurvé " ⁵⁴³ , " le dévoué " ⁵⁴⁴ , " l'accrêté " ⁵⁴⁵ , " l'appelé " ⁵⁴⁶ , " l'assoiffé " ⁵⁴⁷ etc.

Le fait que la dérivation d'un adjectif substantivé soit encore perçue permet de considérer encore davantage le lien du terme employé avec une circonstance. Il reste issu d'un événement qu'il résume et semble comme saisi dans le vif d'une expérience. Si le réel fait signe, ce signe peut ainsi être de courte durée : l'essence est parfois perceptible brutalement et de façon éphémère comme si subsistait en elle la trace d'une valeur prédicative soumise au temps. Dans " La Fauvette des roseaux ", c'est dans une circonstance précise et brève, " à l'instant ", que surgit la possibilité de l'émergence d'une essence, formulée par deux adjectifs substantivés :

L'arbre le plus exposé à l'œil du fusil n'est pas un arbre pour son aile. La remuante est prévenue : elle se fera muette en le traversant. La perche de saule happée est à l'instant cédée par l'ongle de la fugitive. Mais dans la touffe de roseaux où elle amerrit, quelles cavatines ! C'est ici qu'elle chante. Le monde entier le sait. Été, rivière, espaces, amants dissimulés, toute une lune d'eau, la fauvette répète : " Libre, libre, libre, libre... " ⁵⁴⁸

Avec " La Fauvette des roseaux ", René Char crée une vignette. Le décor des premières phrases, minimal, prend une dimension emblématique : n'apparaissent que les éléments utiles à la scène, " l'arbre ", " la perche de saule " et " la touffe de roseaux " qui, au singulier et déterminés par l'article défini, font figure de types. Plusieurs expressions donnent de l'action une vision épurée : l'expression très elliptique qu'est " l'œil du fusil ", où l'œil représente le chasseur ; la métonymie de la partie pour le tout dans l'emploi de " son aile ", qui joue d'ailleurs phonétiquement avec le pronom *elle*, susceptible de représenter également la fauvette ; enfin la vision métonymique de " l'ongle de la fugitive ". L'évocation se trouve concentrée sur quelques détails précis : l'action est envisagée à travers des signes plus que décrite, procédé qui traduit également la rapidité de la scène et la discrétion des acteurs, qu'il s'agisse du chasseur ou de la proie.

C'est dans ces circonstances précises que l'essence de la fauvette est saisie, parce

⁵⁴¹ " Ruine d'Albion ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 456.

⁵⁴² " Sommeil aux Lupercales ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 505.

⁵⁴³ " Aromates chasseurs ", *Aromates chasseurs*, O. C., p. 513.

⁵⁴⁴ " Rodin ", *Aromates chasseurs*, O. C., p. 522.

⁵⁴⁵ " Cruels assortiments ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 540.

⁵⁴⁶ " Les Parages d'Alsace ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 428.

⁵⁴⁷ " Aiguevive ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 433.

⁵⁴⁸ " *La Fauvette des roseaux* ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 388.

que cette dernière a précisément une dimension temporelle : cet oiseau est appelé “ la remuante ” et “ la fugitive ”, deux expressions qui résument exactement le moment évoqué. La fauvette, caractérisée dans la scène par sa rapidité et sa fugacité devient “ la fugitive ”, par essence insaisissable. Elle est également par excellence “ la remuante ” : le participe présent a un aspect sécant qui redouble l’aspect imperfectif du verbe *remuer* dont il est le déverbal avant d’être lui même substantivé. La substance de cet oiseau, inscrite lexicalement et morphologiquement dans son nom, est d’être en mouvement permanent. La désinence verbale en *-ant* est le signe encore vivant ici d’une prédication liée à une circonstance. Elle traduit parfaitement la spécificité de l’essence selon René Char : la propriété n’est pas une valeur éternelle, elle est bien saisie dans un mouvement et par rapport à lui. La fugacité de l’événement montre la nature de l’essence qui peut être la vérité d’un instant.

René Char utilise avec une certaine prédilection les dérivés verbaux ou adjectivaux dans des métonymies d’abstraction absolue ou relative, car ces formes gardent la trace d’une prédication. La nominalisation produit cependant des termes référentiellement autonomes, puisque le nom est la seule partie du discours à bénéficier d’une incidence interne. Mais ils ne créent pas un univers impressionniste, ni même réaliste⁵⁴⁹, univers auxquels on rattache souvent l’expression métonymique : ils rendent possible, dans l’univers réel, la perception d’un univers d’essences.

2. ... thématisée

Malgré son origine prédicative, la qualité tend à prendre la place du thème.

a/ Au niveau du syntagme

La qualité d’une substance est mise en avant, au sens spatial du terme, par son antéposition par rapport au support ou par la totale disparition de ce dernier. Dans “ La Fauvette des roseaux ” apparaissent deux métonymies de la partie pour le tout, “ son aile ” et “ l’ongle de la fugitive ”, qui représentent deux stades différents de thématisation. Avec “ l’ongle de la fugitive ”, l’antéposition est réalisée mais le support subsiste. En revanche, avec “ son aile ”, le support a syntaxiquement disparu, même s’il reste identifiable dans l’emploi du possessif. Mais la métonymie ne réalise pas dans ces deux

⁵⁴⁹ Michel Le Guern a nuancé les effets de la métonymie selon sa spécificité : métonymie simple, synecdoque de la partie pour le tout, métonymie d’abstraction : “ Roman Jakobson [...] y voit la marque par excellence de la littérature réaliste, alors que la métaphore caractériserait plutôt la littérature romantique et symboliste. Un relevé systématique des métonymies dans des textes français relevant de diverses esthétiques oblige à admettre qu’il n’existe pas de corrélation entre la littérature réaliste et la métonymie en général. En revanche, il est absolument évident qu’un type particulier de métonymie, la synecdoque de la partie pour le tout, tient une place privilégiée dans les textes réalistes : c’est un des moyens dont se sert le plus volontiers un écrivain lorsqu’il désire faire porter l’attention de ses lecteurs sur les détails de la réalité qu’il décrit, et c’est là sans doute une des préoccupations essentielles de l’écriture réaliste. [...] Le même processus métonymique permet de produire un effet inverse dans le cas où les glissements de référence successifs se font dans une direction opposée ; rien n’est plus opposé à l’esthétique réaliste que l’accumulation de métonymies de l’abstraction ; c’est ainsi que des moralistes classiques transforment des observations initialement fragmentaires en remarques de caractère général où tous les accidents particuliers s’effacent au profit de réflexions qui veulent avoir une portée universelle ” (*op. cit.*, pp. 104-106 *passim*).

exemples une abstraction. Cette dernière est en revanche très nette si l'on compare la fin de " La Minutieuse " avec la fin de " Front de la rose " .

La beauté des eaux profondes nous endormit.⁵⁵⁰

constitue en effet une étape dans la thématization que la présence du seul terme " la beauté " achève :

[...] Celui qui marche sur la terre des pluies n'a rien à redouter de l'épine, dans les lieux finis ou hostiles. Mais s'il s'arrête et se recueille, malheur à lui ! Blessé au vif, il vole en cendres, archer repris par la beauté.⁵⁵¹

Si la hiérarchie sémantique à l'intérieur du syntagme fait dépendre le premier terme du second et permet de garder la trace d'une relation prédicative, en revanche la hiérarchie du point de vue syntaxique s'inverse : c'est le second terme qui dépend du premier, dépendance qui souligne l'originalité de la thématization réalisée. Au niveau du syntagme, il y a une inversion de l'ordre logique qui veut que le thème, ce dont on parle, précède le prédicat, ce qu'on dit du thème, et cette inversion se manifeste syntaxiquement : le prédicat est attiré dans le groupe nominal qui constitue le thème, et il prend au sein de ce groupe la première position syntaxique, celle de déterminé. On a donc une double mise en relief du prédicat dans le syntagme : par une inversion logique qui opère sa thématization, et par une prédominance syntaxique. Cette double opération est parfois très nette :

Dehors le jour indolore se traîne, que les verges des saules renoncent à fustiger. Plus haut, il y a la mesure de la futaie que l'aboie des chiens et le cri des chasseurs déchirent.⁵⁵²

Dans les syntagmes " l'aboie des chiens " et " le cri des chasseurs ", les deux noms en première position sont des déverbaux. En effet, par une dérivation régressive, les deux prédicats, *aboyer* et *crier*, sont devenus des thèmes. Si, sémantiquement, ils sont les prédicats de leur expansion, syntaxiquement ils sont bien en position de déterminés sous la forme nominale et, qui plus est dans cette phrase, en position de sujet grammatical de la relative. Sans passer par une transformation emphatique de la phrase, s'opère, pourrait-on dire discrètement, une évolution logique qui passe par une évolution morphologique : cette transformation est essentielle car elle est véritablement interne : elle travaille la langue elle-même en s'inscrivant dans la morphologie. Assurément discrète au niveau superficiel, elle bouleverse toutefois profondément la hiérarchie syntaxique des constituants. Elle est enfin essentielle car elle permet de constituer des degrés syntaxiques dans le processus métonymique.

b/ Au niveau de l'énoncé

A l'échelle syntaxique de la phrase tout entière, on observe des déplacements et des phénomènes d'ellipse : non seulement la qualité devient souvent le noyau d'un groupe

⁵⁵⁰ " La Minutieuse ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 355.

⁵⁵¹ " Front de la rose ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 364.

⁵⁵² " Lettera amorosa ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 344.

nominal et y gagne le plus fort pouvoir référentiel, mais le syntagme dans lequel elle apparaît prend une place importante dans la hiérarchie des constituants de la phrase elle-même. Dans l'organisation logique de la phrase, en obéissant à une tendance qui en thématise la formulation, la métonymie de qualité perturbe l'organisation des différents groupes que sont le groupe sujet, le groupe verbal et les circonstants : l'émergence métonymique de la qualité s'accompagne de “ déplacements syntaxiques des groupes circonstants sur les groupes verbaux et sujets et par celui, plus rare, des groupes verbaux sur les groupes nominaux sujets, ces déplacements étant concentrés sur les noms intégrés dans ces groupes ”. Il y a ainsi une sorte de “ remontée syntaxique plus ou moins prononcée ”⁵⁵³ : “ [...] la métonymie RECENTRE les constituants de l'énoncé qui sont périphériques et incidents aux autres, cela aux dépens de ses constituants fondamentaux. On découvre ainsi tout un travail de renforcement syntaxique, au terme duquel les constituants secondaires deviennent primordiaux, la métonymie accentuant le rôle des masses syntaxiques moins importantes [...] ”⁵⁵⁴. Ces déplacements sont exemplaires dans “ Le Gaucher ” :

On ne se console de rien lorsqu'on marche en tenant une main, la périlleuse floraison de la chair d'une main. L'obscurcissement de la main qui nous presse et nous entraîne, innocente aussi, l'odorante main où nous nous ajoutons et gardons ressource, ne nous évitant pas le ravin et l'épine, le feu prématuré, l'encercllement des hommes, cette main préférée à toutes, nous enlève à la duplication de l'ombre, au jour du soir. Au jour brillant au-dessus du soir, froissé son seuil d'agonie.⁵⁵⁵

L'évolution de la thématization est perceptible dans la disposition du poème. Le groupe nominal qui contient le nom “ main ” est situé, dans le premier paragraphe, au sein d'une circonstancielle introduite par un gérondif. Hiérarchiquement, elle occupe une place peu importantes dans l'organisation de la phrase. En revanche, dans le second paragraphe s'opère un déplacement syntaxique : le groupe nominal contenant “ main ” devient sujet. Mais la thématization ne s'arrête pas à ce simple changement de fonction. Le sujet prend des dimensions démesurées car le nom “ main ” s'enrichit doublement : non seulement il est redoublé par des appositions qui reprennent exactement ce mot “ main ”, mais il est suivi, ainsi que ses appositions, d'expansions nombreuses et développées puisqu'il s'agit surtout de subordinées. Ce déploiement syntaxique exceptionnel des expansions du nom “ main ” rend compte du “ recentrement ” des constituants secondaires qui sont attirés dans le groupe sujet.

La thématization s'accompagne donc à la fois d'un mouvement de nominalisation qui favorise l'occupation d'une position de thème, et d'un renforcement de certaines fonctions syntaxiques comme le sujet.

De “ l'envisagement métonymique ” à la substitution, la qualité émerge syntaxiquement et thématiquement, évolution qui a pour corollaire un processus de

⁵⁵³ Marc Bonhomme, *op. cit.*, pp. 101, 102.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁵⁵ “ *Le Gaucher* ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 439.

condensation syntagmatique et sémantique. L'abstraction métonymique est un mécanisme économique qui, en prenant différents degrés, se réalise à des niveaux variés d'expression. De la présence du support de la qualité à sa disparition totale, ce sont aussi bien la syntaxe et la logique que la morphologie qui entrent en jeu. " Prédicat-thème " ou " prédicat devenu thème ", la synecdoque cumule les deux fonctions sous la forme d'une " désignation prédicative " ⁵⁵⁶. L'abstraction métonymique favorise donc l'ellipse, réussissant à concentrer dans un signifiant les deux rôles logiques de thème et de prédicat, manifestant ainsi parfaitement la tendance charienne au " raccourci fascinateur "

557 .

B. Une focalisation exemplaire

Faire un poème, c'est prendre possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien dans cette vie, très rattaché à elle, et cependant à proximité des urnes de la mort. ⁵⁵⁸

La densité de l'expression métonymique repose également sur la conjonction de deux forces opposées : la particularisation et la généralisation, qui ne recoupe qu'en partie l'opposition entre le concret et l'abstrait.

1. Un mouvement de particularisation : " L'Abri rudoyé "

Il y a dans la métonymie d'abstraction un mouvement de particularisation évident. Le nouveau désignateur d'un référent est le nom de l'une de ses qualités seulement qui est ainsi mise en relief.

a/ Une concrétisation ?

La particularisation qui est à l'oeuvre dans la métonymie d'abstraction est liée à une sélection de propriétés perceptibles dans le monde, dans l'expérience effective qu'un sujet peut avoir de la réalité. " L'Abri rudoyé " est nettement ancré dans un espace-temps :

De tout temps j'ai aimé sur un chemin de terre la proximité d'un filet d'eau tombé du ciel qui vient et va se chassant seul et la tendre gaucherie de l'herbe médiane qu'une charge de pierres arrête comme un revers obscur met fin à la pensée. ⁵⁵⁹

Si l'indicateur " de tout temps " traduit la durée la plus étendue qui soit, ce qui va d'ailleurs renforcer la valeur des qualités mentionnées, en revanche " sur un chemin de terre " constitue un indice de lieu très précis qui déclenche l'évocation d'un univers naturel. La concrétisation repose ainsi sur l'attention portée à des détails qui n'ont rien de métonymiques, mais qui sont des signes de la réalité. Ils sont de plus évoqués dans leur

⁵⁵⁶ Danielle Bouverot, *op. cit.*, p. 334.

⁵⁵⁷ " Sommaire ", *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 42.

⁵⁵⁸ " Nous avons ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 409.

⁵⁵⁹ " L'Abri rudoyé ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 459.

mouvement et leur relation avec le monde : l'eau est saisie dans sa relation d'origine avec le ciel dans l'expression “ un filet d'eau tombé du ciel qui vient et va se chassant seul ” ; “ l'herbe médiane qu'une charge de pierres arrête ” représente l'herbe dans sa contiguïté référentielle avec les pierres. Les verbes, sécants, présentent l'action dans son déroulement, ce qui renforce l'immédiateté de la scène. La concrétisation dépend aussi de l'emploi d'articles singuliers qui concourent à l'impression de réalité en désignant un référent particulier, malgré l'extension temporelle.

La concrétisation tient ainsi aux éléments référentiels et à l'incarnation que réalise la détermination en privilégiant une extensité individualisante. Mais la particularisation dont il est question ne correspond pas à une simple concrétisation. Si l'essence des choses est nécessairement perçue dans une expérience du monde, elle a un rapport particulier avec la réalité phénoménale : elle n'en est pas la reflet mais plutôt l'effet.

b/ Une focalisation

Parler d'un univers concret ne reflète pas le mouvement qui est à l'œuvre dans la poétique charienne. Il ne s'agit pas de décrire le monde mais d'en dévoiler les principes profonds. Ce n'est pas le filet d'eau et l'herbe qui sont représentés : c'est l'une de leurs propriétés qui est mise en relief, la “ proximité ” du premier et la “ gaucherie ” de la seconde.

La métonymie ne représente pas un objet mais une qualité de l'objet qui a été sélectionnée. Elle n'a pas forcément un contenu conceptuel, car elle est avant tout une façon d'être de la chose qui permet de l'identifier : la proximité est plus une propriété extérieure qu'un contenu intérieur. On voit bien d'ailleurs avec ce terme que la qualité est un rapport à celui qui perçoit : la proximité est une distance qui se juge par rapport à un repère, ici le locuteur. Il y a donc bien focalisation : la qualité est choisie. L'idée de focalisation se justifie donc à la fois par le contenu de la sélection opérée et par le regard qui l'opère. Cette subjectivité est d'autant plus intéressante qu'elle témoigne aussi du rapport personnel à la qualité. C'est bien par l'émotion que la matière est perçue, et le verbe *aimer* de ce poème est la formulation rare de cette perception personnelle et passionnelle : “ De tout temps j'ai aimé [...] la proximité d'un filet d'eau [...] ”. La métonymie d'abstraction opère donc une focalisation car la qualité qu'elle sélectionne est considérée comme la plus pertinente sur le plan émotionnel. Mais l'envers de la focalisation est la mise à l'écart d'autres qualités qui n'ont pas le pouvoir de représenter le référent. Le mouvement de la figure est un mouvement de particularisation⁵⁶⁰.

2. Un mouvement de généralisation : “ Devancier ”

Si la représentativité de la qualité sélectionnée joue au niveau du seul référent par rapport aux autres qualités qui n'ont pas été retenues comme suffisamment pertinentes, cette qualité est, par rapport cette fois à d'autres référents susceptibles de la présenter,

⁵⁶⁰ Lorsqu'on désigne les hommes par le syntagme “ les mortels ”, “ le choix de ce prédicat empêche les autres qualités humaines d'apparaître ; la personne est alors, par un mouvement de restriction qui l'amoindrit, vue uniquement comme mortelle et la synecdoque serait ainsi particularisante ” (Danielle Bouverot, *op. cit.*, p. 334).

accaparée par une seule entité. Le mouvement de particularisation observable au niveau du référent a pour corollaire un mouvement de généralisation au niveau de l'ensemble des référents du monde car l'entité que la qualité dénomme fait alors figure de type.

a/ Une conceptualisation ?

La métonymie peut prendre une valeur générale dans la mesure où son référent est le meilleur représentant de la qualité. Mais son lien nécessaire avec la réalité phénoménale la laisse le plus souvent en deçà d'une expression conceptuelle.

J'ai reconnu dans un rocher la mort fuguée et mesurable, le lit ouvert de ses petits comparses sous la retraite d'un figuier. Nul signe de tailleur : chaque matin de la terre ouvrait ses ailes au bas des marches de la nuit. Sans redite, allégé de la peur des hommes, je creuse dans l'air ma tombe et mon retour.⁵⁶¹

Un terme comme " la mort " est assez rare par son degré d'abstraction qui, dans une situation très concrète, celle d'un rocher et d'un figuier, pourrait faire figure d'allégorie. Mais on comprend bien avec " Devancier " pourquoi l'allégorie ne correspond pas à la poésie charienne. Avec le groupe juxtaposé à " la mort ", le poème suscite une autre vision, celle de l'objet qu'est le lit. Le concept est ainsi mis en tension avec l'objet à travers lequel il peut se lire : il n'est pas accessible en lui-même, mais nécessairement à travers un segment de réalité. L'intelligible n'a d'existence que dans le sensible. La conceptualisation, si elle peut être plus ou moins poussée, est toujours inachevée car l'idée n'est pas première mais donnée par la réalité qui lui reste liée. La poésie de René Char n'est pas une poésie d'idées, mais une poésie de la relation à l'idée, relation très précise puisque c'est celle de son émergence. Le fonctionnement entre le sensible et l'intelligible est ainsi de type symbolique, mais leur rapport s'effectue dans un ordre bien précis : c'est le sensible qui mène à l'intelligible. La qualité qui désigne une entité de façon typique n'est donc pas nécessairement un concept. Le mouvement de généralisation ne correspond pas strictement à une conceptualisation.

b/ Une abstraction

Qu'il se réalise par superposition ou par succession, le passage du particulier au général est en rapport étroit avec le passage du sensible, particulier, à l'intelligible, de portée générale. C'est bien dans la conjonction de ces deux mouvements que se réalise l'abstraction.

" Devancier " fait référence à un site archéologique précis : à Saint-Pantaléon, dans le Vaucluse, derrière une petite église romane, sont creusées dans le rocher des tombes, des cavités où se dessine le contour d'un corps et de sa tête. Cette nécropole présente en majorité des tombes de petite taille, faites pour des enfants : c'est la peste de 1722 qui causa ces jeunes morts, et Saint-Pantaléon était le protecteur des enfants non baptisés avant leur décès. Le poème évoque concrètement ces tombes, " lit[s] ouvert[s] " de " petits comparses ". Ils sont le signe concret de la mort survenue, et la construction syntaxique montre parfaitement cette équivalence entre le signe réel et le concept par une apposition

⁵⁶¹ " Devancier ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 426.

qui manifeste un rapport de co-référence : “ le lit ouvert ”, c’est “ la mort ”. Le passage par l’élément réel pour atteindre la signification est en outre une nécessité perceptible dans le complément de lieu : “ j’ai reconnu dans un rocher [...] ”. La préposition spatiale *dans* inscrit, et pour ainsi dire taille le concept au creux de la réalité. On ne peut saisir l’idée de la mort que par sa représentation concrète, par son incarnation⁵⁶². Le verbe *reconnaître* est ici essentiel, non seulement pour son sens, mais parce que son emploi est très rare : on saisit un invisible connu à travers du visible. La réalité fournit fortuitement des éléments qui suscitent du sens. Certains segments du monde sont propices à la rencontre du sensible et de l’intelligible, où l’un est signifié par l’autre, comme extrait de lui. Le manuscrit portait “ j’ai découvert ” au lieu de “ j’ai reconnu ” : la variante est significative de la démarche charienne qui dé-couvre⁵⁶³ ce qui est déjà là : il n’y a pas invention mais bien dé-voilement. Le concept habite le concret. La caractérisation “ fuguée et mesurable ” contribue à la perception de leur coexistence : tandis que “ mesurable ” décrit la taille des tombes, le fait qu’elle ont une forme dans l’espace du rocher, “ fuguée ” fait référence à un type de composition musicale ou un thème et ses imitations se succèdent selon un principe de répétition, créant une multiplicité, comme celle des tombes rassemblées et serrées derrière l’église. La coordination relie deux caractérisants qui relèvent l’un de l’intelligible, l’autre du concret.

C’est donc bien la perception de la mort qui est à l’origine du poème, par la vision de sa trace, qui plus est une trace sculptée, artistique. Le tailleur de ces tombes est bien le prédécesseur du poète, qui lui aussi taille son tombeau. Mais ce tombeau est cette fois unique (“ sans redite ”), et sculpté dans l’air : modestes paroles en l’air du poète ? Mais René Char sait que, écrivant, il sculpte aussi “ son retour ” : *scripta manent*.

J’ai vécu dehors, exposé à toutes sortes d’intempéries. L’heure est venue pour moi de rentrer, ô rire d’ardoise ! dans un livre ou dans la mort.⁵⁶⁴

Il faut remplacer l’alternative par la coordination, ou par une apposition, comme celle qui rapproche les “ lits ” de la “ mort ”.

Tout en étant le support privilégié d’une abstraction, l’entité de la réalité devient le meilleur représentant de la qualité extraite. Mais comme l’abstraction ne laisse jamais place au seul concept, l’exemplarité de l’objet de la réalité reflète un mouvement de généralisation plus qu’elle ne décrit un univers d’idées.

Si l’on considère par exemple l’entité qu’est la fauvette dans “ La Fauvette des roseaux ”, la métonymie a, d’une part, une dimension particularisante car elle se focalise sur une propriété aux dépens des autres propriétés non nommées de cette même entité.

⁵⁶² Nous utilisons un vocabulaire platonicien par défaut, car la démarche charienne, si elle peut être rapprochée de la philosophie des idées, lui est précisément inverse : l’idée ne préexiste pas à un monde dans lequel elle s’incarne, auquel elle participe pour être intelligible, mais en s’avisant. La réalité est nécessaire dans la poésie de René Char, et première. La démarche n’est donc pas celle d’une incarnation de l’idée dans la réalité, mais d’une abstraction de la réalité vers l’idée.

⁵⁶³ “ Celui qui invente, au contraire de celui qui découvre, n’ajoute aux choses, n’apporte aux êtres que des masques, des entre-deux, une bouillie de fer ” (“ La bibliothèque est en feu ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 380).

⁵⁶⁴ “ *Couche* ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 473.

La focalisation est donc restrictive, l'abstraction est bien au sens étymologique une extraction : la partie se fait tout. On observe d'autre part un mouvement généralisant dans l'expression métonymique car l'entité qu'est la fauvette est définie par une qualité qui peut caractériser d'autres entités. Toutefois avec l'article défini, l'oiseau semble incarner cette qualité exclusivement, et se l'approprier : l'espèce devient genre. Il y a peut-être là tout le chemin parcouru depuis la matière jusqu'à l'être, une dynamique d'abstraction qu'on peut décomposer artificiellement ainsi : une fauvette remuante, une remuante, la remuante. La décomposition est d'autant plus artificielle que la saisie de l'essence peut être rapide.

IV. Conclusion

Si la métaphore est considérée comme désignation déviante, la métonymie est quant à elle une désignation oblique. Elles ont toutes les deux un fort pouvoir prédicatif, mais la métonymie d'abstraction est un type d'expression privilégiée de l'essence car elle la formule directement.

Par sa dimension ontologique, la poésie de René Char a des affinités souvent soulignées avec le discours philosophique. Mais c'est au cœur de la langue que s'élabore cette ontologie, c'est dans un emploi particulier des mots que se crée une vision de l'être. René Char n'a pas de théorie philosophique au sens d'un message, d'un contenu transmis par le langage qui serait considéré comme un médium. C'est véritablement dans le langage poétique que s'inscrit cette dimension ontologique, notamment par l'emploi de la métonymie d'abstraction. On voit là — et ce n'est pas nouveau — toute la différence qui peut séparer un langage qui *sert* à, celui de la philosophie, et un langage qui *est*, celui de la poésie.

Contrairement au discours philosophique traditionnel, la poésie de René Char maintient une tension entre le réel perceptible et son essence, il y a passage de l'un à l'autre, phénomène dans lequel nous avons voulu voir, selon les mots du poète lui-même, une spiritualisation de la matière. La métonymie d'abstraction est, dans son processus même, partagée entre une tendance particularisante et une tendance généralisante. On pourrait dire que la poésie de Char marie le pouvoir de symbolisation du réel, qui fait signe dans ses détails, avec une exigence de perception des essences. Le sensible a du sens⁵⁶⁵, il donne des signes qui disent une essence qui le dépasse. La poésie serait bien " l'angle où s'épousent intelligence et sensation " ⁵⁶⁶.

⁵⁶⁵ Le couple constitué par ces deux notions a été étudié par Nicolas Castin dans *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine* (1998). L'auteur montre comment la poésie, à partir d'une tradition littéraire et philosophique qui opposait " l'intelligible et l'affectif " a établi une " communication entre le monde perçu et le monde conçu " (p. 6 *passim*).

⁵⁶⁶ " Le Dard dans la fleur ", O. C., p. 682.

Chapitre 6 La temporalité : être au monde pour sortir du temps

En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps.⁵⁶⁷

Sous la forme d'un apparent paradoxe, le titre d'un poème du *Nu perdu* donne une clé pour appréhender la temporalité : " Ni éternel ni temporel " ⁵⁶⁸ . Le temps fait l'objet d'une éviction totale. Cette clé, doublement négative, rejette les modes d'existence les plus évidents, dans leur opposition même : l'inscription dans le temps et la durée perpétuelle. Néanmoins, cette exigence de déréalisation absolue semble inconciliable avec le rapport que le poème entretient avec le temps vécu à travers des situations précises, mais aussi avec la recherche de l'essence du réel que l'on situerait bien dans une totalité temporelle comme l'éternité. Cette exclusion n'est cependant pas une exception, et elle se voit confirmée dans " Les Apparitions dédaignées " :

Ceux qui ont installé l'éternel compensateur, comme finalité triomphante du temporel, n'étaient que des geôliers de passage. Ils n'avaient pas surpris la nature tragique, intervallaire, saccageuse, comme en suspens, des humains.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ " Arthur Rimbaud ", *Recherche de la base et du sommet, O. C., p. 733.*

⁵⁶⁸ " Ni éternel ni temporel ", *Le Nu perdu, O. C., p. 460.*

⁵⁶⁹ " *Les Apparitions dédaignées* ", *Le Nu perdu, O. C., p. 467.*

La temporalité doit être vécue dans la précarité même de l'être-au-monde, et sans la consolation d'une durée infinie promise *post mortem*.

Mais, d'une part, l'exclusion porte sur des conceptions du temps bien précises que René Char refuse. D'autre part, si le titre coordonne deux éléments niés, il les chacun successivement, et non l'ensemble constitué par les deux éléments coordonnés. C'est dans cette faille grammaticale de la coordination que s'établit la possibilité d'une temporalité originale. Le temps n'est pas nié, ce sont des modalités exclusives qui le sont. Le titre rejette l'éternel puis le temporel, chacun étant pris comme solution isolée. Mais rien n'est dit de leur association possible.

L'inscription dans le temps est d'ailleurs indéniable :

Temps, mon possédant et mon hôte, à qui offres-tu, s'il en est, les jours heureux de tes fontaines ? A celui qui vient en secret, avec son odeur fauve, les vivre auprès de toi, sans fausseté, et pourtant trahi par ses plaies irréparables ?⁵⁷⁰

Les termes “ mon possédant ” et “ mon hôte ” sont ambigus : le possessif devant “ possédant ” introduit une nuance personnelle dans un rapport de dépendance qui rétablit une sorte de réciprocité ou d'acceptation de la soumission. Le terme coordonné “ hôte ” vient renforcer cette nuance : il ne doit pas être pris au sens d'invité, qui s'oppose à “ possédant ”, mais au sens de celui qui donne l'hospitalité. Le temps est le maître, mais le maître de maison. Il nous possède mais nous accueille. Il nous prête seulement un intervalle de son cours. Nous ne sommes que des passagers du temps. Mais quelle est l'échappée de ce temps vécu si ce n'est pas l'éternité telle qu'on la conçoit habituellement ? Il s'agit sans doute du temps propre au “ Grand réel ”, d'un hors-temps spécifique à l'univers charien, différent de la conception éternelle d'une sortie du temps.

S'esquisse alors une temporalité plus complexe que celle que nous donne le temps cosmique perçu comme orienté⁵⁷¹ dans une représentation vectorielle, temps irrésistible et irréversible. Ses articulations ne correspondraient pas à l'ordre chronologique que l'on connaît.

Le présent-passé, le présent-futur. Rien qui précède et rien qui succède, seulement les offrandes de l'imagination.⁵⁷²

Les deux termes juxtaposés sont construits comme des mots composés, dont le sens n'est pas dans l'addition des deux noms mais dans la constitution de nouveaux concepts temporels : dans les deux expressions, “ présent ” est le déterminé et “ passé ” ou “ futur ” les déterminants. Il s'agit peut-être d'une forme de présent sur lequel le passé et le futur peuvent être projetés. La temporalité charienne perturbe les représentations habituelles. Comment cette temporalité spécifique, qui semble s'organiser autour du présent, est-elle prise en charge par les tiroirs verbaux, dans les trois époques schématiquement représentées sur un axe du temps orienté de gauche à droite ?

⁵⁷⁰ “ Hôte et possédant ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 472.

⁵⁷¹ Voir Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, 1997, pp. 296-297.

⁵⁷² “ Aromates chasseurs ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 513.

I. L'expression du présent

“ Présent-passé ”, “ présent-futur ”, le présent semble couvrir une temporalité très étendue que peut prendre en charge le présent de l'indicatif. En effet, ses emplois peuvent d'autant mieux opérer cette extension dans le temps que ce tiroir étend par excellence ses valeurs sur toute les époques, au risque de ne plus avoir de couleur spécifique.

A. Le présent de l'indicatif, un temps indifférent au temps : “ Le Village vertical ”

1. Valeur chronologique

“ Le Village vertical ” évoque les trois époques de la chronologie :

Tels des loups ennoblis Par leur disparition, Nous guettons l'an de crainte Et de libération. Les loups enneigés Des lointaines battues, A la date effacée. Sous l'avenir qui gronde, Furtifs, nous attendons, Pour nous affilier, L'amplitude d'amont. Nous savons que les Choses arrivent Soudainement, Sombres ou trop ornées. Le dard qui liait les deux draps Vie contre vie, clameur et mont, Fulgura.⁵⁷³

Avec un “ tels ” initial, la première séquence s'impose d'emblée comme analogique. Le développement du comparant, fondé sur la représentation de loups, occupe les trois premières strophes. Le temps employé est le présent de l'indicatif, même s'il est travaillé lexicalement par un passé indéterminé dans la deuxième strophe (“ lointaines battues ”, “ date effacée ”), et un futur désiré, dans la première strophe avec “ guettons ”, dans la troisième avec le lexème “ attendons ” et la proposition de but “ pour nous affilier ”. La scène est celle d'une attente. La dernière strophe, au passé, semble discordante par rapport aux strophes précédentes : le changement de temps s'accompagne d'un fonctionnement sémantique de type symbolique que vient souligner le jeu de paronomase entre *dard* et *drap*. Le présent de l'indicatif n'exprime pas directement les deux époques qui entourent le moment actuel, le passé et le futur, il ne les prend en charge que comme des évocations subordonnées au moment de l'énonciation. Il pourrait cependant exprimer lui-même le passé et le futur, car il n'est pas le temps de l'actuel comme on le dit fréquemment. Si on le rattache à une situation actuelle, c'est parce qu'il renvoie de façon privilégiée au moment de l'énonciation : “ [...] le NUNC de l'énonciateur imprègne, colore tout l'énoncé ”⁵⁷⁴. Ce tiroir verbal peut en fait situer un procès dans n'importe laquelle des trois époques, le passé, le présent et le futur. Cette condition de Protée de la

⁵⁷³ “ Le Village vertical ”, *Le Nu perdu*, O. C., pp. 433-434.

⁵⁷⁴ Guy Serbat, “ Le prétendu “présent” de l'indicatif : une forme non déictique du verbe ”, *L'Information grammaticale* n°38, juin 1988, p. 34.

conjugaison s'explique par l'absence de morphème spécifique de présent : “ [...] dans une forme de présent, aucun élément signifiant ne peut être isolé, qui serait porteur du sème “actuel” [...] si le passé et le futur sont formellement signalés, l'actuel ne trouve dans le verbe au présent aucun appui. Le présent est rigoureusement étranger à la notion d'actuel, et en général à toute notion d'époque. [...] le présent est, au plan temporel, une forme non-déictique du verbe, puisqu'il ne réfère à aucune des époques que délimite la déixis temporelle ”⁵⁷⁵. Dépourvu de morphème temporel, il n'aurait donc pas de valeur chronologique nettement actuelle et pourrait donc, selon les contextes, situer un procès dans l'une des trois époques.

2. Valeur aspectuelle

L'opposition temporelle essentielle que le présent peut marquer n'est toutefois pas chronologique dans “ Le Village vertical ”, elle ne se situe pas entre les trois époques, ou plutôt entre le présent d'une part, et le passé et le futur d'autre part. Il est significatif qu'elle soit donnée, non par le temps expliqué⁵⁷⁶, mais par le temps impliqué des procès. “ Guettons ” et “ attendons ” sont sur le même plan temporel : leur signification, très proche, est précisément d'ordre temporel, mais c'est surtout leur aspect lexical imperfectif qui, associé au présent de l'indicatif, leur donne un effet de sens duratif. Conjugués à la même personne, ils renvoient à une situation particulière que l'analogie avec les loups permet de représenter. Cette dernière est en fait l'évocation concrète d'une situation précise. En revanche, l'emploi de “ les Choses arrivent ” est en totale opposition aspectuelle avec ces deux premiers verbes. Comme *arriver* est un verbe sémantiquement perfectif, l'effet de sens produit par son emploi au présent est singulatif, ce que confirme l'indicateur de temps “ soudainement ”. Le sujet grammatical “ les Choses ” est sans rapport explicite avec la situation d'énonciation, si ce n'est que le substantif *chose*, sémantiquement vide, peut prendre une valeur générale et impliquer tout fait particulier. La principale “ nous savons ” subordonne ainsi la généralité à la situation évoquée. La quatrième strophe présente donc une vérité, préparée par le verbe introducteur de connaissance *savoir* et le thème pluriel indéfini “ les Choses ”, affecté de façon démarcative d'une majuscule qui lui enlève son caractère souvent anodin. Elle vient justifier la scène initiale des loups, en conceptualisant leur attitude d'attente.

Le contraste aspectuel établi entre les deux types de procès évoqués est lié de façon paradoxale à l'opposition entre la valeur particulière et la valeur générale des énoncés. Il en inverse les pôles que l'on associerait naturellement : l'énoncé duratif des premières strophes exprime une situation particulière tandis que l'énoncé singulatif de la quatrième strophe est généralisant. La généralité ne se conçoit donc pas forcément comme l'addition des trois époques, comme la durée totale du temps. A l'inverse, l'expression

⁵⁷⁵ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁵⁷⁶ L'opposition entre *temps expliqué* et *temps impliqué* correspond, dans le vocabulaire de Gustave Guillaume, à l'opposition entre le temps et l'aspect. Le premier, également appelé *temps d'univers*, ne dépend pas du procès représenté par le verbe, tandis que le second, le *temps d'événement*, est intérieur au procès puisqu'il correspond au temps que ce procès suppose pour arriver à sa réalisation.

d'une durée n'implique pas nécessairement une généralité. La dernière strophe, à l'imparfait, a pour effet de relativiser la perception de la durée, qui n'est parfois qu'un masque de vérité sous une permanence temporelle. Cette dernière strophe énigmatique opère une distanciation finale, grâce à la valeur de rupture de l'imparfait⁵⁷⁷ : elle crée un effet de relief temporel qui, en élargissant vers le passé le temps de l'énoncé, réduit l'importance de la durée présente : elle dissout l'actualité, représentée dans les premières strophes, dans un passé rapidement éloigné de l'énonciation par l'emploi du passé simple dans la dernière strophe.

La véritable opposition temporelle n'est donc ni chronologique, ni aspectuelle, même si ces distinctions concourent souvent, notamment pour ce qui est de l'aspect, à définir la dynamique du présent charien. Elle s'établit entre les dimensions particularisante et généralisante des énoncés qui ne dépendent pas directement et uniquement des valeurs du présent de l'indicatif. Ce n'est pas le tiroir du présent qui définit l'actualité particulière ou générale d'un énoncé, mais le contexte.

B. La prédominance du contexte : “ Scène de Moustiers ”

Dans “ Scène de Moustiers ”, une autre histoire de bête qui relève également d'un emploi analogique, la valeur du présent dépend nettement de certaines informations contenues dans l'énoncé et qui fonctionnent comme des instructions.

L'infini humain périt à tout moment. Qui n'atteint la superficie immense ou l'éphémère pelouse sur laquelle a lieu sa dislocation ? Tu t'enfonces en trébuchant. Te voici comme l'ours blanc dans le chaos de la banquise. L'oubli et la crainte des ennemis qui le charmaient et l'épouvantaient n'ont plus prise sur lui. L'ours se meurtrit aux glaces des solitudes polaires, hier encore si bien dessinées devant ses yeux myopes. Son puissant corps s'affaisse, son museau rosit et la mer tarde à l'ensevelir. Toi, une façon de neige intérieure révèle à tes suivants la fin de tes attachements en même temps que la conversion de ton exil. Bienfait de ce jour-là : c'est la fête des sabotiers ! Ils dépensent leur foi et réchauffent la terre.⁵⁷⁸

Deux emplois du présent apparaissent, l'un pour exprimer une vérité, l'autre pour évoquer une scène actuelle.

1. Un contexte généralisant

Le premier paragraphe a une dimension nettement généralisante, celle de l'expression d'une fatalité. Or les verbes *périr* et *avoir lieu* sont perfectifs. Associé au tiroir verbal du présent de l'indicatif, cet aspect sémantique prend une valeur ponctuelle. C'est donc l'indicateur temporel “ à tout moment ” qui infléchit la valeur singulative des procès, et lui

⁵⁷⁷ Sur cet imparfait de “ rupture ” ou imparfait “ dynamique ”, voir Jean-Paul Confais, *Temps, mode, aspect*, 1995. Le rôle de cet imparfait consiste à “ décrocher le procès de la série consécutive et à le voir pour lui-même, “de l'intérieur”, dans son déroulement [...] il équivaut presque à un “présent dans le passé” [...] ” (p. 220).

⁵⁷⁸ “ Scène de Moustiers ”, *Chants de la Balandrane, O.C.*, p. 561.

donne une dimension discontinue, itérative, qui fait figure de vérité. La portée généralisante de l'énoncé est renforcée par un thème abstrait, “ l'infini humain ”, qui inscrit parfaitement une abstraction métonymique dans la réalité en la manifestant concrètement. L'énonciation s'universalise ensuite clairement dans l'emploi du relatif nominal “ qui ”, sans antécédent déterminé.

Nous avons toutefois effectué un véritable saut d'une valeur itérative de l'énoncé à sa dimension généralisante. Si la passerelle semble naturelle, elle nécessite quelques explications. Dans un énoncé comme “ l'homme périt ”, le procès peut exprimer soit une situation particulière actuelle, soit une loi qui concerne tout être humain. Avec un verbe imperfectif, les effets de sens sont encore plus nombreux : dans “ l'homme marche ”, il peut être question d'un événement actuel, au cours duquel le procès est effectivement réalisé au moment de l'énonciation, ou d'un énoncé seulement vrai qui n'est que virtuel à ce moment là. Dans ce dernier cas, cette vérité peut correspondre à une fréquence, une habitude sportive ou un loisir, ou à une loi concernant l'espèce humaine. On voit donc que l'étendue de la vérité est variable, aussi bien selon son support que dans le temps, et la difficulté réside dans la distinction entre les énoncés à valeurs répétitive et les énoncés de vérité générale. Le problème consiste à décider si la valeur générale d'un énoncé au présent est équivalente à une valeur éternelle. Dans la théorie guillaumienne des chronotypes, le présent peut s'étendre à l'infini vers le passé et symétriquement vers le futur jusqu'à englober tous les temps dans une éternité. De la répétition à l'habitude et à la loi, il n'y a qu'un pas, et c'est la répétition dans le temps qui fonde une valeur générale. En revanche, certains grammairiens insistent sur le fait que le présent de vérité situe les faits hors du temps. Le présent à valeur générale est un présent non temporel car c'est un présent de vérité, non d'éternité.

La valeur de vérité du présent de l'indicatif est ainsi souvent possible par défaut de certaines instructions temporelles particulières. Si la présence par ailleurs d'instructions de type généralisant détermine la lecture d'une vérité, elles ne sont toutefois pas indispensables, ce qui montre bien que l'interprétation généralisante est hors du temps : “ Quand aucun élément du contexte ou de la situation énonciative ne situe le contenu de l'énoncé dans le temps, et que ce contenu a une portée générale ou abstraite, l'énoncé prend alors la valeur dite gnomique d'une vérité générale. Mais cela est manifestement dû au contenu même de l'énoncé et non à son verbe au présent [...] ”⁵⁷⁹.

La validité n'est donc pas attribuée en vertu d'une vérification dans le temps le plus durable, mais en rapport avec la vérité de l'énoncé. Nous conservons les termes *généralisant/généralisation* dans la mesure où ils reflètent assez bien l'idée de vérité plus ou moins éternelle : il n'est pas important que le procès soit éternel mais qu'il soit vrai, ou juste, à savoir révélateur de l'être d'une entité, si ce n'est dans toutes les époques, du moins dans une époque précise qui peut être brève. Ce présent, lorsqu'il apparaît dans des définitions, des lois naturelles, des proverbes et des maximes, est dit générique. Certains énoncés de Char sont pleinement de ce type, mais ils demeurent rares⁵⁸⁰. Sont

⁵⁷⁹ Christian Touratier, *Le Système verbal français*, 1996, p. 94.

⁵⁸⁰ Des énoncés comme “ Fine pluie mouche l'escargot ” et “ Lit le matin affermit tes desseins. Lit le soir cajole ton espoir, s'il fuit ”, tous deux empruntés à “ Souvent Isabelle d'Egypte ” (*Chants de la Balandrane*, O. C., p. 551) se rattachent à ce type gnomique.

plus fréquents des énoncés proprement généralisants car ce qualificatif reflète pleinement la dimension dynamique d'une poétique : la notion de déréalisation temporelle, à l'image de l'abstraction souvent évoquée, doit évidemment être comprise dans son sens de processus, et non comme un résultat.

2. Un contexte particularisant

Lire une circonstance, un événement, n'est possible que lorsque le contexte y invite. Le second paragraphe de " Scène de Moustiers " introduit l'actualité de façon double, à la fois dans l'univers référentiel et dans un univers analogique. Mais ce n'est pas l'emploi du présent qui signifie l'actuel. Au contraire, avec des verbes pronominaux sémantiquement imperfectifs comme *s'enfoncer*, *se meurtrir* et *s'affaisser*, le présent prend une valeur durative, confirmée lexicalement par l'emploi de *tarder à*. C'est le contexte qui particularise les procès, à la fois par des indices énonciatifs et des indices temporels. Il personnalise l'énonciation avec la deuxième personne du singulier qui laisse certes place à la troisième personne du singulier, mais à travers le développement d'un comparant, dans une séquence analogique où l'ours est le double de l'allocutaire : " Te voici comme l'ours blanc [...] ". Le présentatif " voici " renvoie en outre à l'actualité car il permet de désigner un référent situé dans la situation d'énonciation : formé sur le verbe *voir* et le déictique *-ci*, il prend ici pleinement cette valeur déictique puisqu'il annonce une analogie qui va être développée, ce qui la rend encore plus visuelle. Un indicateur temporel précis, " hier ", introduit une date par rapport au moment de l'énonciation, date qui constitue une rupture dans une continuité temporelle et fait des circonstances précédentes une scène singulative. D'ailleurs, c'est sur le plan de l'image, et dans le récit qu'elle développe, que s'effectue un retour dans le passé avec l'emploi de l'imparfait qui renforce la rupture. Le dernier paragraphe revient à la deuxième personne du singulier, au comparé et fait de la scène de la banquise une " neige intérieure ". Si le présent a, comme dans la séquence narrativo-descriptive de l'analogie avec l'ours, une valeur actuelle, elle n'est en revanche plus sur le plan de l'image, mais bien de nouveau sur celui de l'énonciation.

3. La convergence des instructions temporelles d'un énoncé

" Scène de Moustiers " part du général pour progresser vers le particulier, exprimé à travers deux scènes. D'une part, un événement particulier concret concerne la représentation d'un ours, de façon anecdotique sur le plan de l'énoncé. D'autre part, une autre situation particulière s'établit au niveau de l'énonciation, entre deux interlocuteurs. Mais le présent de l'indicatif n'exprime pas l'actualité de lui même : il la signifie en contexte.

C'est avant tout le contexte qui détermine la valeur temporelle du procès car il donne des instructions de temps sous la forme d'adverbes, d'adjectifs, de compléments... : " [...] il s'agit des valeurs, non pas du verbe au présent lui-même, mais de l'énoncé dans lequel se trouve le verbe au présent. En d'autres termes, ce n'est pas le verbe au présent qui signifierait expressément telle ou telle valeur temporelle, mais c'est l'énoncé au présent qui serait situé dans le temps par l'une ou l'autre de ses données énonciatives. Et par ses données énonciatives, il faut entendre soit un élément de son contexte antérieur, soit la situation énonciative elle-même dans laquelle il apparaît, soit enfin la situation référentielle

désignée par son contenu ”⁵⁸¹. Les deux valeurs essentielles, la particularisation et la généralisation, s'appuient ainsi sur des éléments linguistiques précis de l'énoncé : indicateurs temporels, marques de l'énonciation, composante rhétorique, détermination nominale en sont les principaux. C'est l'expression “ à tout moment ” qui déclenche une lecture généralisante, tandis que “ voici ” et “ hier ” suscitent une interprétation spécifique, signifiée également par la présence de la seconde personne du singulier. Si un seul indicateur temporel suffit parfois, c'est souvent la conjonction de plusieurs instructions de ce type qui déterminent la tendance spécifique ou la tendance générique d'une lecture.

On voit donc bien désormais comment peut se faire le passage d'un présent particulier, plus ou moins actuel si on conserve ce terme traditionnel, à un présent généralisant.

C. Une dynamique orientée

Les emplois particuliers et généralisants du présent n'apparaissent pas dans le même ordre dans “ Le Village vertical ” et “ Scène de Moustiers ”. Dans le dernier, l'ordre entre la séquence narrativo-descriptive et la séquence généralisante obéit plutôt à un mouvement déductif, tandis que “ Le Village vertical ” correspond à un mouvement de type inductif. Se dessine ainsi un schéma général de progression dans le poème. Il y a, dans chacun des deux textes, une évolution de l'emploi du présent, une progression d'une valeur particularisante à une valeur de vérité, ou inversement.

1. Du général au particulier

“ Le Gaucher ” présente la même orientation que “ Scène de Moustiers ”. Par un mouvement de type déductif, le poème pose une vérité qu'il illustre ensuite dans un développement concret :

On ne se console de rien lorsqu'on marche en tenant une main, la périlleuse floraison de la chair d'une main. L'obscurcissement de la main qui nous presse et nous entraîne, innocente aussi, l'odorante main où nous nous ajoutons et gardons ressource, ne nous évitant pas le ravin et l'épine, le feu prématuré, l'encerclement des hommes, cette main préférée à toutes, nous enlève à la duplication de l'ombre, au jour du soir. Au jour brillant au-dessus du soir, froissé son seuil d'agonie.⁵⁸²

Le premier paragraphe a une portée généralisante : la valeur de vérité du présent de l'indicatif s'appuie sur l'emploi du pronom d'univers “ on ”, à la fois dans la principale et dans la subordonnée. La dimension généralisante est en outre renforcée par la valeur durative des procès : les lexèmes imperfectifs *se consoler*, *marcher* et *tenir* s'associent au présent de l'indicatif et au gérondif “ en tenant ” qui ont un aspect sécant. La valeur de vérité se fonde sur une durée, la durée interne des procès qui l'emporte sur toute indication chronologique. En revanche, le second paragraphe passe au pronom collectif

⁵⁸¹ Christian Touratier, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁸² “ Le Gaucher ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 439.

“ nous ”, dans lequel est présent le locuteur, ce qui rattache la scène à une situation précise. L'évocation de cette situation repose quant à elle sur le développement des procès : le laconique “ en tenant une main ” du premier paragraphe donne ainsi lieu à l'énumération d'attitudes dans le second paragraphe, fondée sur la répétition du terme “ main ”. Ces attitudes font référence à des faits et gestes particuliers qui sont comme des instantanés successifs de la vie de la main.

L'ordre déductif n'est toutefois pas le plus fréquent, car il ne correspond pas au mouvement d'abstraction, qui part de la réalité pour en extraire une vérité.

2. Du particulier au général

La progression temporelle est une caractéristique majeure de nombreux poèmes, et son orientation privilégiée est celle qui va du particulier au général, avec des variantes fréquentes mais sans véritable conséquence sur l'ordre temporel.

Dans “ La Fauvette des roseaux ”, le second paragraphe conserve le mode narratif du premier, mais il formule ce qui est l'essence de l'oiseau, sa liberté :

L'arbre le plus exposé à l'œil du fusil n'est pas un arbre pour son aile. La remuante est prévenue : elle se fera muette en le traversant. La perche de saule happée est à l'instant cédée par l'ongle de la fugitive. Mais dans la touffe de roseaux où elle amerrit, quelles cavatines ! C'est ici qu'elle chante. Le monde entier le sait ; Été, rivière, espaces, amants dissimulés, toute une lune d'eau, la fauvette répète : “ Libre, libre, libre, libre... ”⁵⁸³

C'est de nouveau la récurrence d'un procès qui garantit sa portée générale : la durée impliquée par “ toute une lune d'eau ”, l'expression lexicale de la récurrence avec le verbe *répéter*, et la série non close des adjectifs “ libres ” juxtaposés assurent l'extension temporelle de l'énoncé. Le présent final, dans une séquence brève, peut aussi dépasser la diégèse et constituer une forme d'élargissement. Dans “ Réception d'Orion ”, le dernier vers reste également narratif mais à un autre niveau :

Qui cherchez-vous brunes abeilles Dans la lavande qui s'éveille ? Passe votre roi serviteur. Il est aveugle et s'éparpille. Chasseur il fuit Les fleurs qui le poursuivent. Il tend son arc et chaque bête brille. Haute est sa nuit ; flèches risquez vos chances. Un météore humain a la terre pour miel.⁵⁸⁴

Le dernier vers formule en fait un jugement sur les vers précédents. En les résumant, il constitue toutefois une forme de distanciation par rapport au récit.

Si les nuances sont nombreuses avant qu'on n'atteigne le stade d'une vérité ou d'une loi, le décrochement temporel réalise parfois une généralisation plus nette en passant par une conceptualisation. Relevant du bestiaire sauvage comme “ Le Village vertical ” avec lequel il partage également la même structure temporelle, le poème “ La Bête innommable ” renforce le mouvement de généralisation en s'achevant sur une métonymie d'abstraction :

⁵⁸³ “ La Fauvette des roseaux ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 388.

⁵⁸⁴ “ Réception d'Orion ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 521.

La Bête innommable ferme la marche du gracieux troupeau, comme un cyclope bouffe. Huit quolibets font sa parure, divisent sa folie. La Bête rote dévotement dans l'air rustique. Ses flancs bourrés et tombants sont douloureux, vont se vider de leur grosseur. De son sabot à ses vaines défenses, elle est enveloppée de fécondité. Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux, mère fantastiquement déguisée, La Sagesse aux yeux pleins de larmes.⁵⁸⁵

La première strophe est une séquence figurative, qui repose uniquement sur la troisième personne du singulier. Elle évoque une scène particulière, celle d'une représentation d'un mur de Lascaux. Une seconde strophe, très brève, opère un retour au niveau énonciatif. Le locuteur apparaît et décode la première séquence comme étant véritablement une représentation, celle d'une abstraction, la sagesse, qui, nantie d'une majuscule personnifiante, est une métonymie d'abstraction. Le temps employé reste le présent de l'indicatif, mais sa valeur s'est modifiée. S'appuyant sur le décrochement énonciatif de la seconde strophe, le présent est devenu généralisant : l'identification de la bête à la sagesse passe par une relation de co-référence avec le groupe nominal auquel cette dernière est apposée, “ mère fantastiquement déguisée ”, qui est un autre nom de la bête décrite dans la première strophe. Le poème manifeste donc bien une évolution temporelle dans l'emploi du présent lui-même, qui permet de formuler à la fois une réalité et le principe qu'elle incarne.

La conceptualisation est encore plus poussée dans le dernier paragraphe très bref de “ L'Inoffensif ”, où le processus de généralisation temporelle s'appuie sur l'emploi de “ l'homme ” :

Je pleure quand le soleil se couche parce qu'il te dérobe à ma vue et parce que je ne sais pas m'accorder avec ses rivaux nocturnes. Bien qu'il soit au bas et maintenant sans fièvre, impossible d'aller contre son déclin, de suspendre son effeuillage, d'arracher quelque envie encore à sa lueur moribonde. Son départ te fond dans son obscurité comme le limon du lit se délaye dans l'eau du torrent par-delà l'éboulis des berges détruites. Dureté et mollesse au ressort différent ont alors des effets semblables. Je cesse de recevoir l'hymne de ta parole ; soudain tu n'apparais plus entière à mon côté ; ce n'est pas le fuseau nerveux de ton poignet que tient ma main mais la branche creuse d'un quelconque arbre mort et déjà débité. On ne met plus un nom à rien, qu'au frisson. Il fait nuit. Les artifices qui s'allument me trouvent aveugle. Je n'ai pleuré en vérité qu'une seule fois. Le soleil en disparaissant avait coupé ton visage. Ta tête avait roulé dans la fosse du ciel et je ne croyais plus au lendemain. Lequel est l'homme du matin et lequel celui des ténèbres ?⁵⁸⁶

L'avant-dernier paragraphe présente des variantes très intéressantes par rapport à l'emploi du présent. Le passé composé de *pleurer* met tout d'abord les procès du premier paragraphe à distance du moment de l'énonciation. Puis l'emploi du plus-que-parfait et de l'imparfait place ces procès dans le passé : on retrouve la valeur de l'imparfait de rupture ou de perspective qui apparaît souvent à la fin d'un récit, mais elle a été préparée dans ce poème par une première mise à distance opérée par le passé composé. Sorte de “ point

⁵⁸⁵ “ La Bête innommable ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 352.

⁵⁸⁶ “ L'Inoffensif ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 362.

d'orgue grammatical ”⁵⁸⁷, l'imparfait qui clôt l'avant-dernier paragraphe permet d'autant mieux de faire reculer le récit initial dans le passé qu'il devient un repère par rapport auquel les procès restitués au plus-que-parfait sont antérieurs. Il place ainsi dans un passé encore plus éloigné ce qui constituait initialement l'actualité du récit. En mettant le récit à distance⁵⁸⁸, cet imparfait prépare le saut vers un dernier paragraphe généralisant qui se présente comme une énigme ontologique prenant la forme d'une construction attributive.

L'orientation du poème, de l'emploi particulier à l'emploi généralisant du présent, contribue à la dynamique de l'abstraction. Elle est visible dans la structure même du poème qui non seulement ordonne les paragraphes, mais les organise en masses décroissantes : les énoncés généralisants sont en général beaucoup plus brefs. Par rapport à ces constantes très visibles⁵⁸⁹, certains poèmes se développent de façon plus originale, autant dans l'orientation de la progression, comme dans “ Scène de Moustiers ”, que dans la netteté de cette progression qui peut s'avérer plus diffuse, ou encore dans l'ampleur des paragraphes : dans “ Sa Main froide ”⁵⁹⁰, le paragraphe généralisant placé en seconde position est plus ample que le premier qui reste d'ordre narratif. Deux autres formes de structuration temporelle paraissent en outre significatives dans l'œuvre.

3. L'alternance

La très vaste “ Lettera amorosa ”⁵⁹¹ est fondée sur une alternance entre les temporalités particulière et générale du présent de l'indicatif.

La temporalité de l'histoire d'amour évoquée est particularisante. Elle obéit à une chronologie allant de l'automne au printemps : “ l'automne ” (§ 9) est marqué par les couleurs naturelles, le vent, le froid et les premiers “ flocon[s] ” (§ 12) ; “ l'hiver ” (§ 19) est encore la saison du vent, mais aussi celle du feu dans la cheminée (§ 21), de la chasse (§ 22), du “ sol glacé ” (§ 31) ; le “ printemps ” (§ 37) est préparé par l'évocation de la “ pariade ” (§ 24), c'est le temps où les hommes “ règlent le feu de la moisson ” à venir (§ 40). Si l'été semble absent, c'est parce que les saisons ont une valeur symbolique : la

⁵⁸⁷ Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, 1960, p. 93.

⁵⁸⁸ Avec cet imparfait, l'action est “ volontairement sortie de la trame événementielle et, perdant son caractère délimité d'événement factuel ou de fait historique, elle est en quelque sorte figée hors du temps de l'histoire [...] ” (Christian Touratier, *op. cit.*, p. 119).

⁵⁸⁹ L'orientation des emplois du présent et la taille correspondante des paragraphes ou des strophes est évidente dans des poèmes tels que “ Le mortel Partenaire ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 363), “ Front de la Rose ” (*La Parole en archipel*, O. C., p.364), “ Le Deuil des Nérons ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 389), “ Yvonne ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 430), “ Souche ” (*Chants de la Balandrane*, O. C., p. 534) et “ Le Noeud noir ” (*Chants de la Balandrane*, O. C., p. 565).

⁵⁹⁰ “ Sa main froide ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 504.

⁵⁹¹ “ Lettera amorosa ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 341-347. Nous donnons le numéro du paragraphe cité entre parenthèses, numéro que nous avons attribué et qui ne figure pas dans l'édition.

“ Lettera amorosa ” relate un hiver sentimental, un “ hivernage de la pensée ” (§ 35). Le poème est un temps d'épreuve dont le locuteur sort guéri grâce à l'iris, femme-fleur par excellence, qui “ étein[t] des plaies sur lesquelles le temps n'a pas d'action ” et qui “ accompagn[e] le retour du jour ”. La belle saison peut revenir.

Le poème comporte des paragraphes où le présent de l'indicatif prend une valeur nettement actuelle, en relation avec un contexte particularisant :

... Je n'ai plus de fièvre ce matin. Ma tête est de nouveau claire et vacante, posée comme un rocher sur un verger à ton image. Le vent qui soufflait du Nord hier, fait tressaillir par endroits le flanc meurtri des arbres. (§ 1) Je sens que ce pays te dois une émotivité moins défiante et des yeux autres que ceux à travers lesquels il considérait toutes choses auparavant. Tu es partie mais tu demeures dans l'inflexion des circonstances, puisque lui et moi avons mal. Pour te rassurer dans ma pensée, j'ai rompu avec les visiteurs éventuels, avec les besoins et la contradiction. Je me repose comme tu assures que je dois le faire. Je vais souvent à la montagne dormir. C'est alors qu'avec l'aide d'une nature à présent favorable, je m'évade des échardes enfoncées dans ma chair, vieux accidents, âpres tournois. (§ 2) L'automne ! Le parc compte ses arbres bien distincts. Celui-ci est roux traditionnellement ; cet autre, fermant le chemin, est une bouillie d'épines. Le rouge-gorge est arrivé, le gentil luthier des campagnes. Les gouttes de son chant s'égrainent sur le carreau de la fenêtre. Dans l'herbe de la pelouse grelottent de magique assassinats d'insectes. Ecoute, mais n'entends pas. (§ 9) Je viens de rentrer. J'ai longtemps marché. Tu es la Continuelle. Je fais du feu. Je m'assois dans le fauteuil de panacée. Dans les plis des flammes barbares, ma fatigue escalade à son tour. Métamorphose bienveillante alternant avec la funeste. (§ 21) Dehors le jour indolore se traîne, que les verges des saules renoncent à fustiger. Plus haut, il y a la mesure de la futaie que l'aboie des chiens et le cri des chasseurs déchirent. (§ 22) J'entrouvre la porte de notre chambre. Y dorment nos jeux. Placés par ta main même. Blasons durcis, ce matin, comme du miel de cerisier. (§ 29) Je ne confonds pas la solitude avec la lyre du désert. Le nuage cette nuit qui cerne ton oreille n'est pas de neige endormante, mais d'embruns enlevés au printemps. (§ 37)

Plusieurs indices de temps émaillent les paragraphes : “ ce matin ” et “ cette nuit ” renvoient à une date, celle de l'énonciation, tandis que “ souvent ” établit une fréquence. Les indicateurs spatiaux contribuent à la particularisation des scènes successives : “ dehors ” ou “ celui-ci ” ébauchent un espace par rapport au locuteur. Les déictiques sont ainsi déterminants en contexte. Ce sont eux qui donnent pour instruction de considérer le présent dans sa valeur actuelle. En revanche, le contexte d'autres paragraphes ne donne pas le même type d'instructions. La seconde temporalité à envisager n'est pas chronologique. C'est celle de la profondeur des événements, de leur résonance hors de la circonstance qui les fait naître :

Absent partout où l'on fête un absent. (§ 15) Qui n'a pas rêvé, en flânant sur le boulevard des villes, d'un monde qui, au lieu de commencer avec la parole, débiterait avec les intentions ? (§ 18) Celui qui veille au sommet du plaisir est l'égal du soleil comme de la nuit. Celui qui veille n'a pas d'ailes, il ne poursuit pas. (§ 28) Ce n'est pas simple de rester hissé sur la vague du courage quand on suit du regard quelque oiseau volant au déclin du jour. (§ 36)

La formulation de ces fragments tend à l'expression d'une vérité. Le présent s'appuie sur des relatives périphrastiques, des formes pronominales et verbales impersonnelles. Le quinzième fragment tend même à l'intemporalité puisque la forme verbale n'apparaît que dans la relative, c'est-à-dire dans un constituant subordonné au temps de la principale. Or cette principale se résume à un seul mot qui a valeur de rhème.

Cette alternance entre une temporalité particulière et une temporalité généralisante produit des échos entre les énoncés et permet de faire d'une circonstance précise le révélateur d'une vérité de l'amour. Entrelacer des présents particuliers avec des propos plus généraux crée une dynamique susceptible de faire apparaître l'essence d'un événement à partir de fragments de cet événement. René Char était conscient que son poème devait dépasser l'événement : il a d'ailleurs modifié certains fragments par rapport à la première édition car ils étaient trop circonstanciels, temporellement trop marqués. Georges Nonnenmacher a mis le doigt sur l'intérêt de certaines suppressions, qui n'avaient pas encore été effectuées dans l'édition de la " Lettera amorosa " de 1953.

Hier, après déjeuner j'ai dû faire le contraire d'une sieste d'une heure chez le dentiste. Il avait subitement décidé de m'extraire une dent. Je me suis résigné à cette urgence. Aujourd'hui le tocsin dans la bouche, la joue sur l'oreiller, je songe, ô sémillante, à la très placide mâchoire des morts. On trousse dans le chalet voisin sur le mode du canard qui aurait avalé le glaçon de la mare. A l'entre-deux saisons, chacun est assailli par son adversaire. Canard ou non. Je vais parfois le soir aux lilas. Je m'assois tantôt à une table, tantôt à une autre. Tables où personne ne consomme excepté moi. Je fais, mon abeille, ce que tu suggérais.

Ces fragments présentent des instructions sans doute trop limitatives : " Ce qui caractérise ces textes c'est la mise en relief de la fonction référentielle qui, souvent, frise le prosaïsme [...] Le poète restitue avec précision les circonstances vécues, les anecdotes. Nous nous tenons au plus près d'une lettre, mais trop loin du poème. Les textes de LPA [*La Parole en archipel*] ne sont jamais détendus : ces textes auraient rompus avec ce que la quête poétique de Char peut avoir d'essentiel donc d'universel. Nous sommes ici plus proches du roman que du poème. La suppression de ces textes, en diminuant la part de référence vécue (qu'elle soit de l'ordre de l'événement vécu ou de l'émotion du poète) donc du quotidien, élargit et ouvre la signifiante du poème " ⁵⁹². Dans l'édition des oeuvres complètes, les deux tendances ne sont trop marquées ni dans le sens généralisant, ni dans celui du circonstanciel. L'alternance produit une fusion de l'ensemble, où le particulier sert le général et inversement, les deux se nourrissant l'un de l'autre selon un phénomène de résonance réciproque perpétuelle.

Le principe d'alternance entre un présent actuel et un présent de vérité est généralement visible dans les poèmes fragmentés, dont l'unité est cependant plus ou moins grande. " La Montée de la nuit " ⁵⁹³, dont l'unité est assez nette, et " Excursion au

⁵⁹² Georges Nonnenmacher, *Texte et acte poétiques. Une lecture de La Parole en archipel de René Char*, Thèse de 3^{ème} cycle, Lyon II, juin 1977. Selon Serge Piaton, les suppressions effectuées par René Char dans la " Lettera amorosa " sont la conséquence d'une polémique engagée avec Etiemble sur Rimbaud (Voir Serge Piaton, " Réécriture et brièveté : un aspect du travail de la forme chez René Char ", *Champs du Signe* n°8, 1998, pp. 208-210). Les suppressions effectuées par le poète iraient dans le sens d'une universalisation, mais également dans celui d'une recherche de l'énigme.

village ”⁵⁹⁴, qui apparaît davantage comme un regroupement d’aphorismes, illustrent le principe d’alternance, même s’il est moins visible : ce sont des indicateurs temporels comme “ le matin ” ou “ aujourd’hui ”, dans “ La Montée de la nuit ”, qui suscitent respectivement une interprétation généralisante ou particularisante.

4. La boucle

Le schéma d’emploi du présent actuel et du présent de vérité peut être plus complexe. Quelques poèmes privilégient le retour final au présent sur lequel ils commencent, construisant ainsi une structure temporelle en boucle.

Le paragraphe central de la “ Dédicace ” qui précède la “ Lettera amorosa ” fonctionne ainsi :

Je te chéris. Tôt dépourvu serait l’ambitieux qui resterait incroyant en la femme, tel le frelon aux prises avec son habileté de moins en moins spacieuse. Je te chéris cependant que dérive la lourde pinasse de la mort.⁵⁹⁵

Les deux phrases extrêmes se répondent par delà un énoncé central généralisant, fondé non pas sur le présent de l’indicatif mais sur le conditionnel, et sur des actants singulier présentés comme des universels, “ l’ambitieux ” et “ la femme ”. La relation amoureuse évoquée au début et reprise à la fin est particularisée par l’emploi des personnes de l’interlocution et par la saisie du procès dans son déroulement, puisque *chéris* est sémantiquement imperfectif, effet renforcé par l’apparition du verbe *dérive* qui présente le même aspect. D’une scène particulière à sa répétition, le paragraphe fait le détour par un énoncé de vérité.

Le poème “ Sortie ” travaille encore plus cette reprise en la modifiant :

Ineffable rigueur Qui maintint nos vergers, Dors mais éveille-moi. C’était, ce sera La lune de silex, Un quartier battant l’autre, Tels les amants unis Que nous répercutons En mille éclats distants. Qui supporte le mal Sous ses formes heureuses ? Fin de règne : Levée des jeunesses. Ineffable rigueur Qui maintint nos vergers, Tout offrir c’est jaillir de toi.⁵⁹⁶

Le léger décalage effectué par la dernière strophe par rapport à la première permet de mesurer l’évolution du poème. Les deux strophes extrêmes sont généralisantes. Elles encadrent deux autres qui évoquent une situation érotique : outre “ amants ”, “ silex ” et “ éclats ” relèvent du vocabulaire charien de la relation amoureuse. Cette dernière se caractérise par la rencontre de contraires, “ le mal ” et ses “ formes heureuses ”, la “ fin ” et la “ levée ”, “ c’était ” et “ ce sera ”. La seconde strophe généralisante, qui est aussi la dernière du poème, reprend la leçon de l’amour posée dans la première, mais le vers final est modifié dans une formulation plus intense : à partir du paradoxe constitué par

⁵⁹³ “ La Montée de la nuit ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 405.

⁵⁹⁴ “ Excursion au village ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 514.

⁵⁹⁵ “ Dédicace ”, *La parole en archipel*, O. C., p. 341.

⁵⁹⁶ “ Sortie ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 452.

l'opposition des procès *dormir* et *éveiller*, renforcée par une opposition d'actants entre l'allocutaire et le locuteur, le dernier vers remplace la contradiction par l'intensification de l'un des deux pôles. La dynamique de l'opposition lexicale entre " dors " et " éveille " se concentre sur un seul lexème, " jaillir ", qui reprend lui-même " offrir ", en le prolongeant phonétiquement par l'écho de sa désinence. L'intensification repose également sur la présence du pronom totalisant " tout ". Le décalage entre le début et la fin du poème ne repose donc pas sur une radicalisation des oppositions mais sur son dépassement, sur la " sortie " du contraste par la reformulation totalisante et intensifiante de l'un de ses pôles

597 .

Ce type de reprise, qui crée en fait un écho entre le début et la fin du poème, est très fréquent dans *Fureur et Mystère*, mais plus rare après *La Parole en archipel*. La progression du texte se réalise différemment, et le poème conceptualise davantage ce qu'il dit souvent dans un premier temps de façon narrativo-descriptive. " Rémanence " témoigne bien de ce mouvement du poème qui reprend le même événement, mais à des niveaux de traitement poétique différents :

De quoi souffres-tu ? Comme si s'éveillait dans la maison sans bruit l'ascendant d'un visage qu'un aigre miroir semblait avoir figé. Comme si, la haute lampe et son éclat abaissés sur une assiette aveugle, tu soulevais vers ta gorge serrée la table ancienne avec ses fruits. Comme si tu revivais tes fugues dans la vapeur du matin à la rencontre de la révolte tant chérie, elle qui sut, mieux que toute tendresse, te secourir et t'élever. Comme si tu condamnais, tandis que ton amour dort, le portail souverain et le chemin qui y conduit. De quoi souffres-tu ? De l'irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cerclés d'appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond au rivage gagné, du présent irréfléchi qui disparaît. D'une étoile qui s'est, la folle, rapprochée et qui va mourir avant moi.⁵⁹⁸

Le premier paragraphe se situe au niveau du récit d'une circonstance. La seconde séquence, après avoir repris l'interrogation initiale, formule différemment le contenu du premier paragraphe, en explicitant la souffrance par des concepts comme l'irréel et le réel.

L'écho constitue formellement une sorte d'encadrement du poème. Correspondant souvent à un changement de niveau énonciatif, il permet de mettre en relief différentes séquences dans le poème, dans sa progression même. La mise en boucle nous paraît intéressante car elle rend visible ce que le poème réalise souvent différemment. Si les différentes parties d'un poème de René Char reflètent une progression, cette progression se nourrit des éléments précédents et se fonde le plus souvent sur une différenciation temporelle.

⁵⁹⁷ " Le Raccourci " (*Chants de la Balandrane*, O. C., pp. 556-557) présente le même schéma de reprise de la première strophe, avec une variation finale : Tourterelle qui frissonnes Par le travers des arbres, Ton chant fronce les halliers OÙ nous nous dénudons. [...] Tourterelle qui frissonnes Par le travers des arbres, Ton chant fronce les halliers Qui vont se dénudant. La répétition ne clôt pas le poème sur lui-même, le léger décalage lui laisse une respiration, une ouverture.

⁵⁹⁸ " Rémanence ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 457.

D. L'ambiguïté du contexte : tension et superposition des valeurs

[...] La terre qui reçoit la graine est triste. La graine qui va tant risquer est heureuse. [...] J'admire les mains qui emplissent, et, pour apparier, pour joindre, le doigt qui refuse le dé. [...] Bienfaisance des hommes certains matins stridents. Dans le fourmillement de l'air en délire, je monte, je m'enferme, insecte indévoré, suivi et poursuivant. Face à ces eaux, de formes dures, où passent en bouquets éclatés toutes les fleurs de la montagne verte, les Heures épousent des dieux.⁵⁹⁹ [...]

Avec les aphorismes, comme ceux de “ la Bibliothèque est en feu ”, l'interprétation particularisante ou généralisante du présent de l'indicatif est souvent rendue incertaine en vertu du principe qui les rend possibles : le contexte. En effet, si c'est le contexte qui décide d'une lecture du présent en l'appuyant sur diverses informations qu'il donne, cette lecture est rendue d'autant plus difficile que le contexte se réduit, comme c'est précisément le cas dans les aphorismes. Dans les deux derniers fragments cités, un indice oriente à chaque fois l'interprétation : dans le troisième, l'indicateur temporel “ certains matins ” donne à l'énoncé une résonance générale, fondée sur son caractère itératif ; dans le quatrième, le déterminant démonstratif, par sa valeur déictique, désigne un espace qui est le cadre d'un événement. Mais en l'absence de tels indices décisifs, la lecture de l'énoncé donne prise aussi bien à une lecture particularisante qu'à une lecture généralisante. C'est le cas des deux premiers fragments cités :

La terre qui reçoit la graine est triste. La graine qui va tant risquer est heureuse. J'admire les doigts qui emplissent, et, pour apparier, pour joindre, le doigt qui refuse le dé.

Les deux énoncés représentent la réalité, mais on ne peut décider s'il s'agit de la représentation particulière d'un événement singulier, ou d'une représentation à valeur générale, qui a peut-être un autre sens que sa signification littérale si elle est imagée.

Comme pour les valeurs particularisante et généralisante du déterminant défini, on retrouve une situation d'indétermination dans laquelle le contexte n'est pas décisif. En l'absence de toute instruction, c'est-à-dire d'indicateurs temporels qui orienteraient la lecture du présent, le procès peut être plus ou moins strictement concomitant avec le moment de l'énonciation. Qu'il s'agisse d'un verbe perfectif comme *recevoir* dans “ la terre qui reçoit la graine ”, ou d'un verbe imperfectif comme *emplir* dans “ les mains qui emplissent ”, on ne peut décider si la validité du procès est actuelle et que l'activité est effective au moment de l'énonciation, ou si elle est virtuelle à ce moment là et qu'elle renvoie à une habitude ou à une vérité.

Un contexte est ambigu s'il ne détermine ni l'une ou l'autre des deux interprétations du présent. La lecture d'un procès en contexte neutre est donc souvent une lecture “par défaut”, c'est-à-dire possible en l'absence d'instructions contraires. Une loi d'interprétation s'impose toutefois. Lorsque le contexte ne donne aucune instruction temporelle, c'est l'interprétation la plus large qui s'impose, tout en impliquant la possibilité d'une interprétation étroite selon Marc Wilmet : “ L'interprétation la plus étendue (le présent

⁵⁹⁹ “ La bibliothèque est en feu ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 378-380.

large implique le présent étroit alors que le présent étroit peut exclure le présent large) s'impose aussi longtemps que l'énoncé ne fournit pas une raison valable de l'abandonner " ⁶⁰⁰ . En vertu de ce principe d'implication du particulier dans le général, on observe alors souvent un phénomène de superposition des valeurs, ou d'alternance rapide à la lecture, sans solution définitive. La lecture demeure en tension.

Si ce type d'interprétation du présent est fréquent dans les fragments en raison de leur brièveté, certains poèmes reflètent bien cette mise en tension temporelle. L'indécision est assez nette dans " La Chambre dans l'espace " :

Tel le chant du ramier quand l'averse est prochaine — l'air se poudre de pluie, de soleil revenant —, je m'éveille lavé, je fonds en m'élevant ; je vendange le ciel novice. Allongé contre toi, je meus ta liberté. Je suis un bloc de terre qui réclame sa fleur. Est-il gorge menuisée plus radieuse que la tienne ? Demander c'est mourir ! L'aile de ton soupir met un duvet aux feuilles. Le trait de mon amour ferme ton fruit, le boit. Je suis dans la grâce de ton visage que mes ténèbres couvrent de joie. Comme il est beau ton cri qui me donne ton silence !

⁶⁰¹

Vérité sans cesse actualisée de la relation érotique, qu'une expression comme " Demander c'est mourir ! " infléchit vers une lecture généralisante ; ou scène amoureuse unique et exceptionnelle dans son intensité, écrite pour son caractère précisément extra-ordinaire. Les deux lectures se rejoignent dans une tension indéfinie qui fait prédominer tout à tour soit l'une soit l'autre lecture, et qui fait ainsi de la première la vérité profonde de la seconde : c'est bien encore la réalité dans une circonstance précise qui révèle l'essence même d'une chose ou d'une situation, ici la relation érotique.

En limitant les données précises, René Char joue donc sur l'implication de ce que Marc Wilmet appelle le présent étroit dans le présent large. Par défaut d'instruction limitatives, le contexte incite à lire un présent dans sa valeur étendue. Or nous avons vu qu'un présent étendu implique un présent étroit. Supprimer les instructions limitatives favorise ainsi l'indétermination et la possibilités des deux lectures.

Ce n'est pas le présent en lui-même qui a une valeur actuelle ou généralisante, mais c'est le contexte qui donne des instructions sur la valeur à accorder à ce présent. C'est bien l'énoncé tout entier qu'il faut considérer. En contexte, la possibilité d'une interprétation large rend possible une interprétation restreinte : l'absence d'instructions temporelles favorise ainsi la coexistence des lectures. De plus, si on passe de l'actuel au général, ce sont deux grandes tendances, et il a des degrés intermédiaires. Ce passage, achevé ou non, reflète en tout cas la dynamique indispensable de la poétique charienne qui a pour corollaire le refus de toute stabilité, même dans les formes avec retour.

Si le poème quitte l'actualité d'une réalité, le présent visé dans sa valeur générale n'est pas un présent d'éternité mais un présent non-temporel. La valeur n'est pas dans l'éternité, dans une durée, mais dans la vérité. Henri Curat nous a mise sur la voie avec l'idée de " vérités plus ou moins éternelles " ⁶⁰² . Il n'est pas intéressant que le procès soit

⁶⁰⁰ Marc Wilmet, *op. cit.*, p. 344.

⁶⁰¹ " La Chambre dans l'espace ", *La Parole en archipel*, O. C., pp. 372-373.

éternel mais qu'il soit vrai. La preuve en est que ce présent tend souvent vers des modes non temporels comme l'impératif et l'infinif, et vers les énoncés nominaux.

La vérité est n'est jamais acquise, elle reste toujours à découvrir. De même qu'on tend vers un présent à valeur générale, on ne fait que tendre, à travers lui, vers la vérité, qui est toujours en-avant. Elle est en effet

dans le mouvement même de toute poésie objective, toujours en chemin vers le point qui signe sa justification et clôt son existence, à l'écart, en avant du mot Dieu.⁶⁰³

II. L'en-avant

Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié⁶⁰⁴

“ La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant ”. Dans ses “ Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger ”⁶⁰⁵, René Char explicite cette phrase de Rimbaud, “ littéralement et dans tous les sens ”. La poésie précède l'action et la suscite, elle est “ pilote ”, “ conductrice ”, elle est l' “ éclair ”, c'est-à-dire qu'elle est à la fois en marche et en avant : elle est donc l'éclaireur. Le poète est celui qui “précède”, comme le dit René Char dans “ Floraison successive ”⁶⁰⁶ et dans “ Buveuse ”⁶⁰⁷, et ce verbe est bien à considérer dans son sens étymologique de “ marcher devant ”⁶⁰⁸. La poésie se fait incitation, sollicitation à mieux voir le réel. Les “ Réponses ” à Martin Heidegger coïncident en outre avec la conception existentielle du temps mise en évidence par ce philosophe. Le temps authentique ne recouvre pas le temps actuel qui est le temps chronologique, celui des horloges et des calendriers. Il est le temps de la tension vers l'avenir. Ce dernier correspond à la temporalité de cet être pour-la-mort qu'est l'homme, mais de façon dynamique. Le temps se constitue avec le projet de l'homme.

L'en-avant se manifeste dans la temporalité charienne de façon très forte à travers l'emploi du futur, de l'impératif et de l'infinif. Mais ces formes grammaticales ne représentent pas les procès dans l'avenir de la même façon. Les envisager dans cet

⁶⁰² Henri Curat, *Morphologie verbale et référence temporelle en français moderne*, 1991, p. 144.

⁶⁰³ “ Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 734.

⁶⁰⁴ “ A la santé du serpent, XXVI ”, *Fureur et Mystère*, O. C., p. 267.

⁶⁰⁵ “ Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., pp. 734-736.

⁶⁰⁶ “ Floraison successive ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 450.

⁶⁰⁷ “ Buveuse ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 445.

⁶⁰⁸ Félix Gaffiot donne pour *praecedere*, dans un emploi transitif, “ marcher devant ”, “ devancer ”, et dans un emploi intransitif “ ouvrir la marche ”. C'est ce dernier sens qui apparaît dans “ Floraison successive ”.

ordre, c'est considérer l'idée future d'abord comme un temps expliqué, puis comme un temps impliqué, car l'en-avant temporel se résout, du futur à l'infinif, en un en-avant absolu, hors du temps.

A. Le futur simple de l'indicatif

*Il n'y a pas de progrès, il y a des naissances successives [...].*⁶⁰⁹

1. Une projection dans le temps

Le futur appartient au mode *in esse*⁶¹⁰, qui réalise le temps en trois époques dont le présent est le pivot. Par rapport au point de référence qu'est le plus souvent le moment de l'énonciation, le futur exprime des procès postérieurs. Il faut franchir le présent, selon le sens étymologique du titre " Transir " qui est d'aller au-delà, *trans-ire*, pour faire advenir " cette part jamais fixée, en nous sommeillante, d'où jaillira DEMAIN LE MULTIPLE " ⁶¹¹. L'emploi du futur permet de faire entrer le possible dans l'actuel car, si on s'accorde pour dire que le futur situe un procès dans l'avenir, il indique plus précisément une projection qu'un temps précis, avec un fort degré de probabilité : " Ce temps [...] ne situe pas tant dans l'avenir que dans ce qui est projeté. On lui attribuera donc le signifié de "projeté" ou [...] de "conjecturé" [...], en entendant par là que ce morphème indique expressément que le procès qu'il concerne est quelque chose d'envisagé " ⁶¹². Dans ses emplois dits temporels, la temporalité compte donc moins que la projection de l'action, le fait qu'elle est véritablement constituée comme en-avant. Un procès n'est pas considéré comme ce qui sera, mais comme ce qui est en-avant. La chronologie à venir compte d'ailleurs si peu dans la poésie de René Char qu'elle ne s'établit jamais dans des dates précises, elle est un au-delà absolu du présent :

L'homme de l'espace dont c'est le jour natal sera un milliard de fois moins lumineux et révélera un milliard de fois moins de choses cachées que l'homme granité, reclus et recouché de Lascaux, au dur membre débourbé de la mort.⁶¹³

La conquête spatiale, qui est un faux défi de l'homme moderne, un leurre de découvertes, n'est pas envisagée comme planifiée : la chronologie n'apparaît pas nécessaire, c'est le changement qui importe, et avant tout le moment qui le déclenche, " le jour natal ". La suite n'est qu'une actualisation fatale et trompeuse. Le dernier fragment de " Contre une Maison sèche " donne également une date non précise, qui ne signifie que l'en-avant :

⁶⁰⁹ " *Viera da Silva, chère voisine, multiple et une...* ", *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, O. C., p. 586.

⁶¹⁰ Selon Gustave Guillaume, le mode *in esse* est le mode qui représente effectivement le temps. Il l'organise autour d'une époque présente qui sépare le passé du futur. C'est l'indicatif qui exprime cette image du temps en français.

⁶¹¹ " Transir ", *La Parole en archipel*, O. C., pp. 352-353.

⁶¹² Christian Touratier, *op. cit.*, p. 176.

⁶¹³ " *Aux riverains de la Sorgue* ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 412.

Tout ce que nous accomplirons d'essentiel à partir d'aujourd'hui, nous l'accomplirons faute de mieux. [...] Qui, là ; parmi les menthes, est parvenu à naître dont toute chose, demain, se prévaudra ?⁶¹⁴

Si “ à partir d'aujourd'hui ” restitue parfaitement l'idée que l'avenir n'est pas considéré comme une date mais comme une perspective, “ demain ” ouvre un temps qui dépasse largement le jour suivant. Le futur charien est avant tout un temps du commencement⁶¹⁵ : c'est l'impulsion que crée une action qui commence, actuellement ou plus tard, qui compte. Il importe de déclencher un procès dont le déroulement s'avère plus intéressant que la datation. Le commencement permet d'actualiser le possible comme tel puisqu'on envisage pas sa fin.

La poésie, contrairement à la science, n'est pas une course éperdue et vaine dans la chronologie, mais la considération du futur comme possible, comme en-avant par rapport à un maintenant. L'en-avant poétique, “ Ma feuille vineuse ” le dit et le réalise pleinement :

Les mots savent de nous ce que nous ignorons d'eux. Un moment nous serons l'équipage de cette flotte composée d'unités rétives, et le temps d'un grain son amiral. Puis le large la reprendra, nous laissant à nos torrents limoneux et à nos barbelés givrés.⁶¹⁶

Le processus de la création se fait à partir des mots qui nous préexistent et nous maîtrisent. Ils ne se font dociles que le temps de l'étape poétique, puis ils se libèrent. La poésie est donc bien un possible, à partir des mots. L'aigle, l'une des figures du poète, se définit d'ailleurs par cette projection :

L'aigle est au futur⁶¹⁷ .

Si la projection est aussi indifférente à la chronologie, c'est qu'elle vise non pas la réalité dans ses formes visibles, mais ce réel des “ choses cachées ” découvertes par l'homme de Lascaux. Elle vise moins une progression temporelle qu'un approfondissement de l'épaisseur du monde dans un temps vécu.

2. L'actualisation du possible : “ La Passe de Lyon ”

S'il n'est pas nécessaire que des procès soient effectifs, le simple fait de les envisager leur confère un type d'actualisation à même de permettre la saisie de l'essentiel. A travers le développement d'une circonstance simplement possible peut émerger une vérité, comme dans “ La Passe de Lyon ” :

Je viendrai par le pont le plus distant de Bellecour, afin de vous laisser le loisir d'arriver la première. Vous me conduirez à la fenêtre où vos yeux voyagent, d'où vos faveurs plongent quand votre liberté échange sa lumière avec celle des météores, la vôtre demeurant et la leur se perdant. Avec mes songes, avec ma

⁶¹⁴ “ Contre une maison sèche ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 483.

⁶¹⁵ Sur le commencement, voir Roger Munier, “ Du commencement ” (*L'Herne*, pp. 76-91).

⁶¹⁶ “ Ma feuille vineuse ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 534.

⁶¹⁷ “ La bibliothèque est en feu ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 377-378.

guerre, avec mon baiser, sous le mûrier ressuscité, dans le répit des filatures, je m'efforcerai d'isoler votre conquête d'un savoir antérieur, autre que le mien. Que l'avenir vous entraîne avec des convoiteurs différents, j'y céderai, mais pour le seul chef-d'œuvre ! Flamme à l'excès de son destin, qui tantôt m'amoindrit et tantôt me complète, vous émergez à l'instant près de moi, dauphine, salamandre, et je ne vous suis rien.⁶¹⁸

a/ La référence et sa poétisation

Le titre inscrit le poème dans la réalité d'une ville, Lyon, renforcée par la mention de l'une de ses places, " Bellecour ". Avec ce dernier nom qui désigne un lieu célèbre de la ville, l'évocation cède au pittoresque mais d'une façon originale. C'est par la présence plus ou moins masquée du vocabulaire textile que s'impose, en surimpression précisément, la ville comme centre de l'industrie du textile et notamment de la soierie. Si le mûrier est très clairement l'arbre sur lequel se développe le bombyx, d'autres termes mettent en jeu leur polysémie : l'une de leurs acceptions correspond au récit, mais l'emploi s'enrichit d'une autre signification en rapport avec l'industrie textile. Un " pont " est un ouvrage d'architecture, mais il peut désigner une pièce d'étoffe qui sert de rabat. Outre les bonnes grâces d'une femme qui, au pluriel, s'envisagent très concrètement, les " faveurs " sont des rubans. Enfin, si les " filatures " renvoient, en temps de guerre, à des pratiques de surveillance dont le rendez-vous amoureux signale justement l'interruption, le " répit ", elles désignent également l'industrie de transformation du fil.

En prenant part à la narration, la polysémie de certains termes fait surgir, comme en arrière-fond, le décor même de l'événement. Cette superposition fait du poème un champ de possibles de la réalité que vient confirmer le décalage temporel.

b/ La rencontre comme possible

Le futur reste un temps de l'actualisation puisqu'il fait partie des temps *in esse*, mais l'actualisation est différée, la réalisation des procès est projetée. La rencontre avec une femme reste du domaine des " songes ", mais le futur l'actualise dans le poème, qui est la forme dans laquelle elle peut exister, le temps que les qualités de cette maîtresse de passage émergent. Les circonstances de la rencontre, non effectives dans " l'instant ", révèlent toutefois l'essence de l'être présent.

Le temps du futur de l'indicatif manifeste ainsi la dynamique de la saisie de l'essence de la réalité. Dynamique en lui-même, il projette une réalité à même de rendre visible l'être d'une personne. Mais cette dynamique du temps est en outre renforcée par celle des lexèmes verbaux : les verbes *venir, arriver, conduire, voyager, plonger, échanger, entraîner*, expriment un mouvement spatial qui accompagne la projection temporelle. Mouvement spatial et mouvement temporel convergent dans une même dynamique, pour exprimer précisément la convergence de deux êtres.

c/ La poésie est au rendez-vous

⁶¹⁸ " La Passe de Lyon ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 366.

Le dynamique spatiale est l'expression même du rendez-vous amoureux puisque les verbes signifient la succession d'un mouvement centripète, d'une rencontre, et d'un mouvement centrifuge. La rencontre est bien une passe, au sens de passage, car l'évolution spatiale en est la préparation mais aussi la représentation. C'est aussi, le mot “ passe ” fonctionnant en syllepse, une relation sexuelle généralement vénale, but de la convergence. L'amante n'est jamais décrite, seule sa féminité est formulée dans l'accord de “ la première ”. Mais la relation érotique est signifiée par “ yeux ”, “ faveurs ”, “ baiser ”, “ conquête ”, “ convoiteurs ”, termes auxquels on peut rattacher “ flamme ” par sa relation de paronymie avec *femme*⁶¹⁹. La salamandre finale est d'ailleurs l'emblème de l'ardeur amoureuse.

Cette rencontre, poétique par excellence, peut refléter celle qui s'effectue avec la poésie, qui a souvent des allures de femme dans l'oeuvre de René Char, et l'emploi du terme “ chef-d'œuvre ” en est un signe. La salamandre peut faire de cette oeuvre l'image d'une réalisation plus énigmatique : elle est le composant symbolique d'une phase du processus alchimique qui vise la réalisation du grand-oeuvre, image fréquente de la création poétique.

La rencontre, qu'elle soit érotique ou poétique, ne révèle l'essence de l'être qu'au futur, ou plutôt elle ne rend possible l'émergence finale des termes “ dauphine ” et “ salamandre ” qu'après avoir impliqué la personne dans une séquence réelle. Une dauphine est d'ailleurs celle qui précisément se définit comme un être en attente d'une position. Son identité intègre ce statut de prétendante. En poésie, la rencontre comme circonstance de l'émergence de l'être, impossible au présent, est rendue possible par l'emploi du futur.

3. Des emplois non temporels ?

D'autres emplois du futur de l'indicatif, reconnus comme non temporels, montrent que ce n'est pas l'idée d'avenir qui prédomine mais bien celle de projection : dans ces emplois dits modaux, c'est la valeur notionnelle du procès qui compte, comme signifié projeté, voire supposé. Le morphème de futur “ a un signifié de “projeté, imaginé”, qui n'est pas en soi temporel, mais qui est seulement susceptible d'être appliqué au domaine temporel ”⁶²⁰. La projection vise non pas l'avenir, mais l'accomplissement du procès dans l'avenir. On est en avant de l'action dans la mesure où on veut la réaliser, où on la voit comme déjà en train de se réaliser. Ce n'est pas la chronologie pure qui intéresse le locuteur, mais le signifié du procès. Beaucoup ont voulu voir dans ces formulations un type d'expression prophétique. Mais l'en-avant charien n'a rien d'oraculaire⁶²¹ car il reste lié à des circonstances précises et à une énonciation particulière. Le futur n'est pas l'objet d'une prédiction, comme le dit le titre “ L'Avenir non prédit ”⁶²². Mais il s'agit plutôt d'une tension perpétuelle de la poésie de Char vers ce qu'il reste à faire.

⁶¹⁹ Une semblable paronymie rapproche “ femme ” et “ famine ” dans “ Hommage et famine ” (*Fureur et Mystère*, O. C., p. 147).

⁶²⁰ Christian Touratier, *op. cit.*, p. 181.

⁶²¹ Voir Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, 1999, p. 67.

Lorsque le point de référence dans le temps n'est pas le présent, le futur indique souvent la postériorité par rapport à un énoncé qui peut être au présent de vérité générale ou à l'impératif. Le futur simple de l'indicatif prend alors une valeur chronologique qui se teinte souvent d'effets de sens logiques ou chronologiques, comme la succession de procès ou un enchaînement de cause à conséquence. " Cérémonie murmurée " commence comme un récit dans lequel les procès sont envisagés au passé :

Comme une communiant agencouillée tendant son cerge, Le scorpion blanc a levé sa lance et touché au bon endroit. Surprise lui prêta sa ruse et son jarret. Bah ! le courant des eaux grossies passera sur ce naïf tableau. Narcisses, boutons d'or s'effaceront au cœur du pré. Le roi des aulnes se meurt.⁶²³

Le quatrième vers opère une distanciation très nette qui se fonde en partie sur le changement de perspective temporelle : l'emploi du futur, en décrivant le devenir de la scène, relativise le drame qui s'y déroule et le fonde dans une évolution naturelle. La relativisation se trouve ainsi motivée dans la situation elle-même : les cours d'eau grossissent périodiquement et inondent les prairies, les fleurs, " narcisses " et " boutons d'or " disparaissent nécessairement, si ce n'est dans l'inondation du pré, du moins par leur propre altération lorsqu'elles fanent. Le futur évoque ainsi un ordre naturel qui l'emporte sur des événements qui paraissent finalement mineurs.

D'autres emplois du futur semblent s'écarter davantage de la chronologie et prendre une valeur modale. Ils se rapprochent d'un mode *in fieri*⁶²⁴ : quand le futur de l'indicatif exprime la volonté dans des énoncés injonctifs, il prend une dimension subjective qui le rapproche de la valeur du subjonctif.

Toi qui nais appartiens à l'éclair. Tu seras pierre d'éclair aussi longtemps que l'orage empruntera ton lit pour s'enfuir.⁶²⁵

Dans ce type d'énoncé injonctif, nettement marqué par l'emploi de l'impératif " appartiens ", le futur prend une valeur de vérité dans ce qu'elle a de spécifiquement charien. Il s'agit moins d'une vérité intemporelle que d'une vérité d'expérience qui n'a rien d'oraculaire. Le locuteur semble appliquer à un procès futur une valeur qui a déjà été vérifiée : " il ne s'agit pas de vérités générales conçues de façon intemporelle [...] il s'agit de conseils tirés de l'expérience, mais formulés pour l'avenir " ⁶²⁶. Dans certains aphorismes, la valeur de vérité l'emporte.

Qui délivrera le message n'aura pas d'identité. Il n'oppressera pas.⁶²⁷

⁶²² " L'Avenir non prédit ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 403.

⁶²³ " Cérémonie murmurée ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 501

⁶²⁴ Le mode *in fieri*, qui distingue des personnes, correspond au subjonctif. Le temps est encore en construction et on ne distingue donc pas d'époques. La personne ne donne qu'une image du temps.

⁶²⁵ " Excursion au village ", *Aromates chasseurs*, O. C., p. 514.

⁶²⁶ Paul Imbs, *op. cit.*, p. 48.

⁶²⁷ " Ce bleu n'est pas le nôtre ", *Aromates chasseurs*, O. C., p. 512.

“ Loi oblige ” montre d’ailleurs clairement la différence entre ce que peut être une loi et une vérité d’expérience :

L’étoile qui rauquait son nom indéniable, Cet été de splendeur, Est restée prise dans le miroir des tuiles. Le féroce animal sera domestiqué ! Sitôt que montera la puissante nuit froide, Où les yeux perdent tôt la clarté d’utopie, Parole d’albatros, je l’ensauvagerai.⁶²⁸

Le locuteur de “ Loi oblige ” est inconnu jusqu’au dernier vers qui en révèle l’identité : il s’agit d’un oiseau, l’albatros. En tant qu’animal lui-même sauvage, il s’oppose à cette loi des hommes qui prétend domestiquer la nature. Or l’étoile, fascinée comme l’alouette par un miroir, mais qui est cette fois celui d’un toit, semble avoir été capturée par les hommes. L’albatros prend sa défense car il l’assimile à un animal, qui serait son semblable : hormis l’allusion à la capture d’une alouette, qui en fait un oiseau, l’étoile est décrite par le verbe *rauquer* qui désigne normalement le cri du tigre, et elle est ensuite identifiée par co-référence à un “ féroce animal ”. Cette assimilation à une bête dangereuse reflète le point de vue humain et vient justifier la capture. “ Le féroce animal sera domestiqué ” résonne alors comme une loi humaine que citerait l’albatros pour mieux s’en démarquer dans une exclamation où le futur prend valeur de protestation. A cette loi des hommes, l’oiseau oppose une promesse, sa “ parole d’albatros ” qui dévoile une vérité personnelle : “ je l’ensauvagerai ”. La valeur illocutoire de la promesse donne du crédit à l’énoncé lui-même dont le contenu fait figure d’idéal.

C’est bien parce que le futur indique moins l’avenir qu’il ne projette un procès, que ces emplois souvent considérés comme non temporels conservent une valeur temporelle. Ils ne peuvent pas être considérés comme de véritables emplois modaux, complètement détachés de la temporalité, comme le sont les futurs d’atténuation, de conjecture ou d’éventualité. La vérité charienne reste une vérité d’expérience, et la temporalité vient confirmer qu’elle correspond davantage à un mouvement d’induction qu’à une application déductive. Les emplois temporels du futur sont toutefois plus nettement identifiables lorsqu’ils sont en cooccurrence avec des verbes à l’impératif, où l’expression de l’injonction devient plus évidente.

B. L’impératif

Avec l’impératif, on sort du temps : c’est bien la nécessité de la réalisation du procès qui compte plus que la date. Mode non temporel, il envisage la réalisation du procès dans l’avenir. Si on le considère comme un mode, il se rattache aux modes *in fieri*, comme le subjonctif, ce dernier pouvant d’ailleurs compléter ses formes aux personnes manquantes. Mode personnel, il réduit en effet leur étendue, en ne faisant intervenir que les personnes de l’interlocution, du fait même de sa valeur essentiellement directive.

1. Une valeur directive

Dans le texte liminaire de “ Dans la Pluie giboyeuse ”, la cooccurrence avec les formes de futur est particulièrement révélatrice de l’importance donnée au contenu notionnel des

⁶²⁸ “ Loi oblige ”, *Chants de la Balandrane, O. C.*, p 558.

procès plus qu'à la date de leur réalisation :

Où passer nos jours à présent ? Parmi les éclats incessants de la hache devenue folle à son tour ? Demeurons dans la pluie giboyeuse et nouons notre souffle à elle. Là, nous ne souffrirons plus rupture, dessèchement ni agonie ; nous ne sèmerons plus devant nous notre contradiction renouvelée, nous ne sécréterons plus la vacance où s'engouffrait la pensée, mais nous maintiendrons ensemble sous l'orage à jamais habitué, nous offrirons à sa brouillonne fertilité, les puissants termes ennemis, afin que buvant à des sources grossies ils se fondent en un inexplicable limon.⁶²⁹

Un seul impératif précède plusieurs futurs, mais il donne le mode d'appréhension de ces procès en donnant celui du temps auxquels ils sont conjugués. L'impératif ordonne un monde, et déclenche le futur dans sa valeur de projection qui se trouve ici pleinement vérifiée. Le passage d'un mode *in fieri* à un mode *in esse* tend à actualiser les procès, car l'important réside dans leur réalisation, dans la prise en compte de leur contenu notionnel.

2. En direction d'un hors-temps

L'injonction, encore plus que le futur, acquiert la force d'une vérité lorsqu'elle s'établit dans des formules aphoristiques, même les plus énigmatiques comme dans " Souvent Isabelle d'Egypte " :

Ton partir est un secret. Ne le divulgue pas. Durant que roule le gai tonneau du vent, chante-le. Affronte Estropios tant qu'il sue. Fine pluie mouche l'escargot. La source a rendu l'ajonc défensif en le tenant éloigné du jonc. Ne fais pas le fier, rapproche le premier du second. Lit le matin affermit tes desseins. Lit le soir cajole ton espoir, s'il fuit. Ne brode pas dans le brouillard. L'angle de l'oreiller se moque de la tête. Compte huit bracelets à l'araignée, et une calotte en or.⁶³⁰

Dans ces formules aphoristiques, l'impératif prend une valeur de vérité. L'injonction perd sa dimension temporelle de futur, sa valeur dépasse une simple exigence ponctuelle identifiable : elle est à mettre en œuvre " souvent " si on considère le titre. Mais selon un paradoxe, le nom propre qui suit cet indicateur de temps dans le titre est le signe même de la fiction, du conte. Le contraste entre un titre lié à la fiction et des aphorismes de portée nettement gnomique permet de définir le type de vérité qui est en jeu : une vérité inédite, originale, qui est peut-être fictive, mais qui vaut aussi bien que les vérités de la réalité.

C. L'infinif

Avec l'infinif, toute idée temporelle disparaît, il ne reste que celle du procès. En effet, cette forme verbale fait disparaître les indications concernant les personnes impliquées dans le procès et la date de réalisation de ce dernier, même si le contexte permet souvent

⁶²⁹ " Où passez nos jours... ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 443.

⁶³⁰ " Souvent Isabelle d'Egypte ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 551.

de les restituer. Mode non personnel et non temporel, il est dit *in posse*⁶³¹. Le procès est présenté dans toute sa virtualité. C'est en fait une forme nominale du verbe, et sa relation à la temporalité tend à être aspectuelle. Même s'il est souvent prédicat comme centre de proposition, il entre dans le paradigme du syntagme nominal. L'évolution qu'on peut observer de ses emplois verbaux à ses emplois nominaux marque le passage du temps expliqué au temps impliqué, d'une valeur temporelle d'injonction à une valeur aspectuelle de non accompli pour l'infinitif présent, qui est une formulation de la vérité.

1. Une valeur temporelle d'injonction

La valeur d'injonction de l'infinitif est perceptible lorsqu'en contexte apparaît une autre forme exhortative :

Faire la brèche, et qu'en jaillisse la flambée d'une herbe aromatique.⁶³²

C'est à partir de la perception d'une temporalité future diversement sentie dans l'énoncé que l'infinitif devient injonctif. S'il coexiste souvent, en contexte, avec des formes verbales au futur ou à l'impératif, l'avenir peut aussi être exprimé sémantiquement :

Passer sur le chemin nouveau. Ce que nous désirons est vaste. Ce qu'il advient, il y a peu de motifs de s'en affliger. L'impur éden clignote aux côtés de la dérision.⁶³³

Ce sont les verbes *désirer* et *advenir* qui incitent à donner à “ passer ” une valeur injonctive. L'infinitif reflète parfaitement la tentation fréquente dans la poésie de René Char de l'énoncé nominal qui n'est pourtant pas très représenté. Il y a en définitive plus de nominalisations que de véritables énoncés nominaux. Cette tentation est combattue dans “ Dernière Marche ” par la présence du futur et de l'impératif :

Oreiller rouge, oreiller noir, Sommeil, un sein sur le côté, Entre l'étoile et le carré, Que de bannières en débris ! Trancher, en finir avec vous, Comme le moult est la cuve, Dans l'espoir de lèvres dorées. Moyeu de l'air fondamental Durcissant l'eau des blancs marais, Sans souffrir, enfin sans souffrance, Admis dans le verbe frileux, Je dirai : “ Monte ” au cercle chaud.⁶³⁴

L'infinitif de la seconde strophe se trouve entre deux postulations. La première strophe est un énoncé nominal où toute idée de temps et de personne a disparu. Mais l'infinitif reste verbal et prépare plutôt la dernière strophe dans laquelle les marques temporelles du futur de “ dirai ” et de l'impératif de “ monte ” sont accompagnées de marques de personnes : le pronom de première personne du singulier, et la deuxième pour l'impératif. C'est donc ce contexte final qui permet de lire les deux infinitifs “ trancher ” et “ finir ” avec une valeur

⁶³¹ Le mode *in posse* est le mode nominal ou presque, du verbe, dans lequel l'image du temps, loin d'être effective, reste potentielle. S'il ne marque pas les époques, ce mode ne distingue pas non plus les personnes. Il représente donc le contenu du procès dans sa généralité, sans préciser aucune circonstance.

⁶³² “ Verbe d'orages raisonneurs... ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 493.

⁶³³ “ Vert sur noir ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 526.

⁶³⁴ “ Dernière marche ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 438.

injonctive. La perspective du poème est d'ailleurs eschatologique : ce sont les derniers pas qui sont envisagés, à partir d'une situation présente de sommeil, le sommeil étant traditionnellement considéré comme la meilleure représentation de la mort⁶³⁵.

2. Une valeur aspectuelle : définition et vérité

Plusieurs emplois de l'infinitif lui confèrent un statut nominal dans lequel il perd ses valeurs temporelle et personnelle :

Rester honnête même bafoué c'est vivre au plus profond de soi la liberté.⁶³⁶
Mourir, c'est passer à travers le chas de l'aiguille après de multiples feuillaisons.
Il faut aller à travers la mort pour émerger devant la vie, dans l'état de modestie souveraine⁶³⁷.

Dans ces aphorismes, l'emploi de la formule présentative *c'est* est significative : la perspective est bien celle d'une définition, qui l'emporte sur la formule impersonnelle injonctive " il faut " dans le second fragment.

L'infinitif peut vraiment perdre toute valeur verbale, ce que reflète sa possible dépendance par rapport à un nom :

Art d' ouvrir les sillons et d'y glisser la graine, sous l'agression des vents opposés. Art d' ouvrir les sillons et d'y pincer la graine pour l'établir dans la chair de sa peine.⁶³⁸

Mais l'infinitif n'est pourtant qu'un mode dit quasi-nominal. D'une part, s'il prend les fonctions du nom, il conserve ses constructions de verbe, sauf dans le cas d'une réelle lexicalisation en tant que substantif. D'autre part, s'il paraît non personnel car il ne marque pas la personne dans sa forme, il est dépourvu d'incidence interne et doit être rapporté dans l'énoncé à une personne vituelle. C'est dans cette mesure qu'il permet d'exprimer la vérité charienne en tant que vérité d'expérience : il postule une universalisation perceptible dans sa forme "dépersonnalisée", mais il reste par le contexte ou la situation rattaché à des individus précis. On retrouve la tension maintenue entre une circonstance particulière et son extension universalisante.

L'en-avant qui paraît être une notion éminemment temporelle se décharge paradoxalement en partie de sa valeur chronologique : elle envisage un procès plus qu'un avenir, un contenu à la réalisation duquel elle exhorte, sans être toutefois aussi prophétique qu'on pourrait le penser. Ce n'est pas tant l'époque future de la réalisation qui compte que l'exigence de cette réalisation, fondée sur l'expression de sa forte probabilité à travers le futur, l'impératif et l'infinitif. Etre en-avant de la réalisation, c'est se projeter presque déjà dans la réalisation, ce que permet le passage d'un mode *in esse* à un mode *in fieri* et enfin *in posse*. D'expliqué, le temps devient impliqué : la valeur chronologique

⁶³⁵ " Le Dormeur du val " d'Arthur Rimbaud en est sans doute le plus célèbre exemple.

⁶³⁶ " *Peu à peu puis un vin siliceux* ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 495.

⁶³⁷ " *Baudelaire mécontente Nietzsche* ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 496.

⁶³⁸ " *Cruels assortiments* ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 539.

tend souvent à disparaître au profit, non de valeurs modales, mais d'un hors-temps qui est l'espace de l'essence. Avec la perte de la chronologie disparaissent aussi les marques de la personne : au niveau du verbe, les indices de la particularisation s'effacent.

Si la dynamique de la poésie de René Char investit le temps et envisage l'avenir, ce n'est pas dans la perspective temporelle de la réalité. L'en-avant désigné se trouve aux marges de la temporalité du monde. Sa dimension prospective est plus une visée qu'une planification selon un calendrier. L'en-avant est une projection dans l'action : cette dernière est toujours à commencer. Peu de poétiques sont à ce point marquées par l'en-avant, temporel mais aussi éthique, car le procès est projeté comme une exigence. Si la poétique charienne montre formellement l'exigence, dans l'emploi de temps et de modes précis, elle en montre aussi la nécessaire mise en œuvre dans un ordre pratique. La vérité est à atteindre et à incarner.

III. L'emploi du passé

Les poèmes au passé sont très nombreux dans la poésie de René Char. Mais ils ne le sont en majorité que partiellement, car on y rencontre d'autres temps grammaticaux. Certains présentent toutefois exclusivement ce temps : dans ces textes, l'emploi du passé pose de façon exemplaire le problème de la possibilité même du mouvement d'abstraction avec des temps qu'on dit être réservés au récit. A travers le mouvement d'abstraction qui caractérise la poésie de René Char, c'est à l'examen des rapports entre le poème et le récit que les temps du passé conduisent.

A. La question de l'abstraction : “ Bons Voisins ”

De nombreux poèmes mêlent l'emploi du passé avec d'autres temps. C'est le cas dans “ Bons voisins ” :

Nous avons répété tout seuls la leçon de vol de nos parents. Leur hâte à se détacher de nous n'avait d'égale que leur fièvre à se retrouver deux, à redevenir le couple impérieux qu'ils semblaient former l'écart ; et rien que lui. Abandon à nos chances, à leur contraire ? Eux partis, nous nous rendîmes compte qu'au lieu de nous lancer vers l'avant, leur leçon enflammait nos faiblesses, portait sur des points dont la teneur, d'un temps à un autre, avait changé. L'art qui naît du besoin, à la seconde où le besoin en est distrait, est un vivre concordant entre la montagne et l'oiseau.⁶³⁹

Ce poème associe plusieurs temps du passé, l'imparfait, le passé simple et le passé composé, au présent de l'indicatif. Comment s'effectue le mouvement d'abstraction et de généralisation ? S'établit-il dans le passage chronologique des temps du passé au temps de l'énonciation, ou, de façon aspectuelle, au sein même de chacune des deux époques représentées ?

⁶³⁹ “ Bons voisins ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 474.

Dans “ Bons voisins ”, le système temporel, lié au système d'énonciation, est construit sur plusieurs niveaux, selon une structure d'emboîtement. Trois niveaux sont visibles. A un premier niveau qui va de la deuxième à la quatrième phrase, prend place un récit dans lequel l'énonciateur fait partie des personnages. Le temps employé est le temps narré, il s'agit d'une histoire, celle qui explique pourquoi il y a “ leçon de vol ”. A un second niveau, qui concerne la première phrase, le “ nous ” est toujours sujet de l'histoire mais il l'articule au moment de l'énonciation avec l'emploi du passé composé. Le procès de la leçon de vol n'est plus saisi dans son déroulement mais comme accompli, l'aspect du passé composé étant extensif. L'énonciateur opère ainsi une distanciation par rapport au temps narré, qui est mis en perspective. Un troisième niveau fait de la dernière phrase l'exposé d'une vérité générale dans lequel l'énonciateur disparaît en tant que tel derrière la troisième personne qu'est “ l'oiseau ” et qui se place sur la plan de la délocution : “ l'art qui naît du besoin, à la seconde où le besoin en est distrait, est un vivre concordant entre la montagne et l'oiseau ”.

Nous avons ainsi affaire à une distanciation à la fois énonciative et temporelle, dans laquelle la circonstance précise disparaît derrière son universalisation dont le mouvement est perceptible car il est montré dans la progression du poème à travers ses différents niveaux énonciatifs. Cette structure temporelle semble d'ailleurs fréquente, avec des variantes.

1. Structure en paragraphes

Si “ Bons Voisins ” n'occupe qu'un seul paragraphe, souvent le récit s'établit dans un premier paragraphe plus long qu'un second paragraphe qui réalise la distanciation par rapport au récit en présentant un changement temporel et souvent énonciatif. C'est le cas dans “ Le mortel Partenaire ” :

Il la défiait, s'avancait vers son cœur, comme un boxeur ourlé, ailé et puissant, bien au centre de la géométrie attaquante et défensive de ses jambes. Il pesait du regard les qualités de l'adversaire qui se contentait de rompre, cantonné dans une virginité agréable et son expérience. Sur la blanche surface où se tenait le combat, tous deux oubliaient les spectateurs inexorables. Dans l'air de juin voltigeait le prénom des fleurs du premier jour de l'été. Enfin une légère grimace courut sur la joue du second et une raie rose s'y dessina. La riposte jaillit sèche et conséquente. Les jarrets soudain comme du linge étendu, l'homme flotta et tituba. mais les poings en face ne poursuivirent pas leur avantage, renoncèrent à conclure. A présent les têtes meurtries des deux battants dodelinaient l'une contre l'autre. A cet instant le premier dut à dessein prononcer à l'oreille du second des paroles si profondément offensantes, ou appropriées, ou énigmatiques, que celui-ci fila, prompte, totale, précise, une foudre qui coucha net l'incompréhensible combattant. Certains êtres ont une signification qui nous manque. Qui sont-ils ? Leur secret tient au plus profond du secret même de la vie. Ils s'en approchent. Elle les tue. Mais l'avenir qu'ils ont ainsi éveillé d'un murmure, les devinant, les crée. Ô dédale de l'extrême amour.⁶⁴⁰

La tentation de l'allégorie que nous avons décelée dans ce poème au cours d'un

⁶⁴⁰ “ Le mortel Partenaire ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 363.

précédent chapitre apparaît non seulement dans la structure en paragraphes mais surtout dans les changements temporels qui caractérisent ces paragraphes. Le dernier, beaucoup plus bref que le premier, est au présent de l'indicatif et les personnages, assez indéterminés dans le récit mais engagés dans des procès concrets, sont désignés de façon plus conceptuelle comme des “ êtres ” et “ la vie ”. Le démarquage entre les deux temporalités est donc clairement donné typographiquement et structurellement. Cette structure est fréquente jusqu'aux années quatre-vingt. On la retrouve par exemple dans “ Sa main froide ” :

Sa main froide dans la mienne j'ai couru, espérant nous perdre et y perdre ma chaleur. Riche de nuit je m'obstinais. Détours qu'empruntent les morts aimés pour de leur cœur faire notre sentiment, vous n'êtes pas consignés. Détours dont on ne dénombre pas la multitude ni les signes.⁶⁴¹

Par rapport au poème précédant, l'ordre est respecté. Ce sont les masses constituées par les paragraphes qui s'inversent : le récit est particulièrement bref, tandis que le second paragraphe qui énonce la vérité de la situation révélée dans le récit le dépasse en proportions.

Le nombre des paragraphes peut toutefois être plus important, sans que cette progression temporelle n'en soit affectée. Dans “ Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace ”, le récit occupe deux paragraphes :

Nous avançons sur l'étendue embrasée des forêts, comme l'étrave face aux lames, onde remontée des nuits, maintenant livrée à la solidarité de l'éclatement et de la destruction. Derrière cette cloison sauvage, au-delà de ce plafond, retraite d'un stentor réduit au silence et à la ferveur, se trouvait-il un ciel ? Nous le vîmes à l'instant que le village nous apparut, bâtisse d'aurore et de soir nonchalant, nef à l'ancre dans l'attente de notre montée. Bonds obstinés, marche prospère, nous sommes à la fois les passants et la grand-voile de la mer journalière aux prises avec des lignes, à l'infini, de barques. Tu nous l'apprends, sous-bois. Sitôt le feu mortel traversé.⁶⁴²

Les imparfaits du premier paragraphe sont en adéquation avec l'aspect imperfectif des verbes *avancer* et *se trouver*. Le passé simple, succédant à l'imparfait, s'accorde ensuite parfaitement avec l'aspect perfectif du verbe *apparaître*, et avec le sens de la vision, véritablement apocalyptique : c'est en effet au milieu d'une lumière vespérale, renforcée par l'image réelle ou symbolique du feu, que s'effectue l'apparition qui constitue, par rapport aux imparfaits précédents, un repère temporel nouveau. Dans “ Souche ”, c'est le premier paragraphe qui est au passé simple :

L'éveil au changement, la conquête, la promesse, la répression. L'aventure fut d'un bout à l'autre douloureuse, masse éclairée lunairement. Allez vivre après ça ! Au frisson de l'écorce terrestre, hommes et femmes exsangues succédaient. Les esclaves ont besoin d'esclaves pour afficher l'autorité des tyrans.⁶⁴³

⁶⁴¹ “ Sa main froide ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 504.

⁶⁴² “ Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 366.

⁶⁴³ “ Souche ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 534.

“ Souche ” est constitué de trois paragraphes décroissants, dont la taille est en rapport avec le temps des verbes. Le premier, en dehors de sa dernière phrase, est au passé simple ; le second, à l'imparfait ; et le dernier au présent. Mais chaque paragraphe reprend exactement la même idée, qui est donc déclinée selon trois temps différents dont la succession opère une véritable remontée du passé au moment de l'énonciation. L'emploi du passé simple permet de présenter une vision globale du procès, avec ses limites. De plus, ce temps est coupé de l'énonciation : les procès sont placés dans un passé “ ancien ” non situé chronologiquement. Il donne ainsi une dimension mythique à un événement qui est, en lui-même, porteur d'un souffle mythique, celui d'une révolution, même si elle est vouée à l'échec. Les deux premières phrases évoquent la tentation d'une révolte, de son origine, sa “ souche ”, à son écrasement. L'imparfait prend le relais dans le second paragraphe en détachant l'événement de tout ancrage chronologique : ce dernier reste situé dans le passé, mais l'imparfait en donne une vision interne. Avec le verbe perfectif *succéder*, l'aspect sécant de ce temps du passé place le procès dans une répétition fatale. Cette réitération, qui est comme une malédiction, caractérise alors ces hommes et ces femmes. Elle leur donne une identité dans le temps, elle constitue une véritable “ souche ” paradoxale de révoltés toujours écrasés. La révolte et son écrasement représentent ainsi une nécessité politique puisque cette dynamique fonde l'équilibre des forces sociales, mais elle reflète également un principe de progression temporelle. Le dernier paragraphe fait alors un saut, d'une simple réitération à une loi. Il exprime sous forme d'aphorisme la vérité sociale et politique de la situation précédente. L'emploi du présent est renforcé par l'utilisation de substantifs pluriels qui présentent également un degré de conceptualisation plus grand : on est passé de la description d'“ hommes ” et de “ femmes ” dans une situation de soumission, à la mention précise d'“ esclaves ”. La vérité concentre ainsi le récit dans les noms eux-mêmes qui deviennent révélateurs d'identités, et explicite en revanche le paradoxe du fonctionnement social. La progression des paragraphes se fonde en définitive sur une progression temporelle d'un événement à sa vérité, progression temporelle d'autant plus intéressante dans ce poème qu'elle participe également du sens puisqu'elle fonde une réitération qui fait figure d'identité.

2. Structure en strophes

Une structuration en strophes réalise une progression équivalente qui apparaît clairement dans “ Yvonne ” :

Qui l'entendit jamais se plaindre ? Nulle autre qu'elle n'aurait pu boire sans mourir les quarante fatigues, Attendre, loin devant, ceux qui viendront après ; De l'éveil au couchant sa manoeuvre était mâle. Qui a creusé le puits et hisse l'eau gisante Risque son cœur dans l'écart de ses mains.⁶⁴⁴

La structuration du poème en vers opère le même mouvement d'abstraction, perceptible dans l'évolution aussi bien énonciative que temporelle : la dernière strophe réalise la généralisation par l'emploi d'une relative substantive typique d'une formulation proverbiale, que le présent de l'indicatif vient soutenir dans la principale avec “ risque ”⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ “ Yvonne ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 430.

⁶⁴⁵ “ Floraison successive ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 450) présente une structure et une évolution temporelle équivalentes.

La structuration en plusieurs strophes peut être plus complexe : ces différents niveaux qui apparaissent généralement successivement dans un poème, et toujours dans le même ordre, sont présentés différemment dans un poème long comme “ le Deuil des Névons ”. La structure temporelle n’est plus linéaire, simplement orientée du passé au présent, mais elle forme une boucle temporelle dans le passé qui se construit sur un véritable emboîtement. Le passé est un “ écho ”, comme dit l’exergue, perceptible dans les profondeurs du poème :

Un pas de jeune fille A caressé l’allée, A traversé la grille. Dans le parc des Névons Les sauterelles dorment. Gelée blanche et grêlons Introduisent l’automne. C’est le vent qui décide Si les feuilles seront A terre avant les nids.
* **Vite ! Le souvenir néglige Qui lui posa ce front, Ce large coup d’œil, cette verse, Balancement de méduse Au-dessus du temps profond. Il est l’égal des verveines, Chaque été coupées ras, Le temps où la terre sème. * La fenêtre et le parc, Le platane et le toit Lançaient charges d’abeilles, Du pollen au rayon, de l’essaim à la fleur. Un libre oiseau voilier, Planant pour se nourrir, Proférait des paroles Comme un hardi marin. Quand le lit se fermait Sur tout mon corps fourbu, De beaux yeux s’en allaient De l’ouvrage vers moi. L’aiguille scintillait ; Et je sentais le fil Dans le trésor des doigts Qui brodaient la batiste. Ah ! lointain est cet âge. Que d’années à grandir, Sans père pour mon bras ! Tous ses dons répandus, La rivière chérie Subvenait aux besoins. Peupliers et guitares Ressuscitaient au soir Pour fêter ce prodige Où le ciel n’avait part. Un faucheur de prairie S’élevant, se voûtant, Piquait les hirondelles, Sans fin silencieux. Sa quille retenue Au limon de l’îlot, Une barque était morte. L’heure entre classe et nuit, La ronce les serrant, Des garnements confus Couraient, cruels et sourds. La brume les sautait, De glace et maternelle. Sur le bambou des jungles Ils s’étaient modelés, Chers roseaux voltigeants ! * Le jardinier invalide sourit Au souvenir de ses outils perdus. Au bois mort qui se multiplie. * Le bien qu’on se partage, Volonté d’un défunt, A broyé et détruit La pelouse et les arbres, La paresse endormie, L’espace ténébreux De mon parc des Névons. Puisqu’il faut renoncer A ce qu’on ne peut retenir, Qui devient autre chose Contre ou avec le cœur, — L’oublier rondement, Puis battre les buissons Pour chercher sans trouver Ce qui doit nous guérir De nos maux inconnus Que nous portons partout.**⁶⁴⁶

Une première orientation temporelle respecte le mouvement d’une anamnèse : elle part du temps de l’énonciation, évolue vers celui du récit, pour ensuite revenir à l’énonciation. Le regroupement des strophes à l’aide d’un signe typographique balise assez nettement ces deux mouvements contraires. La première et la dernière séquences, qui comprennent des verbes au passé composé et au présent de l’indicatif, articulent le passé au moment de l’énonciation, articulation renforcée par la permanence d’un seul décor, celui du parc. C’est dans ces deux séquences extrêmes, et seulement là, qu’est donné le nom du lieu évoqué, le “ parc des Névons ”. Ces strophes sont bien le lieu qui prépare le passage de la réalité, donnée dans sa valeur référentielle la plus nette, au réel du souvenir où ce n’est pas la référence qui compte mais bien la réception affective des événements. La

⁶⁴⁶ “ Le Deuil des Névons ”, *La Parole en Archipel*, O. C., pp. 389-391.

deuxième et la quatrième séquences, plus courtes, sont au présent : ce temps crée un effet de présence dans l'évocation d'instantanés. Quant au récit qui occupe la plus grande partie du poème, il est uniquement à l'imparfait, si on excepte un plus-que-parfait qui ne trouble cependant pas la valeur de l'imparfait. Ce récit se situe dans la séquence centrale qui renferme elle-même en son cœur, placé exactement entre les huit strophes qui l'encadrent de part et d'autre, une strophe exclamative au présent. Elle effectue curieusement au milieu du récit un aller retour fulgurant au moment de l'énonciation. Cette mise en perspective est d'autant plus brutale qu'avec l'imparfait le lecteur est plongé dans un déroulement passé : que les lexèmes soient perfectifs comme *lancer* ou imperfectifs comme *scintiller* et *courir*, l'aspect sécant de l'imparfait donne à ces procès une valeur itérative dans le premier cas, et une valeur durative dans le second. Il étire en somme le passé, considéré comme un temps stable, susceptible de se prolonger à l'infini. Le présent central, par la brutalité de son apparition, accentue la résonance affective du drame qu'il explicite, et impose de reconsidérer la durée du bonheur décrit à l'imparfait. L'enfance est un temps heureux, mais son souvenir se double du malheur de son avenir : la mort du père et la disparition du jardin. L'enfance ne peut donc être retrouvée telle qu'elle était, avant les événements dramatiques. Elle se charge inmanquablement de circonstances ultérieures qui restent dans les coulisses du souvenir, ou qui en infléchissent le surgissement en l'investissant de valeurs affectives qui lui sont pourtant postérieures.

L'étagement temporel entre le passé et le présent est assez clair, même si la linéarité du poème ne respecte pas une progression chronologique. L'évolution temporelle n'est en fait qu'un facteur du mouvement d'abstraction qui s'appuie sur la conjonction de plusieurs paramètres.

L'emploi du passé dans un poème constitue donc le plus souvent un moment narratif qui représente une source réelle à partir de laquelle le poème va progresser jusqu'à la formulation, au niveau du moment de l'énonciation, d'une essence, d'une vérité. La différenciation temporelle permet donc une progression plus nette de l'expérience à son essence que lorsque le poème ne présentait que le présent. Mais certains poèmes se présentent uniquement sous une forme narrative, sans aucune manifestation de différents niveaux énonciatifs susceptibles de créer une distanciation propice à la formulation, comme par induction, d'une vérité. Sont-ils alors en dehors de ce mouvement d'abstraction et, partant, relèvent-ils d'une toute autre poétique que celle que nous cherchons à cerner ?

B. La question du récit

L'emploi des temps du passé n'empêche pas la saisie de l'essence d'une situation en vertu de la nature même de cette essence. Il n'est pas nécessaire que la circonstance qui la révèle soit actuelle. Les poèmes sous forme de récit au passé n'échappent donc pas au mouvement d'abstraction qu'elles réalisent de façon différente.

1. L'imparfait

a/ Une valeur aspectuelle forte : “ Aliénés ”

De l'ombre où nous nous tenions, les doigts noués, sans nourriture, nous discernions le globe coloré des fruits les mieux dotés se glissant hors des feuilles. Leur maturité jaillissait du volume des arbres, en exaltait les noms brillamment reparus. Notre présence, arrêtée là, éloignait les prétendants. Ces fruits, comme dédaignés, s'abaisseraient jusqu'à leur pourriture finale devant notre amour immodeste auquel ils n'avaient su ni pu succéder.⁶⁴⁷

Contrairement à “ Bons Voisins ”, le poème qui le précède dans *Le Nu perdu*, “ Aliénés ”, est construit autour d'une temporalité et d'une énonciation uniques, l'imparfait et la première personne du pluriel. L'aspect sécant de l'imparfait plonge le lecteur dans la scène évoquée, comme *in medias res*. On ne décèle pas de lien avec la situation d'énonciation, si ce n'est à travers un jugement comme l'expression “ notre amour immodeste ” : ce syntagme permet d'envisager le niveau de l'énonciation par la conceptualisation qu'il réalise à partir des faits, à travers l'emploi du nom “ amour ” associé au jugement porté avec l'adjectif “ immodeste ”. Ces faits parlent déjà d'eux-mêmes : ils signifient un empêchement, l'interdiction directe de toucher à ces fruits pour l'énonciateur-personnage, doublée de l'interdiction pour quiconque d'y toucher. Tantale se fait donc Cerbère. Ce récit est l'expression d'un désir excessif de possession, idée que nous retrouvons étymologiquement dans l'adjectif “ immodeste ” qui renvoie moins à la pudeur et aux bienséances comme dans le lexique français, qu'à un manque de retenue, un excès, en latin. L'étymologie du titre est également intéressante. “ Aliénés ” peut certes caractériser l'énonciateur-personnage rendu fou par l'impossibilité dans laquelle il se trouve de s'approprier les fruits : il ne s'appartient plus, il est autre à lui-même (*alienatus*). Mais s'il est possédé, c'est parce qu'il est dépossédé. “ Aliénés ” peut en effet également caractériser les fruits eux-mêmes : est *alienus* ce qui appartient à un autre, c'est un bien dont la propriété a été transférée. Le titre superpose ainsi la possession comme folie à sa cause même, qui est la dépossession.

C'est donc la temporalité sécante qui constitue un terrain favorable à une lecture précise du lexique du procès, par défaut pourrait-on dire d'une abstraction guidée par une progression chronologique. Le temps impliqué d'un tiroir verbal qui, comme l'imparfait, appartient au passé, n'empêche pas l'abstraction, au contraire : la valeur aspectuelle de l'imparfait est particulièrement propice à sa réalisation.

b/ Du temps de l'énoncé au temps de l'énonciation : “ Rodin ”

Si la valeur aspectuelle de l'imparfait est propice au mouvement d'abstraction, la valeur temporelle de ce temps peut également y contribuer. Nous avons commencé l'étude du passé par sa valeur dans “ Bons voisins ” où aucun indicateur temporel n'explicite la progression chronologique qui effectue une remontée des profondeurs du récit dans lequel s'établit l'être du réel. L'unique paragraphe de “ Rodin ” articule cette remontée au niveau énonciatif sur un “ aujourd'hui ” central :

Ces marcheurs, je les ai accompagnés longtemps. Ils me précédaient ou

⁶⁴⁷ “ Aliénés ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 474.

louvoyaient, balbutiants et cahotants, à la faveur d'un tourbillon qui les maintenait toujours en vue. Ils étaient peu pressés d'arriver au port et à la mer, de se livrer au caprice exorbitant de l'ennemi. Aujourd'hui la lyre à six cordes du désespoir que ces hommes formaient, s'est mise à chanter dans le jardin empli de brouillard. Il n'est pas impossible qu'Eustache le dévoué, le chimérique, ait entrevu sa vraie destination qui ne se comptait pas en instants de terreur mais en souffle lointain dedans un corps constant.⁶⁴⁸

Comme dans plusieurs poèmes de René Char⁶⁴⁹, "Rodin" est construit sur un événement précis, lui-même double car il y a l'événement historique et l'événement que constitue sa mise en art. Historiquement, ce poème fait référence aux bourgeois de Calais qui, pendant la Guerre de cent ans, en 1347, se livrèrent au roi d'Angleterre Edouard III en échange de la sauvegarde de leur ville. Ils furent graciés par l'entremise de la reine. Eustache de Saint-Pierre était le chef de ces bourgeois. La première partie du poème évoque cette circonstance historique, mais une rupture temporelle très nette, explicite dans l'emploi de l'adverbe "aujourd'hui", vient rompre l'évocation du passé pour en donner la survivance actuelle.

C'est plus d'un demi-millénaire après les circonstances historiques que la mise en art de cet événement intervient : Rodin entreprit en 1884 la sculpture d'un ensemble de personnages représentant les six "Bourgeois de Calais". Si on peut voir la sculpture à Calais, c'est-à-dire en face de l'Angleterre, elle est également visible au Musée Rodin à Paris : tout en passant de l'histoire à sa représentation artistique, le poème passe du lieu historique au "jardin" parisien du musée. Mais cette mise en art est aussi celle de René Char lui-même, presque cent ans après Rodin⁶⁵⁰, et la création poétique, seconde œuvre d'art, seconde "lyre à six cordes", mêle à la fois l'événement historique et sa transposition par la sculpture. Il y a donc une double référence au réel, à l'histoire à travers la sculpture. Or c'est à travers cette double médiation artistique qu'apparaît la vérité de ces hommes.

Chez Rodin, ils sont "désespoir", mais dans la première partie du poème, avant l'articulation sur un "aujourd'hui", ils sont montrés en action, et ce sont des verbes de déplacement qui les définissent : "marcheurs", ils "précédaient ou louvoyaient, balbutiants et cahotants", pour "arriver" et "se livrer" : leur essence est dans une tension physique vers un but, et si le sens des verbes ne cesse de dire ce mouvement éternel, l'aspect sécant de l'imparfait place indéfiniment le lecteur dans la perception de cette marche. Ils se définissent comme "en marche". Le premier terme du poème, "marcheurs", est ainsi plus juste et essentiel qu'on peut le penser puisqu'il résume leur identité. Mais la seconde partie du poème ne s'en tient pas au résumé de cet état avec l'expression "souffle lointain dedans un corps constant". La "vraie destination" du

⁶⁴⁸ "Rodin", *Aromates chasseurs*, O. C., p. 522.

⁶⁴⁹ Citons "Célébrer Giacometti" (*Le Nu perdu*, O. C., p. 431) et "Relief et louange" (*La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 504) sur lesquels nous nous sommes arrêtée.

⁶⁵⁰ René Char a plusieurs fois fait allusion à Rodin, dans "La Lisière du trouble" (*La Parole en archipel*, O. C., p. 367) et dans "Sans grand'peine" (*Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 668-669).

groupe des Bourgeois n'est pas spatiale : il ne s'agit pas de l'Angleterre, comme le laissent penser les premières phrases du poème. Par une syllepse sur “ destination ”, le devenir de ces hommes est artistique, car c'est la sculpture, prolongée par la poésie qui, en les immortalisant dans leur élan d'abnégation, en représente l'être profond. Relayé par le passé composé, l'imparfait de l'énoncé se prolonge ainsi dans le moment de l'énonciation.

2. Le passé simple : “ Lied du figuier ”

Le “ Lied du figuier ” présente la particularité de n'employer qu'un seul temps, le passé simple, qui semble peu compatible à la fois avec l'idée de poésie et avec celle d'abstraction, car il est un signe traditionnel de narration.

Tant il gela que les branches laiteuses Molestèrent la scie, se cassèrent aux mains. Le printemps ne vit pas verdir les gracieuses. Le figuier demanda au maître du gisant L'arbuste d'une foi nouvelle. Mais le loriot, son prophète, L'aube chaude de son retour, En se posant sur le désastre, Au lieu de faim, périt d'amour.⁶⁵¹

Un lied est une chanson populaire germanique de type lyrique. Le titre du poème “ Lied du figuier ” annonce donc la manière “facile” de Char, celle de la chanson, non dénuée cependant d'un contenu dramatique :

Nous avons sur notre versant tempéré une suite de chansons qui nous flanquent, ailes de communication entre notre souffle reposé et nos fièvres les plus fortes. Pièces presque banales, d'un coloris clément, d'un contour arriéré, dont le tissu cependant porte une minuscule plaie. Il est loisible à chacun de fixer une origine et un terme à cette rougeur contestable. [...]⁶⁵²

Les notes de l'édition de la Pléiade donnent la teneur de l'ancrage biographique de ce poème de nouveau fondé sur un événement précis. René Char était attentif aux continuités dans le règne de la nature et savait que le figuier permet au loriot, de retour dans le Vaucluse au début de l'été, de se nourrir : “ Au poète de rétablir l'enchaînement lorsqu'il a été rompu dans la vie, comme il arriva lors du rude hiver des années 60, qui gela les figuiers des Busclats ; ils perdirent la plupart de leurs branches, et lorsque vint le temps des fruits, le poète acheta des figues sèches, les fit tremper dans du lait et les attacha aux quelques branches rescapées du gel : ainsi fut trompé et comblé le loriot ”⁶⁵³. Le poème n'évoque cependant pas ce sauvetage : il évoque au contraire la condamnation du loriot par manque de nourriture.

Cette évocation s'intègre dans celle d'un récit. Les principe de répétition et de progression sont respectés. Les acteurs prennent en effet place dans une chaîne anaphorique où ils sont repris par des substituts lexicaux après mention des termes courants : les “ gracieuses ” reprennent les “ branches ” et le “ gisant ” reprend le

⁶⁵¹ “ Lied du figuier ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 432.

⁶⁵² “ Mise en garde ”, *Les Matinaux*, O. C., p. 291.

⁶⁵³ Voir Notes, O. C., p. 1256.

“ figuier ”. Les verbes conjugués sont tous au passé simple et s’enchaînent. Malgré l’absence d’articulations chronologiques, la progression temporelle de l’action est visible à travers les liens logiques, la consécutive en corrélation dans le premier vers, et la coordination par “ mais ” au sixième vers. La progression en chronologie absolue s’effectue cependant de façon implicite par la succession des saisons. Le verbe *geler* du premier vers est un signe hivernal, le printemps qui lui succède est quant à lui explicite au troisième vers. L’arrivée du loriot, au mois de juillet, clôt cette chronologie, mais cette date est de l’ordre de la connaissance encyclopédique ou phénoménale des lois naturelles. Les procès dénotés s’enchaînent également d’un point de vue sémantique, créant une histoire cohérente. Le canevas prédicatif fait succéder *geler*, *molester*, *se casser*, *voir*, *verdir*, *demander*, *se poser sur* et *périr*. La progression de l’anecdote est claire : elle repose sur une situation initiale perturbée qui fait de la négation du procès de *verdir* la conséquence de celui de *geler*, dont les effets immédiats ont été décrits par les procès *molester* et *se casser*. Suit logiquement une demande, celle d’un remède au dommage causé par le gel. Ce remède consiste à planter un nouvel arbre car les fruits de cet arbre sont nécessaires à la survie de l’oiseau. L’événement est relaté dans ces enchaînements de causes, d’effets et d’implications. Les principes de cohérence et de cohésion propres à la narration sont ainsi respectés.

On observe cependant certaines perturbations dans la clarté des processus narratifs. Plusieurs formes d’ellipses troublent en effet la répétition et la progression. Les “ branches ” du premier vers ne sont identifiables que par rapport au mot du titre “ figuier ”, et comme anaphore partielle, d’une partie par rapport au tout. La “ scie ” et les “ mains ” semblent douées d’autonomie, aucun être humain n’étant mentionné dans la première strophe. Les changements de saisons précédemment évoqués ne sont pas explicités : si le terme “ printemps ” est présent, il est immédiatement l’objet d’une prédication, sans avoir été posé, ce qui accélère fortement l’enchaînement. Enfin le processus anaphorique ne se produit qu’avec des noms prédéterminés par l’article défini. Le démonstratif, qui renforce en général la continuité des enchaînements, n’est jamais employé. Or la coréférence est rendue plus incertaine lorsqu’elle s’appuie sur l’article défini car elle suppose que le terme anaphorisé ait gagné plus qu’une simple existence, qu’il ait été individualisé par des circonstances ou déterminé par des propriétés. La représentation par l’article défini est ainsi plus hasardeuse.

Certaines fantaisies rendent en outre le récit original : le figuier est doué de parole quand il demande un successeur, et lorsque le loriot meurt d’amour et non de faim, c’est une logique humaine qui prévaut sur la logique biologique. L’homme est presque absent du texte, si ce n’est comme “ maître ”, mais c’est la nature elle-même qui se charge de la dimension humaine de l’événement. Est-ce par des effets de ce type que l’on entre dans le poétique ? Avec certains faits de style précieux, l’écriture concourt en tout cas nettement au poétique. Syntactiquement, l’intensif initial en corrélation avec un *que* consécutif n’est pas courant⁶⁵⁴, et on trouve plus souvent la subordonnée après la principale. Sémantiquement, on observe des inversions : ce sont les branches qui agissent sur la scie et sur les mains. La dénomination des acteurs relève du même type

⁶⁵⁴ On retrouve ce *tant* initial dans le dernier poème d’*Eloge d’une soupçonnée*, “ L’Amante ”, où la construction s’avère cependant plus complexe (O. C. (éd. 1995), p. 849).

d'écriture : les branches et le figuier sont désignés par une métonymie d'abstraction, ils deviennent les “ gracieuses ” et le “ gisant ”, expressions qui sont aussi une formulation humaine de leur essence dans l'événement.

Ce poème s'avère donc en grande partie narratif. Il n'est pas question ici de poème lyrique au sens moderne, c'est-à-dire expressif, dominé par la fonction émotive et privilégiant les sentiments et la subjectivité de l'énonciateur. Des personnages clairement individualisés et une action déterminée ne font pas obstacle à la construction d'un discours poétique. Le passé simple n'empêche donc ni la poésie en général, ni l'abstraction dont l'œuvre de René Char témoigne. Il ne l'effectue pas lui-même, mais en offre les conditions en permettant la mise en œuvre de certains termes et de figures qui reflètent la saisie affective de la réalité⁶⁵⁵.

Le mouvement d'abstraction ne passe pas nécessairement par une distanciation temporelle et une progression chronologique. Situé dans l'épaisseur des choses, il est à deviner à travers le déroulement des procès et l'aspect sécant d'un temps comme l'imparfait favorise cette saisie “en coupe”. De plus, le lexique vient souvent expliciter la présence d'une essence. Il n'en demeure pas moins que sa découverte s'avère plus difficile.

Les temps du passé n'empêchent pas le mouvement d'abstraction qui peut se réaliser de deux façons : soit dans une progression temporelle qui suit la progression du poème, soit dans les valeurs possibles des temps eux-mêmes. Dans le premier cas, de nombreux poèmes présentent une évolution du passé au présent, voire au futur, évolution qui peut suivre strictement la linéarité du poème ou s'établir avec des variations chronologiques plus originales. Dans le second cas, ce n'est pas le même type de valeur qui favorise l'abstraction pour l'imparfait et le passé simple. Pour le premier, c'est la valeur aspectuelle qui domine : l'imparfait, sécant comme le présent, offre la vision du procès dans son déroulement, dans le cours duquel émerge l'essence en dehors de tout intérêt chronologique, l'aspect sécant permettant une vision en profondeur d'un événement. Quant au passé simple, sa valeur temporelle de passé révolu, coupé de l'énonciation, semble propice au surgissement de l'essence. Il introduit certes un repère temporel nouveau, mais il peut le faire sans s'appuyer nécessairement sur une indication chronologique précise et explicite, suscitant ainsi un hors temps dans le passé lui-même.

IV. Conclusion

La temporalité charienne se définit comme une tension, qui est progression du temps vécu au temps du réel, ou superposition des deux. Elle concourt au mouvement d'abstraction qui va du particulier, ancré dans la réalité d'une situation actuelle ou passée,

⁶⁵⁵ L'emploi du passé simple n'est pas rare dans les poèmes de René Char. Citons notamment “ Le Banc d'ocre ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 434), “ Lutteurs ”, (*Le Nu perdu*, O. C., p. 437), “ L'Anneau de la licorne ” (*La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 501), “ Eclorre en Hiver ” (*La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 503) et “ Evadé d'archipel ” (*Aromates chasseurs*, O. C., p. 511).

au général relevant d'un hors temps. Il y a bien une unité dans la poétique charienne, et ce sont des moyens parfois différents qui produisent des effets semblables. L'essentiel émerge temporellement de trois façons : dans une vision du passé, ou dans un passé ramené au présent et parfois prolongé dans le futur ; dans une épaisseur du présent lui-même qui peut exprimer un événement de la réalité et son retentissement sur le plan du réel ; enfin, dans une perspective future car, à peine entrevu, ce réel est toujours à chercher. La temporalité charienne n'est pas celle du temps cosmique, mais plutôt la charge démultipliée de l'instant⁶⁵⁶, passé, présent ou futur, avec, comme en abyme et pour point de fuite, l'essence.

L'essentiel n'est pas un élément du passé, il est donc inutile de "retourner amont". Le "Nu", qui est peut-être le réel dénudé, dans son essence même, ne se retrouve pas par un retour dans le passé tel qu'il était, cette orientation du présent au passé ne correspondant pas à la poétique charienne. Il n'y a pas de retour amont possible car, dans le temps, on avance toujours, il n'y a que progression, même si on revient dans un espace déjà traversé. Le temps, irrésistible et irréversible, ne peut que commencer et la temporalité charienne est une suite de commencements. Il n'y a pas d'âge d'or à retrouver, et cet âge n'est qu'un symbole alchimique, le symbole d'un état idéal à découvrir dans le réel :

[...] l'âge d'or promis ne mériterait ce nom qu'au présent, à peine plus.⁶⁵⁷

La recherche d'un hors temps trouve alors peut-être sa meilleure réalisation dans les énoncés nominaux qui manifestent une sortie du temps, où la vérité est en résonance avec l'immédiateté. La sortie du temps est en fait une sortie de l'expression du temps hors du verbe, et la tentation de la nominalisation fait passer la prédication dans le syntagme nominal :

Ô le blé vert dans une terre qui n'a pas encore sué, qui n'a fait que grelotter ! A distance heureuse des soleils précipités des fins de vie. Rasant sous la longue nuit. Abreuvé d'eau sous sa lumineuse couleur. Pour garde et pour viatique deux poignards de chevets : l'alouette, l'oiseau qui se pose, le corbeau, l'esprit qui se grave.⁶⁵⁸

Dans ce poème intitulé "Ni éternel ni temporel", d'où nous sommes partie pour réfléchir sur la temporalité charienne, l'exigence d'une a-temporalité se dit elle-même en dehors de tout procès. Il n'y a aucun verbe conjugué, sinon dans les propositions subordonnées. Il s'agit bien d'un temps poétique et éthique, qui est celui de la vérité, non de l'éternité. La validité n'est donc pas en rapport avec la chronologie, mais en rapport avec l'être. La temporalité se fait progression vers l'être. Le temps charien est ainsi un temps orienté mais, si on reprend la schématisation habituelle du temps, il ne suit pas un axe horizontal : il est orienté verticalement, de la base au sommet. Le temps du passage est avant tout celui de l'accès à l'essence, ce "Permanent invisible"⁶⁵⁹, gibier toujours

⁶⁵⁶ Sur la force de l'instant charien, voir Georges Blin, "L'instant multiple" et Georges Poulet, "De la constriction à la dissémination" (L'Arc n°22, 1963).

⁶⁵⁷ "Impressions anciennes", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 743.

⁶⁵⁸ "Ni éternel ni temporel", *Le Nu perdu*, O. C., p. 460.

chassé de la poésie.

C'est donc bien l'énoncé, et non les seuls tiroirs verbaux, qui opère une déréalisation temporelle. Mais si le poème est le lieu d'émergence d'une temporalité originale, cette dernière structure en retour le poème. La temporalité, indissociable de la progression du poème, est en rapport direct avec la structure poétique. C'est dans la progression du poème considéré intégralement que s'effectue le passage de la temporalité au hors temps, de la réalité au réel. Le sens dépend du poème tout entier, la forme toute entière fait sens.

⁶⁵⁹ “ Permanent invisible ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 459.

Chapitre 7 Le réel dans le poème : formes du sens, sens des formes

La réalité est la moins saisissable des vérités.⁶⁶⁰

Le poème peut-il prendre en charge la réalité ? Ce rôle est plus traditionnellement dévolu au récit, et la poésie moderne et contemporaine semble s'être détournée de la représentation du monde pour privilégier une écriture de la présence. S'il emprunte à cette modernité poétique, René Char est un des poètes qui consacrent un retour net du narratif, mais pour évoquer une réalité qui n'a rien de la réalité du récit. De plus, la poésie de René Char, qui a des affinités avec l'ontologie et l'éthique, est souvent perçue comme une poésie qui emprunte à la philosophie les formes d'un discours de la vérité. Discours de la vérité et discours de la réalité s'associent pour évoquer un monde sans en proposer la simple reproduction. Conçue comme dynamisme, la poésie de René Char est passage du monde au réel, elle est abstraction en acte, poésie " productive " qui mêle un discours de la vérité et un discours de la réalité mais dans la mesure où tous les deux sont redéfinis précisément par leur confrontation dans le poème.

" Le vrai et le réel s'échangent ", " la vérité et la réalité se *cherchent* " ⁶⁶¹ : à ce point d'échange entre deux discours originaires associés et historiquement séparés, la

⁶⁶⁰ " Dominique Corti ", *Recherche de la base et du sommet, O. C.*, pp. 647-648.

⁶⁶¹ Michel Deguy, " C'est tout un poème ", *Europe* n° 849-850, janvier-février 2000, p. 61.

poétique charienne est recherche de la forme la plus appropriée à l'expression de l'abstraction, forme d'un sens qui en retour fait sens lui aussi : “ En fait, non seulement l'œuvre moderne, mais l'œuvre (au sens absolu : l'œuvre forte, forme-sens), ne “remplit” pas une forme prédéterminée, préexistante, elle la crée ”⁶⁶². C'est bien vers la constitution d'une forme-sens de la poésie de René Char que les discours mêlés de la réalité et de la vérité tendent. Chercher “ l'unité d'un seul écrire, versifié ou prosé ”⁶⁶³ revient ainsi à chercher comment la forme poétique appropriée à un sens fait elle-même sens dans le rapport au réel.

I. Une poésie de la vérité

L'emploi de l'article défini, l'universalisation de l'énonciation, la métonymie d'abstraction, la déréalisation temporelle... Tous ces faits de style qui concourent à l'abstraction apparaissent dans des formes poétiques très diverses. Il semble pourtant qu'une forme utilisée par René Char corresponde le mieux à ce qu'on attend d'une expression qui vise l'essence de la réalité, qui donne une vérité du monde : l'aphorisme.

Si la critique s'est emparée du terme d'*aphorisme* pour désigner ses fragments poétiques, René Char ne l'a employé que rarement, en donnant le nom de “ Vers aphoristiques ” à la première section de *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, et dans un entretien accordé au *Nouvel Observateur* : “ Ce mouvement que font les mots est celui même que décrivent les astres, et les vers aphoristiques — quelques mots d'égal mérite — sont bien des espèces de satellites qui sillonnent le ciel mental ”⁶⁶⁴. A cet emploi tardif dans l'œuvre, il semble que René Char ait préféré auparavant l'image de la “ parole en archipel ” et, plus précisément, le terme de *propositions*⁶⁶⁵. Si la définition qu'il donne de l'aphorisme correspond plus à l'idée de forme fragmentaire, au sens de fulguration que l'image des satellites et des novae reflètent assez bien, celle de *proposition* correspond davantage à l'énoncé d'une généralité, d'un contenu ayant une valeur de vérité. On retrouve là exactement les deux tendances moderne et antique de l'aphorisme dont Philippe Moret a restitué l'histoire et l'infléchissement⁶⁶⁶. L'histoire de

⁶⁶² Henri Meschonnic, *Pour la Poétique*, I, 1970, p. 45.

⁶⁶³ Henri Meschonnic, *Pour la Poétique IV. Ecrire Hugo*, 1977, p. 15.

⁶⁶⁴ “ Sous ma casquette amarante ”, Entretiens avec France Huser, O. C., p. 828.

⁶⁶⁵ Jean-Claude Mathieu en donne l'histoire : après “ position ” et “ profession de foi ” en 1929, René Char emploie “ proposition ” en 1931, terme dont il use couramment pour désigner certaines formes qu'il pratique, celles de “ Moulin premier ” et de “ Partage formel ” (Voir *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, II, 1985, pp. 175-176).

⁶⁶⁶ Philippe Moret s'applique à distinguer en diachronie et en synchronie l'adage, l'apophtegme, l'aphorisme, l'emblème, l'épigramme, le fragment, l'inscription, la note, la réflexion, le sentence, et le proverbe, termes qui ne se recoupent que partiellement (Voir *Tradition et modernité de l'aphorisme*, 1997).

l'aphorisme est en effet celle du passage d'une forme dominée par sa dimension gnomique et représentée par la sentence, à un genre, défini par sa discontinuité, sa brièveté, et son caractère protéiforme.

Les aphorismes prennent une certaine ampleur à partir de *La Parole en archipel*. Ils ne sont plus numérotés comme ils l'étaient jusqu'à " Rougeur des matinaux " et ils deviennent plus fréquents : ils tendent à s'établir comme poèmes à part entière. Mais peut-on voir dans cette évolution un mûrissement de l'écriture dans le choix plus fréquent d'une forme propice à l'expression d'une abstraction ?

A. L'aphorisme comme énoncé d'une vérité

Analysant les *Feuillets d'Hypnos*, Jacques Fontanille⁶⁶⁷ définit l'aphorisme en le confrontant à ses parasyonymes *adage*, *maxime*, *précepte*, *sentence* qui constituent l'ensemble des " discours formulaires ". De son côté, Jean-Michel Gouvard⁶⁶⁸ parle, en prenant des exemples dans l'œuvre de René Char, de formes proverbiales pour les distinguer des purs proverbes. Pour Philippe Moret, l'aphorisme comme énoncé de vérité associe au caractère gnomique la brièveté et la discontinuité. La succession même des termes et de leurs définitions montre que l'identification de la forme fragmentaire charienne échappe partiellement aux nomenclatures sans toutefois les invalider.

1. De la formule de vérité à l'énoncé bref et discontinu

La majorité des aphorismes empruntent à des énoncés formulaires typiques, mais plus ou moins fréquents.

a/ L'expression analytique : " Encart "

Trois fragments d' " Encart " prennent la forme de définitions :

Les routes qui ne promettent pas le pays de leur destination sont les routes aimées. La générosité est une proie facile. Rien n'est plus attaqué, confondu, diffamé qu'elle. Générosité qui crée nos bourreaux futurs, nos resserrements, des rêves écrits à la craie, mais aussi la chaleur qui une fois reçoit et, deux fois, donne. [...] En amour, en poésie, la neige n'est pas la louve de janvier mais la perdrix du renouveau.⁶⁶⁹

Le verbe *être* est l'outil principal de ce type de formulation, qu'il apparaisse dans les constructions de l'attribut ou, précédé du pronom démonstratif neutre, dans les présentatifs et les constructions clivées. Ces définitions n'ont toutefois rien de lexical. La vérité charienne étant une vérité d'expérience, les définitions font sens dans le poème, en

⁶⁶⁷ Jacques Fontanille, " Maximes et aphorismes dans *Feuillets d'Hypnos* ", *L'Information grammaticale* n°45, mars 1990, pp. 34-42.

⁶⁶⁸ Jean-Michel Gouvard, " Les Formes proverbiales ", *Langue française*, n°110, mai 1996, pp. 48-63.

⁶⁶⁹ " Encart ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 466.

contexte et en situation. Dans le second aphorisme cité, “ proie facile ” est surdéterminé en contexte par la suite du texte, avec les termes “ attaqué ”, “ confondu ” et “ diffamé ”. L’expression définitionnelle repose alors sur une métaphore filée. Dans le dernier aphorisme, la définition opère cette fois par opposition entre deux entités équivalentes dont la confrontation permet d’effacer une idée reçue. De cette confrontation s’établit la nuance visée : si la neige est un animal, c’est une perdrix, non un loup. La définition se fonde sur des éléments linguistiques attendus dans ce type de formulation, mais elle leur associe des faits plus directement liés à la poésie charienne, comme l’image et l’expression d’une asymétrie.

b/ L’expression prescriptive : “ Souvent Isabelle d’Egypte ”

Hormis les troisième, cinquième et septième fragments, “ Souvent Isabelle d’Egypte ” rassemble des énoncés à l’impératif dont certains ressemblent à de véritables proverbes :

Ton partir est un secret. Ne le divulgue pas. Durant que roule le gai tonneau du vent, chante-le. Affronte Estropios tant qu’il sue. Fine pluie mouche l’escargot. La source a rendu l’ajonc défensif en le tenant éloigné du jonc. Ne fais pas le fier, rapproche le premier du second. Lit le matin affermit tes desseins. Lit le soir cajole ton espoir, s’il fuit. Ne brode pas dans le brouillard. L’angle de l’oreiller se moque de la tête. Compte huit bracelets à l’araignée, et une calotte en or.⁶⁷⁰

La seconde personne, très représentée dans ces aphorismes, reste toutefois assez rare dans les proverbes : la présence des personnes de l’interlocution dans les énoncés traditionnels de vérité est bien moins fréquente que les formes impersonnelles⁶⁷¹. Les formes proverbiales de “ Souvent Isabelle d’Egypte ” n’ont d’ailleurs aucune existence en tant que vérités reconnues. Elles ne sont pas recensées comme telles et relèvent pleinement d’une énonciation personnelle fondée sur une expérience individuelle. Leur cohésion tient en tout cas à une forte motivation phonique : les sons [t], [s] et [R] dans le second aphorisme, [b], [d] et [R] dans le sixième, enrichis par le décalage entre [o] et [u], ainsi que [ɔ] et [a]. La prescription assurée ici par l’impératif passe aussi par l’emploi de l’infinitif, du conditionnel, et de formes impersonnelles.

c/ L’expression prédicative : “ Souvent Isabelle d’Egypte ”

L’expression prédicative est la plus courante. Dans “ Souvent Isabelle d’Egypte ”, les troisième, cinquième et septième énoncés sont des énoncés assertifs. Les deux premiers sont proches de proverbes existants :

Fine pluie mouche l’escargot.

L’absence d’article devant le nom sujet et l’article défini prédéterminant “ escargot ” suscitent un “ débrayage ”⁶⁷² énonciatif et favorisent l’interprétation gnomique du présent de l’indicatif, sur le modèle de *Chat échaudé craint l’eau froide*. Le syntagme *pluie fine* est

⁶⁷⁰ “ Souvent Isabelle d’Egypte ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 551.

⁶⁷¹ Dans les fameuses pages roses du *Petit Larousse illustré* de 1983, sur 180 proverbes recensés, 7 seulement présentent une personne de l’interlocution (*Fais ce que dois, advienne que pourra, N’éveillez-pas le chat qui dort* etc.).

un préconstruit du langage, et *pluie* apparaît dans le proverbe *Petite pluie abat grand vent*. Si l'association du sujet et du verbe est inattendue dans l'énoncé charien, le verbe *moucher* et son complément ont néanmoins tous deux un rapport avec une substance du même type, les mucosités du nez et la bave de l'escargot. En outre, ce verbe est présent dans le proverbe *Qui se sent morveux se mouche*. Un autre énoncé du poème entretient un rapport non plus énonciatif avec des proverbes existants, mais syntaxique :

Lit le matin affermit tes desseins. Lit le soir cajole ton espoir, s'il fuit.

est construit sur une symétrie syntaxique fréquente dans les proverbes : *En avril, n'ôte pas un fil ; en mai, fais ce qu'il te plaît ; Heureux au jeu, malheureux en amour ; Noël au balcon, Pâques au tison ; Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait* etc. Cette symétrie est en outre renforcée par la proximité sémantique avec d'autres proverbes. Si un proverbe concernant le lit existe, *Comme on fait son lit, on se couche*, le rapprochement s'effectue plutôt avec celui qui oppose le matin et le soir en les mettant en rapport avec une axiologie : *Araignée du matin, chagrin, araignée du soir, espoir*. On retrouve en effet dans l'aphorisme de René Char l'opposition temporelle mais également l'écho phonique entre *soir* et *espoir*. L'araignée disparaît de cet aphorisme, mais pour réapparaître dans le dernier. René Char semble véritablement jouer avec une forme qu'il utilise en explorant les modèles. Le titre, qui est une citation tirée d'un conte, donne le mode d'emploi du texte : c'est la fiction qui s'introduit dans les énoncés de vérité, où le nom propre se fait mythique comme Estropios, et où le temps relate des circonstances actuelles plus que générales.

d/ L'énoncé bref et discontinu : “ Les Dentelles de Montmirail ”

Mais faut-il voir dans l'aphorisme

L'angle de l'oreiller se moque de la tête.

un énoncé prédicatif aphoristique, ou un simple énoncé assertif ? La limite paraît très mince et poreuse entre les énoncés prédicatifs nettement formulaires et ceux qui échappent à la formule, d'autant mieux que, si la forme de certains aphorismes peut ressembler à celles de proverbes, le contenu leur échappe plus nettement. Le statut de ces fragments reste souvent incertain dans l'unité du poème. Leur formulation les rapproche même parfois du poème en prose et lui emprunte des codes narrativo-descriptifs. Si certains énoncés de “ Les Dentelles de Montmirail ”⁶⁷³ sont nettement analytiques comme

L'essentiel est ce qui nous escorte, en temps voulu, en allongeant la route. C'est aussi une lampe sans regard, dans la fumée.

prescriptifs

Ne regardez qu'une fois la vague jeter l'ancre dans la mer. Nous n'avons qu'une ressource avec la mort : faire de l'art avant elle.

et prédicatifs

⁶⁷² Nous empruntons le terme à Jacques Fontanille, qu'il définit comme “ l'inverse de l'opération d'embranchement, c'est-à-dire un retrait de l'opération d'énoncé par rapport à l'énonciation ” (*op. cit.*, p. 36).

⁶⁷³ “ Les Dentelles de Montmirail ”, *La Parole en archipel*, O. C., pp. 413-415.

**Le probe tombeau : une meule de blé. Le grain au pain, la paille pour le fumier.
Les pluies sauvages favorisent les passants profonds.**

D'autres échappent au style formulaire par cette large voie ouverte par la prédication :
**Avec des poings pour frapper, ils firent de pauvres mains pour travailler.
L'écriture d'un bleu fanal, pressée, dentelée, intrépide, du Ventoux alors enfant,
courait toujours sur l'horizon de Montmirail qu'à tout moment notre amour
m'apportait, m'enlevait. Cette neige, nous l'aimions, elle n'avait pas de chemin,
elle découvrait notre faim.**

L'emploi des temps du passé, des pronoms de l'interlocution et d'indices d'un embrayage sur la situation d'énonciation, comme l'ambigu démonstratif initial “ cette ”, éloignent nettement ces énoncés du type prédicatif formulaire. C'est le mode narratif qui vient investir le fragment, comme en un embryon de poème en prose. Ce type de fragment apparaît de façon significative à la fin ou au début de poèmes aphoristiques, comme pour en explorer les marges, à même de faire verser l'aphorisme dans le poème en prose. Il y a une sorte de perméabilité poétique, par la prédication, de l'aphorisme au poème en prose. La fin d' “ Excursion au village ” et de “ La Frontière en pointillés ” sont de ce type. Plus nettement encore, “ Ce bleu n'est pas le nôtre ”⁶⁷⁴ commence par le fragment

Nous étions à la minute de l'ultime distinction. Il fallut rapatrier le couteau. Et l'incarnat analogique.

et s'achève sur

Alors disparurent dans la brume les hommes au petit sac.

Le début et la fin relèvent nettement du récit, dont l'emploi du passé simple est significatif dans les deux cas, renforcé dans l'aphorisme final par une énonciation maintenue sur le plan de la délocution.

Que reflètent réellement les aphorismes ? La tendance des poèmes à exprimer une réflexion, à “philosopher”, tendance qui va de la simple opinion à la vérité générale. Ce sont ces nuances au sein d'une écriture de la pensée qu'il est intéressant de déterminer. Parmi ces aphorismes, certains sont formulés comme des énoncés gnomiques, qui peuvent être considérés comme le degré extrême d'un discours généralisant. Ils relèvent pleinement des formes proverbiales, à distinguer des purs proverbes⁶⁷⁵. Certains énoncés chariens ressemblent donc à des proverbes sans en être, tandis que d'autres relèvent davantage d'une écriture réflexive que proverbiale. Les proverbes ne forment d'ailleurs pas une “ classe homogène ” avec une “ description linguistique homogène ”, mais ils “ constituent en fait un ensemble de “sous-classes” ”⁶⁷⁶. Il y a des degrés d'écriture proverbiales dont les aphorismes chariens sont le reflet.

⁶⁷⁴ “ Ce bleu n'est pas le nôtre ”, *Aromates chasseurs*, O. C., pp. 511-512.

⁶⁷⁵ Plusieurs critères permettent traditionnellement d'identifier les proverbes : la “ distinction locuteur/énonciateur ” qui sépare le proverbe de l'opinion, “ le statut *vox populi* de l'énonciateur ”, “ la valeur de vérité générale, qui interdit l'insertion d'une dimension temporelle ”, “ la présentation du proverbe comme vérité d'exception ”, enfin “ l'opposition entre vérité générale et vérité universelle ”. Beaucoup d'énoncés de René Char obéissent à ces critères, mais ces derniers eux-mêmes ne sont pas absolument valables, sauf le deuxième, selon Jean-Michel Gouvard (Jean-Michel Gouvard, *op. cit.*, p. 49).

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

Avec l'expression prédicative de la vérité, c'est non seulement la formulation de l'aphorisme qui est en jeu mais l'enchaînement même de ce type d'énoncés. Si les aphorismes sont tout simplement des énoncés poétiques, leur autonomie tend à disparaître et ils se fondent alors plus ou moins dans l'unité du poème. Plus que des aphorismes autonomes, on aurait dans certains cas des fragments susceptibles d'être associés.

2. La valeur de vérité

a/ Une valeur universelle : le "comme on dit"

Dans une perspective pragmatique, issue de la théorie de la pertinence, les formes proverbiales expriment la *vox populi*. Le proverbe est un énoncé de type échoïque : il est pertinent dans la mesure où, en le prononçant, un locuteur se fait l'écho d'une pensée qui est celle d'une communauté, sans qu'on puisse jamais identifier l'énonciateur initial⁶⁷⁷. Le test d'adjonction d'un "comme on dit" est significatif. La *vox populi* se réalise parfois clairement dans l'emploi du bien nommé pronom d'univers *on*, et dans le débrayage énonciatif fréquent qui passe par l'emploi de la troisième personne. La détermination s'effectue par l'article défini à valeur généralisante ou l'absence d'article qui place le référent désigné par le nom en dehors de toute actualisation.

Pour Georges Kleiber, le proverbe est un "nom-name", c'est-à-dire qu'il dénomme "les choses de la réalité". C'est une dénomination, au même titre que le nom propre, avec cette différence que le nom propre est une dénomination ordinaire alors que le proverbe est une "dénomination métalinguistique"⁶⁷⁸, "qui s'inscrit dans le code linguistique commun et qui vaut pour tout locuteur". La boucle de la désignation de la réalité serait ainsi bouclée, puisque nous sommes partie du nom qui est le meilleur désignateur de la réalité, le nom propre, pour aboutir aux énoncés qui rempliraient la même fonction, des énoncés qui seraient aussi des types de dénomination des "choses de la réalité". Mais que dit vraiment le proverbe ? Il renvoie à un savoir stéréotypique : "[...] ce savoir stéréotypique implique [...] que les situations humaines, par elles-mêmes, sont typiques, puisqu'il est possible de posséder sur elles un tel savoir. Si le corps des proverbes a pu se mettre en place, et évolue lentement au fil du temps ou varie en synchronie selon les sociétés, c'est qu'il reflète un ensemble de situations dans lesquels un groupe social reconnaît pouvoir se trouver engagé [...] Enfin les proverbes étant supposés acquis par le locuteur et l'interlocuteur, ils illustrent nécessairement l'idée que situations typiques et savoir sur ces situations font partie d'un univers connu et partagé que les interlocuteurs (re)connaissent comme tel"⁶⁷⁹. La forme proverbiale fait alors comme si elle était un proverbe. Elle prétend décrire une situation humaine qui aurait des

⁶⁷⁷ "[...] l'écho n'a pas de source identifiable, si bien qu'il n'y a pas écho d'un énoncé formulé explicitement par un tiers, ni d'un énoncé qui, vu le contexte, pourrait être attribué à un énonciateur présent ou non dont le locuteur se démarquerait [...] *un énoncé proverbial est un énoncé dont l'interprétation échoïque implique nécessairement que l'énoncé dont le locuteur se fait l'écho n'est lui-même interprétable que sous une forme échoïque*" (*Ibid.*, p. 57).

⁶⁷⁸ Georges Kleiber, *Nominales. Essai de sémantique référentielle*, 1994, p. 208.

caractéristiques typiques et relèverait ainsi d'un savoir connu de toute la communauté humaine. Mais, et c'est là toute la différence avec un pur proverbe, l'interlocuteur “ [...] ne va pas retrouver dans ses connaissances encyclopédiques le candidat-proverbe et la représentation typique qu'il devrait dénommer ”⁶⁸⁰. L'énoncé de vérité, qui n'est pas un véritable proverbe, ne peut faire référence à ce savoir partagé qu'implique la vérité du proverbe. Il ne peut que feindre la caution d'une vérité universelle. Ainsi, dans l'énoncé de vérité du poème, “ [...] le lecteur, loin d'y découvrir un univers “personnel” au poète, comme on l'avance assez souvent, retrouve avant tout un univers partagé et connu de tous. Le texte poétique tendrait aussi à favoriser par des procédures sémantiques spécifiques l'évocation de traits typiques plutôt que de développer des représentations individuelles. Il est même possible — et c'est souvent le cas — que l'univers évoqué n'existe pas, si bien que le texte se présenterait plutôt comme un réseau où l'on fait comme si il y avait déploiement de traits typiques et/ou d'un stéréotype ”⁶⁸¹. Dans le poème, l'énoncé de vérité correspondrait donc moins à un “ comme on dit ” qu'à un “ comme si ”.

b/ Une valeur personnelle : le “comme si”

La vérité est personnelle.⁶⁸² ***Et la vérité, il ne faut pas craindre de se répéter, est personnelle, stupéfiante et personnelle.***⁶⁸³

Analysant un énoncé de “ Viera da Silva, chère voisine, multiple et une... ”⁶⁸⁴, Jen-Michel Gouvard émet une réserve sur la valeur universelle des aphorismes : “ [...] un énoncé comme “Qui boit à l'éclair goûte aussi son froment” n'a jamais connu d'autres actualisations, il n'y a pas écho d'un énoncé effectivement déjà actualisé et interprété maintes et maintes fois sous une forme échoïque, mais tout se passe *comme si* le locuteur se faisait l'écho d'un énoncé qui ne serait lui-même interprétable que sous une forme échoïque ”⁶⁸⁵. Il différencie ainsi les proverbes des formes proverbiales : “ Dans le cas du proverbe, l'énoncé échoïque est reconnu comme étant vraiment l'écho d'un énoncé qui n'est lui-même interprété que sous une forme échoïque et qui fait partie des connaissances encyclopédiques : il est reconnu comme proverbe ; dans le cas de la forme proverbiale, l'énoncé n'est pas reconnu comme un “vrai” proverbe, il n'a pas de référent dans l'univers connu et partagé par les interlocuteurs [...] ”⁶⁸⁶. Ce type d'énoncé

⁶⁷⁹ Jean-Michel Gouvard, op. cit., p. 60.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁸² “ *Rougeur des matinaux* ”, *Les Matinaux, O. C.*, p. 328.

⁶⁸³ “ *Le Mariage d'un esprit de vingt ans* ”, *Recherche de la base et du sommet, O. C.*, pp. 662-663.

⁶⁸⁴ “ Viera da Silva, chère voisine, multiple et une... ”, *Fenêtre dormantes et portes sur le toit, O. C.*, pp. 585-586.

⁶⁸⁵ Jean-Michel Gouvard, op. cit., pp. 58-59.

est donc un “faux” proverbe”, mais on le reconnaît “comme un énoncé qui pourrait n’être interprétable que sous une forme échoïque, s’il existait”. C’est dans cette mesure qu’il y a bien création d’un monde, postulation d’un univers régi par ses lois naturelles et humaines. Le réel charien est bien le pays de “Qu’il vive !” qui n’est “qu’un vœu de l’esprit, un contre-sépulcre”⁶⁸⁷.

La stéréotypie évoquée n’existe donc pas, elle est créée parce qu’elle est créatrice d’un univers : “Inventer une forme proverbiale, c’est construire sa propre vision du monde et inventer sa propre morale, mais avec la volonté de les présenter comme faisant partie des représentations typiques d’un univers supposé connu et partagé de tous”⁶⁸⁸. Il y a là un coup de force qui fait passer une perception individuelle pour une vérité. L’assertion est en fait valable dans un univers de croyance, celui du poème. L’emploi du pronom collectif *nous* est particulièrement significatif de cette postulation universelle puisqu’elle vise une communauté tout en impliquant le sujet qui détermine en fait l’énoncé.

Les formes proverbiales ne sont pas l’aboutissement d’une poétique, celle de l’abstraction, et le fait que René Char ne fasse que leur emprunter traduit bien qu’il s’agit d’une dynamique de généralisation, d’universalisation, plus qu’un état général ou universel définitif dont il s’agirait de transmettre le contenu. Si les véritables proverbes sont absents, le poète joue toutefois souvent dans ses aphorismes sur la ressemblance avec ces formes, en glissant également vers d’autres formes poétiques. L’écriture charienne ne fait qu’emprunter les voies de l’écriture de la vérité. Et ce type d’emprunt n’est absolument pas une déviation du discours poétique qui intégrerait des formes étrangères et “impures”. L’importance de tels énoncés dans la poésie moderne et contemporaine est significative. Elle refléterait même, selon Marc Dominicy, la spécificité du texte poétique qui serait marqué par une tendance à l’expression de la vérité.

Il n’y a pas de véritables proverbes dans l’œuvre de René Char, mais bien plutôt des formes proverbiales. Il y a bien en revanche des aphorismes au sens traditionnel, mais ce sens est loin de refléter l’écriture de tous les fragments, et c’est sans doute la définition moderne de l’aphorisme comme écriture fulgurante qui peut permettre de compléter l’analyse. Historiquement, la dimension gnomique de ce type d’énoncé s’efface devant sa brièveté et sa discontinuité. Avec la maxime de l’âge classique, l’universalité liée à l’énoncé gnomique disparaît : la vérité s’incarne, l’idée vient de la vie, l’anecdote et les contingences historiques entrent dans le champ aphoristique. L’aphorisme s’infléchit vers la contingence et la subjectivité, et il devient polymorphe. On est passé de l’aphorisme-définition à l’aphorisme-remarque qui réalise une “synergie”⁶⁸⁹ entre l’instant et l’universel, entre la circonstance personnelles et la vérité qui la transcende.

⁶⁸⁶ Jean-Michel Gouvard, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁸⁷ “Qu’il vive !”, *Les Matinaux*, O. C., p. 305.

⁶⁸⁸ Jean-Michel Gouvard, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁸⁹ Philippe Moret, *op. cit.*, p. 213.

B. L’aphorisme comme fulgurance : “ Le Terme épars ”

L’aphorisme comme énoncé bref et fulgurant s’épanouit dans la poésie surréaliste et définit une part importante de la poésie contemporaine, marquée par des forces à la fois de concentration du sens et de dispersion spatiale, par un refus de la représentation qui se manifeste à travers différents procédés de déréalisation que l’on retrouve dans “ Le Terme épars ” :

Si tu cries, le monde se tait : il s’éloigne avec ton propre monde. Donne toujours plus que tu ne peux reprendre. Et oublie. Telle est la voie sacrée. Qui convertit l’aiguillon en fleur arrondit l’éclair. La foudre n’a qu’une maison, elle a plusieurs sentiers. Maison qui s’exhausse, sentiers sans miettes. Petite pluie réjouit le feuillage et passe sans se nommer. Nous pourrions être des chiens commandés par des serpents, ou taire ce que nous sommes. Le soir se libère du marteau, l’homme reste enchaîné à son cœur. L’oiseau sous terre chante le deuil sur la terre. Vous seules, folles feuilles, remplissez votre vie. Un brin d’allumette suffit à enflammer la plage où vient mourir un livre. L’arbre de plein vent est solitaire. L’étreinte du vent l’est plus encore. Comme l’incurieuse vérité serait exsangue s’il n’y avait pas ce brisant de rougeur au loin où ne sont point gravés le doute et le dit du présent ! Nous avançons, abandonnant toute parole en nous le promettant.⁶⁹⁰

Le titre définit parfaitement le texte : il en résume le contenu par le nom *terme* qui désigne une fin, un but, et il en caractérise la forme avec l’adjectif *épars* qui décrit la structure fragmentaire et la disposition désordonnée, ou plutôt soumise au hasard, de ces différents fragments. Ces douze unités sont considérées comme des fragments parce qu’elles forment un ensemble dans la mesure où elles expriment différentes pensées sur un même thème, celui du but de l’existence en tant que fin et, par là même, en tant que sens. La réflexion se disperse sur la page.

1. Condensation syntaxique

La condensation syntaxique de l’aphorisme est l’héritière du principe du “ grand sens en fort peu de mots ” énoncé par Richelet⁶⁹¹. Les définitions de l’aphorisme que donnent les dictionnaires insistent sur la concision de la formulation.

a/ Nominalisation et thématization

Plusieurs énoncés du poème “ Le Terme épars ” présentent une thématization des prédicats. Ces derniers entrent souvent dans le groupe nominal par la détermination du nom. C’est le cas pour l’adjectif de “ folles feuilles ” et celui de l’“ incurieuse vérité ”. L’antéposition de l’adjectif marque d’ailleurs une caractérisation subjective qui est prédicative. Mais on observe également un déplacement général des éléments des

⁶⁹⁰ “ Le Terme épars ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 446-447.

⁶⁹¹ Philippe Moret, *op. cit.*, pp. 199-200.

circonstants vers le groupe sujet, comme dans le cas de la métonymie d'abstraction. Dans la phrase " L'arbre de plein vent est solitaire ", le groupe nominal prépositionnel qui complète le nom *arbre* relève d'un tel déplacement même s'il a la forme classique d'un complément du nom. La circonstance est devenue l'élément de détermination de ce nom sujet. Les compléments " sous terre " et " sur la terre " de l'aphorisme " L'oiseau sous terre chante le deuil sur la terre " sont, de façon encore plus nette, attirés par les deux noms qui occupent les fonctions de sujet et de complément d'objet direct du verbe *chanter* : plus que des compléments circonstanciels, ce sont des épithètes qui viennent préciser les substantifs *oiseau* et *deuil*. C'est le groupe nominal qui est privilégié, dans sa valeur notionnelle. Les circonstants et les éléments prédicatifs, traditionnellement identifiés au verbe, tendent à être pris en charge par ce groupe.

L'emploi des subordonnées relatives dans " Le Terme épars " reflète parfaitement l'intégration de la prédication dans le groupe nominal. Les différents types de relatives montrent d'ailleurs les degrés possibles d'un tel transfert. Dans un syntagme nominal comme " la plage où vient mourir un livre ", la relative, déterminative, dépend d'un nom, tandis que la relative " Qui convertit l'aiguillon en fleur " relève des relatives substantives où le groupe verbal est devenu à la fois un constituant nominal et le groupe sujet de la phrase : il a ainsi acquis une totale autonomie syntaxique.

Enfin les prédicats perdent souvent leur nature verbale et deviennent des formes apparemment soumises au mode *in posse* : c'est le cas du participe passé " commandés " du cinquième aphorisme, ainsi que du participe présent et du gérondif du dernier aphorisme, " abandonnant " et " en [...] promettant ". Est d'ailleurs significatif de l'évolution de ces termes le fait qu'ils perdent leur statut de verbe tout en conservant les constructions.

Ainsi, dans la phrase " Maison qui s'exhausse, sentiers sans miettes ", " qui s'exhausse " et " sans miettes " semblent être des éléments prédicatifs par rapport aux thèmes que sont les noms " maisons " et " sentiers ". Mais ne peut-on pas considérer que ces prédicats sont devenus des éléments de détermination du nom, le premier comme relative déterminative, le second comme complément du nom ? L'incertitude place alors l'énoncé à ce point d'équilibre ou de déséquilibre entre une prédication maintenue, malgré l'absence de groupe verbal traditionnel, et une thématization fondée avant tout sur la nominalisation de certains constituants.

b/ Parataxe et ellipse

Une seconde constante de l'aphorisme contemporain est sa brièveté, qui explique notamment que la force argumentative d'un aphorisme ne soit pas toujours apparente. L'énoncé aphoristique est souvent condensé. On l'a vu dans le déplacement des informations prédicatives et circonstanciels vers les groupes nominaux qui se développent fortement. Cette condensation est également perceptible dans l'économie des relations logiques, qui sont rarement explicitées : elles sont souvent prises en charge par la ponctuation et par les réductions syntaxiques que sont la parataxe et l'asyndète.

Lorsqu'il y a des marques de coordination, elles restent simples : c'est avec les conjonctions *et* et *ou* que s'effectuent aussi bien les liaisons transphrastiques que les

liaisons à l'intérieur de la phrase :

***Donne toujours plus que tu ne peux reprendre. Et oublie. Telle est la voie sacrée.
Nous pourrions être des chiens commandés par des serpents, ou taire ce que nous sommes. Petite pluie réjouit le feuillage et passe sans se nommer.
Comme l'incurieuse vérité serait exsangue s'il n'y avait pas ce brisant de rougeur au loin où ne sont point gravés le doute et le dit du présent !***

Si le premier fragment est une liaison de phrase, la coordination relie des propositions dans le second et dans le troisième, et deux noms dans le quatrième. De plus, la valeur de *et* peut varier : si elle est temporelle dans le premier cas où elle exprime un enchaînement chronologique, elle est également temporelle dans le troisième et le quatrième cas mais elle exprime alors une concomitance.

Lorsque les liaisons ne sont plus matérialisées que par la ponctuation, les valeurs logiques et chronologiques sont implicites. Dans des aphorismes comme

L'arbre de plein vent est solitaire. L'étreinte du vent l'est plus encore.

et

La foudre n'a qu'une maison, elle a plusieurs sentiers. Maison qui s'exhausse, sentiers sans miettes.

le point dans le premier et les virgules dans le second sont les signes d'une opposition, renforcée dans le premier par le comparatif, et, dans le second, par la négation restrictive portant sur l'expression d'une unicité par opposition avec une pluralité. Dans ce dernier cas, le point entre les deux phrases est également une marque de contraste qui vient ainsi renverser la conséquence implicite de l'opposition marquée par la virgule : la faiblesse supposée de l'établissement de la foudre est niée par l'affirmation d'une construction. Mais la ponctuation peut également signifier d'autres rapports logiques, comme la conséquence :

Si tu cries, le monde se tait : il s'éloigne avec ton propre monde.

Les deux-points sont la seule manifestation d'un rapport de conséquence qui vient logiquement clore une succession logique initiée par une hypothèse continuée par son effet.

2. Intensité sémantique

Avec un proverbe, on accède directement à un stéréotype alors qu'avec la forme proverbiale, on passe par une étape de lecture, voire d'analyse d'une figure qui est souvent la métaphore. On touche là également à la part de créativité qui caractérise les formes proverbiales, par opposition à la lexicalisation des proverbes. Il y a d'ailleurs dans les aphorismes de René Char plus de formes proverbiales métaphoriques que de formes proverbiales non métaphoriques. Le cinquième fragment du poème “ Le Terme épars ”

Petite pluie réjouit le feuillage et passe sans se nommer.

peut certes être considéré comme imagé, mais il commence comme le véritable proverbe *Petite pluie abat grand vent* qui est lexicalisé. On peut considérer que l'aphorisme charrien remotive un proverbe en le délexicalisant par une substitution : seul le groupe nominal initial reste inchangé.

Jacques Fontanille insiste sur la dimension figurative de certains aphorismes qui “ [...]

est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

rabattent des pensées abstraites et des états d'âme, sur des états de choses et sur les figures du monde naturel ; comme dans la pensée mythique, à partir d'une notion ou d'un rapport abstraits, des pensées, des ensembles figuratifs et des micro-récits concrets se déploient. Ce serait en quelque sorte l'effet d'une sagesse, dont la voix de EGO ne serait que le véhicule indirect, et qui saurait reconnaître dans l' "apparaître" — c'est-à-dire dans les manifestations du monde naturel — la forme même de l' "être" ⁶⁹² . L'analyse est capitale, qui expose clairement que la pensée puisse passer par la réalité. Nous corrigeons simplement un élément : la démarche de Char ne " raba[t] " pas un contenu intellectuel sur le monde sensible, ne " déploie[e] " pas du concret à partir d'un contenu intellectuel. Ce dernier en effet ne préexiste pas à un monde naturel sur lequel il serait pour ainsi dire plaqué. Il en est issu comme de ce qui le fait naître.

La dimension figurative est très nette dans le troisième aphorisme :

Qui convertit l'aiguillon en fleur arrondit l'éclair.

Cette dimension figurative repose sur la perception géométrique de formes et sur l'axiologie des termes qui dénotent ces formes. La forme longitudinale de l'aiguillon et de l'éclair, souvent représenté comme un long trait mince et sinueux, est une forme agressive : l'aiguillon est fait pour piquer, l'éclair a une direction, celle du passage de la lumière rapide qui le dessine. Le fait de convertir, étymologiquement *se tourner vers*, indique une transformation, une transmutation. En changeant l'aiguillon en fleur, on reste dans la botanique puisque l'aiguillon peut désigner l'épine d'un végétal. L'isotopie est cohérente, mais c'est plutôt le sens plus courant de " pointe pour piquer ", notamment les animaux, qui prévaut. C'est surtout la forme qui change : on passe de la ligne à la courbe, et d'une axiologie dysphorique, avec l'idée d'agression, à une axiologie euphorique. On passe également d'une valeur pragmatique ambivalente, car elle lie le bien et le mal dans l'idée d'une agression qui serait stimulation, à une valeur esthétique claire, celle du beau. Cette transformation où le convertir est un arrondir, est renforcée par l'écho de la diphtongue [õ], le retour du [i] et du [R] dans un infinitif du même groupe, et la sonorisation de la dentale [t] en [d]. La similarité de la transformation de l'aiguillon et de celle de l'éclair est suscitée également par une certaine proximité phonétique de fleur et d'éclair, avec le [l] et le [R] de la finale suspensive. Il s'agit non de supprimer la menace mais de la discipliner, d'en inverser les principes agressifs. L'action humaine, qui s'exerce ici au sein du monde naturel, est une sagesse, celle qui consiste à modifier le pôle négatif d'une force pour l'inverser en pôle positif.

Le quatrième aphorisme est également construit sur une image :

La foudre n'a qu'une maison, elle a plusieurs sentiers. Maison qui s'exhausse, sentiers sans miettes.

Par rapport à l'éclair de l'aphorisme précédent, la foudre relève de la même situation orageuse : c'est une décharge électrique qui s'accompagne de la lumière de l'éclair et de la détonation du tonnerre. Elle n'a qu'un point d'impact terrestre, mais emprunte plusieurs voies célestes, celles des éclairs. Si elle ne laisse pas de trace sur son trajet, c'est que toute sa force est intégralement concentrée sur son impact. L'importance de ce dernier est soulignée par la formulation restrictive, par opposition avec la pluralité signifiée dans

⁶⁹² Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 39.

la seconde partie de la première phrase. Et paradoxalement, cet impact, loin d'être funeste et de produire un événement désastreux, comme il peut arriver dans le phénomène naturel, a une conséquence bénéfique : il suscite une construction. Il ne détruit pas la maison mais agit de telle sorte qu'elle " s'exhausse ". Selon le *Littré*, " exhausser, c'est hausser considérablement ; c'est aussi donner plus de hauteur à ce qui a déjà une certaine hauteur ". L'image ne suit pas la logique naturelle de la destruction, elle l'inverse. De plus, la dimension argumentative qu'elle suscite n'est jamais explicite. La syntaxe privilégie la parataxe asyndétique dans l'absence de tout lien logique ou chronologique. Cette condensation syntaxique est à l'image de la rapidité de la foudre. Eclair et foudre sont deux images qui entrent dans l'univers figuratif charien et, par leur fréquence, ils acquièrent un statut symbolique dans l'œuvre. Leur valeur associée souvent la rapidité et l'euphorie.

Enfin le douzième fragment représente un crépuscule, thème qui, par la vision esthétique qu'il implique, suscite l'analogie et l'image :

Comme l'incurieuse vérité serait exsangue s'il n'y avait pas ce brisant de rougeur au loin où ne sont point gravés le doute et le dit du présent ! Nous avançons, abandonnant toute parole en nous le promettant.

La modalité exclamative, le déictique " ce " de " brisant ", la locution adverbiale " au loin " qui situe la distance par rapport au locuteur, et l'emploi de la personne " nous ", inscrivent ce fragment dans une circonstance précise. Mais plusieurs facteurs immobilisent le temps : l'emploi de l'imparfait, à valeur sécante ; celui d'un présent passif dans la relative ; la présence, dans la dernière phrase, du lexème imperfectif *avancer*, conjugué au présent ; celle du participe présent " abandonnant " et du gérondif " en promettant ". L'effet d'immobilisation temporelle est propice à l'émergence d'un sentiment de vérité perceptible dans le monde lui-même. Une opinion, dans une circonstance, prend des allures de vérité sur le monde de cette circonstance. La certitude d'une vérité s'inscrit dans la perception de l'horizon, elle se lit dans la couleur du soleil levant ou couchant. Mais son contenu est absent, elle se définit par défaut, par la négation du doute et du présent : elle est le plein " incurieu[x] " ⁶⁹³ de ce creux mentionné, et n'est accessible qu'au futur, dans l'avancée, le rapprochement qu'elle suscite. La vérité est réellement un horizon d'attente. Plus qu'à travers un contenu conceptuel, c'est par l'intermédiaire d'un contenu sensible qu'elle apparaît.

Ces formes proverbiales font une large place à la métaphore vive, ce qui montre l'étroite imbrication de l'image et de la pensée. Plus qu'une pensée par l'image, c'est l'image qui pense, qui fait penser : c'est le réel qui suscite la vérité et non la vérité qui s'illustre par le réel comme dans le processus allégorique.

L'emploi des aphorismes reste complexe dans la poésie de René Char, à la fois dans leur unité, dans leur relation avec un ensemble, et dans leur évolution au cours de l'œuvre.

Leur étendue est très variable, d'une seule phrase à un paragraphe : ce

⁶⁹³ Etymologiquement, est *incuriosus* ce qui est indifférent, sans égard, négligeant mais aussi négligé. Les premières acceptions nous semblent intéressantes car elles font de l'adjectif une hypallage : si nous sommes incurieux de la vérité, nous ne la voyons même pas, elle nous paraît incolore.

développement constitue une passerelle possible avec les poèmes en prose, qui ne sont alors distingués que par la présence d'un titre et leur autonomie, tandis que les aphorismes restent groupés. *Le Nu perdu* reflète cette tendance de l'aphorisme à se rapprocher du poème en prose : des poèmes comme " Pause au château cloaque " ⁶⁹⁴ ou " Cotes ", les sections " Le Chien de cœur " et " L'Effroi la joie " sont caractéristiques de cette évolution qui prend toute son ampleur dans le final " Contre une Maison sèche " ⁶⁹⁵, qui ne réunit que des fragments.

La relation entre les aphorismes et l'ensemble dans lequel ils apparaissent est également très variable. Un poème regroupe parfois des fragments nettement cohérents entre eux (" Sur une nuit sans ornement " ⁶⁹⁶) ou dont la cohérence est plus difficile (" Contre une maison sèche " ⁶⁹⁷, " Aromates chasseurs " ⁶⁹⁸), des ensembles qu'on peut qualifier de brefs (" Souvent Isabelle d'Egypte " ⁶⁹⁹) et des ensembles très longs (" Lombes " ⁷⁰⁰).

Faut-il voir dans la place prise par les fragments une évolution de la poétique charienne, un infléchissement des formes qui deviendraient plus nettement aphoristiques ? Le tournant n'est en tout cas pas aussi net puisque, si les formes fragmentaires demeurent importantes après *Le Nu perdu*, il semble qu'elles ne se soient autant rapprochées du poème en prose que dans ce recueil. Dans les premières sections de *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle* et d'*Aromates chasseurs*, dans la section " Cruels assortiments " des *Chants de la Balandrane*, les aphorismes prennent des dimensions plus réduites et cèdent moins à la tentation du poème en prose.

L'aphorisme est devenu un genre au XX^{ème} siècle, issu de la forme aphoristique gnomique et sentencieuse des siècles précédents. Malgré le " dépaysement " ⁷⁰¹ surréaliste infligé à l'aphorisme, il conserve dans la poésie contemporaine une réelle dimension gnomique. L'aphorisme est ainsi un versant indéniable de la poétique charienne, mais avec des nuances propres au poète : il ne respecte pas toujours la brièveté et il s'enrichit de la représentation, porte ouverte sur l'image mais aussi sur la narration. La vérité poétique ne cesse de s'informer dans la réalité.

⁶⁹⁴ " Pause au château cloaque ", *Le Nu perdu*, O. C., pp. 426-427.

⁶⁹⁵ " Contre une maison sèche ", *Le Nu perdu*, O. C., pp. 479-483.

⁶⁹⁶ " Sur une nuit sans ornement ", *La Parole en archipel*, O. C., pp. 392-393.

⁶⁹⁷ " Contre une maison sèche ", *Le Nu perdu*, O. C., pp. 479-483.

⁶⁹⁸ " Aromates chasseurs ", *Aromates chasseurs*, O. C., pp. 512-513.

⁶⁹⁹ " Souvent Isabelle d'Egypte ", *Chants de la Balandrane*, O. C., p. 551.

⁷⁰⁰ " Lombes ", *Aromates chasseurs*, O. C., pp. 516-518.

⁷⁰¹ Voir Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, 1988.

II. Une poésie de la réalité

Le discours traditionnellement susceptible de prendre en charge la réalité n'est pas la poésie, mais plutôt le récit, identifié au roman. Tradition récente puisqu'elle n'établit un partage insurmontable entre la poésie et le récit que depuis Mallarmé. Ce partage est cependant au fondement même de la modernité poétique. Tradition désormais chancelante puisque la poésie contemporaine reprend les chemins du récit. Mais ces quelques cent ans de modernité ont à ce point marqué la pratique et la réception du poème que la représentation de la réalité en poésie ne va pas de soi, et que la poésie est souvent considérée comme un discours avant tout lyrique.

A. Persistance ou renouveau de la représentation ?

Sans évacuer pour autant toute dimension lyrique, la résistance de la poésie charienne à une déréalisation totale est liée à son dynamisme intrinsèque, celui de l'abstraction, et cette résistance la situe au carrefour des poésies modernes et contemporaines où la représentation, après avoir été théoriquement évincée du poème, y fait retour ou plutôt y subsiste.

1. Après la rhétorique de l'exclusion du récit en poésie

Mallarmé puis Valéry font de la prose un langage de communication, un langage dit transitif car il aurait pour raison d'être de transmettre un message utile et resterait donc subordonné à une exigence d'efficacité. Ce type de discours identifié à la prose aurait des affinités marquées avec le récit et s'opposerait à la parole poétique. Mais, par le poème en prose, il s'introduit dans la poésie qui ne peut pour sa part être réduite au vers. Henri Meschonnic s'oppose à une tradition qui “ a trop poétisé la poésie ”⁷⁰². La prose ne s'oppose pas au vers, mais tous deux s'opposent au discours ordinaire. La définition aristotélicienne de la poésie insiste d'ailleurs plus sur la mimesis que sur les vers. Or la mimesis a longtemps été considérée comme une reproduction servile de la réalité, alors qu'elle en est une construction, C'est en tant que reproduction de la réalité, ce qui est un faux sens, qu'on a repoussé la conception aristotélicienne de la poésie comme mimesis, au nom d'un platonisme qui privilégie l'intelligible sur le sensible. C'est pourtant bien la poésie comme construction qui définit la poésie plus que le vers. A l'origine, la poésie résume la littérature, elle est en vers, elle est narrative : elle représente des actions humaines et exclut le discours lyrique. Pendant longtemps, le poétique s'est ainsi réduit au représentatif, mais son histoire est une succession de glissements et de confusions. Le discours lyrique, initialement exclu, va progressivement gagner du terrain et prendre même toute la place dans le champ de la poésie, en évinçant le discours narratif qui, en se “prosaïsant”, c'est-à-dire en se “déversifiant”, s'est déplacé vers le roman. La poésie

⁷⁰² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, 1982, p. 482.

lyrique, qui n'avait pas droit de cité dans la poésie, la représente alors tout entière. L'exclu devient le seul inclus, un renversement total s'est opéré.⁷⁰³

Lorsque la poésie se voit identifiée au discours lyrique, elle exclut toute représentation dont la manifestation privilégiée est le récit. La poésie moderne correspond ainsi à ce moment de l'histoire de la poésie où elle est refus total du monde, de la référence, et partant du mode de représentation qui lui est attaché, le récit. Elle devient restitution d'une présence au monde, et non pas représentation. C'est avant tout le récit comme forme, comme technique révélatrice d'une vision du monde qui fait l'objet d'un déni, déni qui s'observe d'ailleurs non seulement en littérature mais aussi dans les autres arts. La poésie doit être ce langage essentiel et pur selon Valéry, qui ne peut que déchoir dans le " narrer ", l'" enseigner " et le " décrire " fustigés par Mallarmé⁷⁰⁴. On ne peut pas oublier non plus le mépris affiché par André Breton envers le réalisme et l'arbitraire de l'anecdote qui justifient sa condamnation du roman⁷⁰⁵. C'est oublier que la mimesis comme représentation poétique n'est précisément pas une reproduction de la réalité mais sa construction poétique, sa mise en poésie en même temps qu'en poème. L'ordre est en tout cas donné de chasser le récit, et à travers lui la narration et la description, ainsi que le commentaire et les données référentielles. Cette exclusion s'est faite selon une logique essentialiste, de type platonicien. La réalité n'étant qu'une copie fallacieuse des idées, leur déchéance, l'apparence sensible ne peut être que rapidement dépassée au profit de l'intelligible. La poésie pure correspondrait *a contrario* à une exigence de retrait de la poésie en dehors de la réalité, du sensible, de la matière. Mais ce retranchement ne peut s'effectuer qu'au risque de perdre la poésie elle-même. D'ailleurs la réalité subsiste comme ancrage absolu : loin d'être rejeté, le sensible est le sol de toute poésie car l'essence n'existe pas par elle-même, elle n'est pas une substance à part entière que la réalité ne ferait qu'incarner dans un second mouvement. L'être d'une chose n'existe que parce que la chose est d'abord réelle, et non *a priori*. La dimension narrative de la poésie de René Char s'inscrit pleinement dans la nécessité redécouverte ou maintenue d'un enracinement.

Si la poésie s'oppose à la prose, c'est à l'intérieur du discours littéraire qui lui-même s'oppose au discours ordinaire. Dire qu'elles s'ajoutent serait donc plus juste. Le récit est alors une catégorie transversale qui peut caractériser aussi bien le discours littéraire que non littéraire et, à l'intérieur de ce dernier, la prose comme la poésie et, dans la poésie, les poèmes en vers comme les poèmes en prose. L'histoire de l'exclusion du discours narratif de la poésie est le résultat d'une confusion qui s'est généralisée, entre les genres du discours desquels relève le récit, et les genres littéraires ou formes historiques de la littérature auxquels on rattache la poésie. Si les classiques définissaient la poésie par la mimesis, c'est à une époque où elle excluait le lyrique et privilégiait le narratif. Lorsque les modernes condamnent la mimesis, c'est à une époque où la poésie n'est plus que lyrique,

⁷⁰³ Sur l'histoire des rapports de la poésie avec la prose et le récit, nous nous appuyons sur les travaux de Dominique Combe (*Poésie et récit*, 1989, voir notamment pp. 63-71).

⁷⁰⁴ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, 1945, p. 368.

⁷⁰⁵ Voir André Breton, " Manifeste du surréalisme (1924) ", *Manifestes du surréalisme*, pp. 16-19.

et rejette le narratif qui définit alors principalement le roman. Avec la modernité, la poésie n'a donc plus pour fonction de représenter, d'autant moins que la fiction qui définissait la mimesis est devenue narration au sens moderne. De plus, le vers ne définissant plus la poésie qui peut être en prose, c'est le mode de représentation, qui en l'occurrence est une exigence de non-représentation, et la thématique, qui deviennent les critères de définition de la poésie.

Mais si cette exclusion fonde une partie de la théorie de la poésie depuis la modernité et pendant une centaine d'années selon Dominique Combe, la création poétique ne l'a pas mise en pratique de façon rigoureuse. De plus certains poètes comme René Char ont marqué un retour net et assumé du narratif en poésie. C'est avec *Fureur et mystère* dès les années quarante que René Char fait émerger le récit dans son œuvre poétique d'une façon déjà très sûre que les recueils postérieurs ne démentiront pas.

2. Une prose narrative peut faire un poème : “ La Minutieuse ”

Le poème en prose est la forme dans laquelle poésie et récit s'associent naturellement en dehors des contraintes formelles imposées par la versification. Avec la mise en prose, le poème se narrativise. L'ensemble du poème peut déployer les germes de descriptions et de narrations qui émergeaient dans les aphorismes. Le poème en prose semble pouvoir prendre en charge le récit traditionnellement exclu du poème versifié, mais le partage rhétorique entre la poésie et le récit n'est pas pour autant aboli dans les esprits car le poème en prose conserve un statut marginal même s'il est très répandu aujourd'hui. Bien qu'il soit une forme considérée comme synthétique, il repose toujours sur une logique dualiste et, malgré la synthèse formelle effective, les deux composantes restent distinguées dans leur réconciliation même, ne serait-ce que dans l'appellation de *poème en prose*. Dans l'œuvre de René Char, cette forme très fréquente est devenue une forme de prédilection précisément parce qu'elle autorise un plus grand développement du récit et une saisie directe de l'émotion de la réalité.

René Char joue avec le récit traditionnel au début de “ La Minutieuse ” dont la composition respecte plusieurs faits propres au discours narratif :

L'inondation s'agrandissait. La campagne rase, les talus, les menus arbres désunis s'enfermaient dans des flaques dont quelques-unes en se joignant devenaient lac. Une alouette au ciel trop gris chantait. Des bulles çà et là brisaient la surface des eaux, à moins que ce ne fût quelque minuscule rongeur ou serpent s'échappant à la nage. La route encore restait intacte. Les abords d'un village se montraient. Résolus et heureux nous avançons. Dans notre errance il faisait beau. Je marchais entre toi et cette Autre qui était Toi. Dans chacune de mes mains je tenais serré votre sein nu. Des villageois sur le pas de leur porte ou occupés à quelque besogne de planche nous saluaient avec faveur. Mes doigts leur cachaient votre merveille. En eussent-ils été choqués ? L'une de vous s'arrêta pour causer et pour sourire. Nous continuâmes. J'avais désormais la nature à ma droite et devant moi la route. Un bœuf au loin, en son milieu nous précédait. La lyre de ses cornes, il me parut, tremblait. Je t'aimais. Mais je reprochais à celle qui était demeurée en chemin, parmi les habitants des maisons, de se montrer trop familière. Certes, elle ne pouvait figurer parmi nous

que ton enfance attardée. Je me rendis à l'évidence. Au village la retiendraient l'école et cette façon qu'on les communautés aguerries de temporiser avec le danger. Même celui d'inondation. Maintenant nous avons atteint l'orée de très vieux arbres et la solitude des souvenirs. Je voulus m'enquérir de ton nom éternel et chéri que mon âme avait oublié : " Je suis la Minutieuse. " La beauté des eaux profondes nous endormit.⁷⁰⁶

a/ La description réaliste d'un surréel

Le décor réaliste, dont nous avons déjà évoqué la précision, est construit de façon classique. Sans donner lieu à une véritable liste, le début du poème déploie un champ lexical qui permet de construire un paysage. Après la mention du terme-clé de la scène, " l'inondation ", apparaissent de façon mêlée les termes qui décrivent le cadre naturel et ceux qui évoquent l'événement dont il est la scène : " campagne ", " talus " et " arbre " précèdent " flaques " et " lacs " dont la paronymie renforce l'association ; mais " alouette ", " rongeur " et " serpent " sont ensuite impliqués dans les mêmes procès que " ciel trop gris ", " bulles ", " surface des eaux " et " nage ", qui décrivent l'événement.

Cependant l'actualisation de cette séquence descriptive ne passe pas par des verbes de description artificiels. Ces derniers font généralement de la description une pause dans le récit, dans la mesure où la succession du texte ne correspond qu'à la nécessaire linéarité de la représentation de phénomènes concomitants. *Rester* et *se montrer* s'apparentent à ce type de catachrèses descriptives. Ils relèvent d'une prédication du décor purement rhétorique : la description transforme le verbe d'action *se montrer* en verbe d'état. En revanche, le début de la séquence descriptive est marquée par son inscription dans une séquence de récit. Elle est narrativisée par l'intermédiaire de verbes pronominaux qui semblent donner l'initiative à ces éléments du décor : il s'agit dans la première phrase de *s'agrandir* pour l'inondation, dans la seconde phrase de *s'enfermer* pour la campagne et les arbres, et de *se joindre* pour les flaques. La nature est perçue comme animée d'un fort dynamisme qui crée une certaine dramatisation, suscitée par le sens catastrophique du lexème initial " inondation " et renforcée notamment par l'identification incertaine de l'animal dans la troisième phrase. Le poème présente un décor en transformation où les verbes de description perdent leur fonction de purs artifices pour dénoter véritablement un procès, procédé auquel les verbes *briser* et *s'échapper* qui suivent ressortissent encore.

Une telle animation du décor, lorsqu'elle est aussi marquée, constitue les meilleures prémices à l'entrée dans un univers non réaliste où l'étrange le dispute à l'inquiétant. Serpent ou rongeur, l'animal amphibie est une figure inquiétante car elle n'est qu'une hypothèse permettant d'expliquer un phénomène non identifiable. Une discordance manifeste s'établit entre la construction dysphorique du décor et l'effet qu'il produit ou plutôt ne produit pas sur les personnages. Dans un paysage de désastre, les protagonistes, " heureux ", semblent se promener avec une étrange désinvolture : pour eux, il fait " beau ". A cette discordance s'ajoute la dissociation de la femme qui accompagne le locuteur. Avec la phrase " Je marchais entre toi et cette autre qui était Toi ", on glisse vers le surréel où peuvent exister deux figures d'un seul être. La

⁷⁰⁶ " La Minutieuse ", *La Parole en archipel*, O. C., pp. 354-355.

description, aussi classique soit-elle dans sa forme, devient un excellent outil de déréalisation.

b/ Une narration ordinaire de l'extraordinaire

Le traitement temporel de la narration qui succède à la dominante descriptive emprunte des voies également traditionnelles : l'imparfait est employé pour évoquer l'arrière-plan descriptif. C'est la valeur aspectuelle de ce tiroir verbal qui domine, sa valeur sécante, qui s'accorde parfaitement avec des lexèmes imperfectifs pour créer une durée dans “ nous avançons ” et “ je marchais ”. L'imparfait prolonge la description par l'évocation d'une déambulation en cours.

Le premier passé simple apparaît seulement au milieu du texte, avec le verbe perfectif *s'arrêter*. Il exprime une action unique qui marque la séparation d'avec l'un des doubles féminins. Il est assez remarquable que ce soit cette séparation qui fasse événement, et non le phénomène de dissociation du personnage féminin précédemment mentionné dans le poème. L'extraordinaire de cette dissociation n'est pas un événement dans l'univers décrit où elle est présumée : elle apparaît d'ailleurs dans une proposition subordonnée relative déterminative. Le changement de temps du passé permet donc de décaler l'événement extraordinaire, de l'identifier avec une action qui peut paraître anodine dans le déroulement de la promenade, tandis que le phénomène véritablement inattendu est intégré dans le récit.

Après un second passage descriptif s'ouvre une séquence fondée sur une dominante réflexive, déclenchée par l'expression d'un sentiment :

Je t'aimais. Mais je reprochais à celle qui était demeurée en chemin, parmi les habitants des maisons, de se montrer trop familière. Certes, elle ne pouvait figurer parmi nous que ton enfance attardée. Je me rendis à l'évidence. Au village la retiendraient l'école et cette façon qu'on les communautés aguerries de temporiser avec le danger. Même celui d'inondation.

Les passés simples qui suivent ont une valeur de rupture : *parut* interrompt la description, *rendis* suspend la réflexion, et le dernier verbe, *voulus*, coupe court au récit de la progression spatiale qui vient à peine de reprendre et qui est d'ailleurs déjà considéré *a posteriori* par le plus-que-parfait “ avons atteint ”. Ces passés simples viennent accorder la description, la pensée et la promenade qui se superposent dans un même rythme déambulatoire. Mais ils les associent également dans une même restitution modalisée des événements. Alors que la réalité du début du poème n'est pas mise en doute, elle est soumise à un certain soupçon dans la suite de la promenade : si “ il me parut ” est une modalisation très forte de la vision du bœuf qui reflète le doute, “ je me rendis à l'évidence ” exprime clairement un renversement d'opinion quant à l'appréciation de la réalité, et enfin “ je voulus m'enquérir ” manifeste une volonté de réaction non pas face à une réalité trompeuse, mais par rapport à un réel oublié. La réalité semble se déliter dans ce croissant soupçon sur l'actualité des faits.

Ainsi, l'événement relaté par les passés simples n'est pas l'actualisation d'un surréel, mais la déréalisation du monde actuel. L'extraordinaire du poème ne réside pas dans l'expression d'une surréalité mais dans la disparition de la réalité. La phrase finale,

alexandrin qui triche avec les deux hémistiches, joue un rôle évident de clausule poétique, avec le renversement victorieux des eaux initiales menaçantes. Ce renversement correspondrait à l'aboutissement de la disparition de la réalité, baisser de rideau dont l'arrivée du sommeil serait la meilleure image. Mais cet effacement progressif de la réalité ne débouche pas sur un vide. La fin du poème la remplace par ce " grand réel " qui est celui des essences en faisant allusion au " nom éternel " dans un langage de l' " âme ". Et ce " grand réel " est le seul surréel envisageable. La surréalité ne réside donc pas dans l'étrange et le merveilleux dont la femme dissociée serait le signe, signe précisément rejeté puisqu'il n'est pas mis en valeur dans le récit. La seule surréalité envisageable est dans le prolongement de la réalité dont elle est l'essence, dans son approfondissement que les " eaux profondes " finales représentent.

Le poème s'achève sur le sommeil qui, dénotant la fin de l'éveil, signale la fin de l'action qu'est la promenade. Mais l'effacement progressif de la réalité représentée ou, du moins, le fort soupçon qu'elle suscite dans l'énoncé, fait cependant naître une interrogation concernant la représentation cette fois de l'énonciation : ne faut-il pas inverser les moments de veille et de sommeil, comme un négatif photographique, car l'eau de ce récit a le goût des rêves tout comme la fantaisie qui le traverse ? La douce plongée dans le sommeil ne serait que l'envers exact du réveil brutal qui clôt nombre de récits de rêve et signe le retour du dormeur à la réalité : " Au réveil il était midi " ⁷⁰⁷ , ou plutôt minuit ici.

Qu'il s'agisse de la réalité ou d'un rêve, le poème est très nettement narrativo-descriptif, à la fois dans le traitement réaliste et dans l'intégration des éléments surréels. Indéniablement René Char raconte. La forme du poème en prose y prédispose sans aucun doute, mais la prose n'est pas prosaïsme, elle reste poésie. Le poème en prose peut non seulement inclure ce qui semble appartenir à la poésie versifiée comme l'image, mais il est sans doute dans l'œuvre de René Char la forme la plus révélatrice de la poétique de l'abstraction

3. Le vers n'exclut pas le récit : " Loi oblige " et " Victoire éclair "

Henri Meschonnic ⁷⁰⁸ refuse de cantonner la poésie à l'expression d'images. Le primat de la métaphore dans la poésie entraîne en effet un oubli non seulement du rythme, mais de la représentation. Le vers est par excellence perçu comme le lieu de créations d'images loin de toute préoccupation narrative. La réalité habite cependant le poème en vers bien au-delà de la seule matérialité du langage à laquelle Valéry l'identifiait.

" Loi oblige " n'a certes pas la rigueur métrique d'un poème en vers classique :

L'étoile qui rauquait son nom indéniable, Cet été de splendeur, Est restée prise dans le miroir des tuiles. Le féroce animal sera domestiqué ! Sitôt que montera la puissante nuit froide, Où les yeux perdent tôt la clarté d'utopie, Parole d'albatros, je l'ensauvagerai. ⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ " Aube ", Rimbaud, *Illuminations*, 1984, p. 178.

⁷⁰⁸ Voir Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 478.

Les second et troisième vers ne sont pas des alexandrins alors que les autres vers respectent ce mètre, et l'absence de rimes ne permet pas de définir les strophes représentées typographiquement. Les alexandrins présentent toutefois une véritable césure isolant deux hémistiches.

Ce poème en vers n'exclut pas le récit, bien au contraire : c'est le récit qui vient en fonder la construction. Si la première strophe évoque la capture de l'étoile et la conséquence qu'elle implique, la seconde strophe expose le projet imaginé par le locuteur qu'est l'albatros pour modifier cette conséquence : à “ domestiqué ” s'oppose “ ensauvagerai ”. Le récit attendu est infléchi mais le poème demeure narratif, même dans la projection du futur qui exprime moins l'avenir, rappelons le, qu'une action envisagée en-avant.

Mais la dimension narrative est également perceptible dans un poème dont la versification est beaucoup plus libre :

L'oiseau bêche la terre, Le serpent sème, La mort améliorée Applaudit la récolte. Pluton dans le ciel ! L'explosion en nous. Là seulement dans moi. Fol et sourd, comment pourrai-je l'être davantage ? Plus de second soi-même, de visage changeant, plus de saison pour la flamme et de saison pour l'ombre ! Avec la lente neige descendent les lépreux. Soudain l'amour, l'égal de la terreur, D'une main jamais vue arrête l'incendie, redresse le soleil, reconstruit l'Amie. Rien n'annonçait une existence si forte.⁷¹⁰

Le titre “ Victoire éclair ” résume parfaitement le poème : il fonctionne par rapport aux deux séquences narratives du poème articulées par l'adverbe “ soudain ”, même si les deux victoires successives sont inverses. La première séquence est celle du triomphe de la mort, mais la seconde vient la renverser par l'amour qui est précisément “ l'égal de la terreur ”. Le principe contraire a une force équivalente susceptible de renverser la victoire.

Ce renversement total tient en grande partie à l'enchaînement rapide des séquences qui repose à la fois sur la vivacité de la versification et sur la brièveté de l'énoncé nominal. En effet, les vers qui se succèdent sont des mètres courts : à une majorité d'hexasyllabes s'ajoutent des mètres plus brefs qui l'abrègent et des mètres plus longs qui au contraire le débordent. Ce déséquilibre constant mais toujours fondé sur des vers courts assure une progression dramatique très rapide. Si elle semble se ralentir à partir du huitième vers, il n'en est rien : le vers allongé en verset masque en effet une poursuite du même rythme : “ Plus de second soi-même (6), de visage changeant (6), plus de saison pour la flamme (7) et de saison pour l'ombre ! (6) ”. La phrase qui marque le renversement de la victoire rassemble également des séquences qui prolongent le rythme : “ Soudain l'amour (4), l'égal de la terreur (6), /D'une main jamais vue (6) arrête l'incendie (6), redresse le soleil (6), reconstruit l'Amie (5) ”. Le rythme se fonde alors sur les unités formées par les groupes grammaticaux. Si ces groupes correspondaient exactement aux unités métriques au début du poème, ils se succèdent ensuite à l'intérieur de l'unité rythmique qu'est le verset. Mais ces groupes grammaticaux influencent syntaxiquement la rapidité de l'ensemble.

⁷⁰⁹ “ Loi oblige ”, *Chants de la Balandrane*, O. C., p 558.

⁷¹⁰ “ Victoire éclair ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 372.

D'une part, plusieurs vers sont des énoncés nominaux qui condensent la prédication, et d'autre part, l'enchaînement des énoncés s'effectue en majorité sur le mode de la parataxe.

Le récit s'appuie sans aucun doute sur la versification. La rapidité des enchaînements qui en font l'originalité ne repose pas sur le lexique, qui la signifie uniquement par l'adjectif du titre et l'adverbe " soudain ". Elle est surtout portée par la brièveté des vers. Le vers sert parfaitement la mise en œuvre du récit.

B. Dynamique de la déréalisation : " Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace "

Si le récit assure la dynamique de la forme, l'objet même de la représentation est par nature un objet dynamique. Ce n'est pas la réalité statique qui est évoquée, mais bien un mouvement d'abstraction dans le passage de la réalité au réel, passage dont le poème est la représentation même. " Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace " est un poème en grande partie narratif où le récit permet à la fois à la déréalisation de s'effectuer et au réel d'émerger :

Nous avançons sur l'étendue embrasée des forêts, comme l'étrave face aux lames, onde remontée des nuits, maintenant livrée à la solidarité de l'éclatement et de la destruction. Derrière cette cloison sauvage, au-delà de ce plafond, retraite d'un stentor réduit au silence et à la ferveur, se trouvait-il un ciel ? Nous le vîmes à l'instant que le village nous apparut, bâtisse d'aurore et de soir nonchalant, nef à l'ancre dans l'attente de notre montée. Bonds obstinés, marche prospère, nous sommes à la fois les passants et la grand-voile de la mer journalière aux prises avec des lignes, à l'infini, de barques. Tu nous l'apprends, sous-bois. Sitôt le feu mortel traversé.⁷¹¹

1. Le récit d'une situation vécue

Ce poème s'établit sur un fond biographique. La biographie de l'édition de la Pléiade y fait référence, à la date de 1939 : " 3 septembre : L'Angleterre et la France déclarent la guerre à l'Allemagne. Char est mobilisé à Nîmes, au 173^e régiment d'artillerie lourde. Il partira en Alsace, jusqu'en mai 1940 : Petersbach, Struth, et enfin Hinsbourg (forêt de La Petite-Pierre). Cette province qu'il découvre marquera profondément sa sensibilité " ⁷¹² . Cette dernière remarque fait sans doute allusion à la " Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace ", mais aussi au poème " Les Parages d'Alsace " ⁷¹³ . Les deux noms propres, tous deux des toponymes, sont l'indice d'une situation historique précise, ils constituent ces " adhérences biographiques " sur lequel se fonde le texte poétique. ⁷¹⁴

La séquence narrativo-descriptive occupe les deux premiers paragraphes. Il s'agit de

⁷¹¹ " Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 366.

⁷¹² *Chronologie*, O. C., p. LXXI.

⁷¹³ " Les Parages d'Alsace ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 428.

l'évocation d'une avancée militaire. Cette progression est explicite dans les termes “ avancions ”, “ bonds ” et “ marche ”, et son caractère militaire tient à la référence au “ stentor ”, “ guerrier de l'Illiade dont la voix, selon Homère, était aussi puissante que cinquante hommes criant à la fois ” (TLF). Dans le premier paragraphe, le verbe “ avancions ” régit la temporalité : lexème imperfectif et aspect sécant de l'imparfait créent une vision durative du procès qui nous plonge dans le déroulement de l'avancée. Les passés simples du deuxième paragraphe donnent ensuite une vision globale du procès et le verbe perfectif *apparaître* fait de cette vision une scène singulative que souligne l'indicateur de temps “ à l'instant que ” : le second paragraphe est le lieu de la relation de l'événement principal du poème, et il en fonde le repère dans le passé.

a/ La narrativisation des images

La première séquence est marquée par une forte métaphorisation, qui est une mise en scène de l'image. Le comparant est narrativisé : la vision superpose rapidement dans le premier paragraphe les domaines terrestre et maritime, ouvrant le champ de l'image par une comparaison : “ Nous avançons sur l'étendue embrasée des forêts, comme l'étrave face aux lames [...] ”. L'univers référentiel décrit par “ forêts ”, “ village ”, “ bâtisse ”, “ sous-bois ” est lui-même l'objet d'une métaphorisation qui transforme le cadre naturel en espace construit, comme un décor, avec “ cloison ” et “ plafond ”. L'univers maritime imageant repose quant à lui sur les termes “ étraves, “ lames ”, “ onde ”, “ nef à l'ancre ”, “ passants ”, “ grand-voile ”, “ mer ”, “ barques ”, auxquels on peut ajouter “ cloison ” dans une acception spécifiquement maritime⁷¹⁵. L'originalité du texte tient en fait à la complexité et à la motivation de cette métaphorisation. La marche est en effet à la fois une vague et une fièvre, susceptible de troubler la vision et de l'exalter. Un mot comme “ nef ”, pris en syllepse, articule ainsi les deux domaines car il peut aussi bien renvoyer à un bâtiment religieux, symbolisant le village apparu, qu'à un navire. De plus, la métaphore maritime donne la clé du texte, son hypogramme : avancer comme une mer, c'est déferler. La métaphorisation vient en quelque sorte remotiver en contexte le sens figuré de *déferler* dans un emploi intransitif : si *déferler* “ Se dit des vagues qui se brisent en écume en roulant sur elles-mêmes ”, ce verbe signifie au sens dit figuré “ Se déployer, survenir avec force, avec impétuosité, comme une vague ”⁷¹⁶. Mais la fièvre dont il est question autorise également ces visions, cette métamorphose de la progression. Elle en mêle le bonheur et la peur : le bonheur de la marche est dénoté par le caractérisant “ prospère ” et symbolisé par la “ montée ” qui est dans l'œuvre de René Char une image forte du bonheur ; l'inquiétude était quant à elle explicite dans un brouillon du poème qui remplaçait “ silence ” par “ désespoir ” à la fin du premier paragraphe⁷¹⁷.

⁷¹⁴ Georges Nonnenmacher note à propos de ce poème : “ Par l'écriture, un événement vécu s'est transmué en signe ” (*Texte et acte poétiques. Une lecture de “ La Parole en archipel ” de René Char, 1977, p. 172*).

⁷¹⁵ Les cloisons sont spécialement les éléments qui séparent les compartiments d'un navire.

⁷¹⁶ Selon le *Grand Robert de la langue française*.

⁷¹⁷ Voir *Variantes*, O. C., p. 1182.

La fièvre est d'autant plus forte qu'au-delà de la fusion entre la terre et la mer, elle convoque les deux autres éléments, l'air et le feu. L'air est évoqué comme espace par la création d'une poussée verticale qui infléchit la marche horizontale de la troupe. Le "plafond", l'"aurore" et le soir créent cette direction spatiale. Le feu encadre le poème, de "l'étendue embrasée" au "feu mortel", en passant par les couleurs de l'aurore et du soir. Une première version faisait d'ailleurs une plus large place à la couleur rouge :

[...], onde remontée des nuits, maintenant rougie et livrée à la solidarité de l'éclatement et de la destruction. Derrière cette cloison écarlate, au-delà de ce plafond [...]⁷¹⁸

Cette fièvre a une extension cosmique. L'apparition du village prend une dimension apocalyptique, doublement : cette apparition est une révélation qui intervient dans un contexte de "destruction", de catastrophe. Elle s'effectue en outre dans une certaine religiosité que peut dénoter le terme "fièvre", mais plus encore le mot "ferveur" qui, avant de signifier "tout élan d'un cœur passionné et enthousiaste" (TLF) est un terme religieux qui désigne l'"état d'âme passionné d'une personne qui éprouve ardeur et zèle religieux" (TLF). L'image religieuse se trouve d'ailleurs renforcée par la présence de "ciel" et de "nef" au sens de partie d'une église. Mais en contexte, le sens étymologique concret de "ferveur" est également remotivé : le *fervor* latin désigne une "chaleur", une "ardeur" que l'incendie du texte surdétermine.

La narration investit le poème. Si on reprend les concepts du Groupe Mu⁷¹⁹ qui définissent le narratif et la poésie, on ne peut que les associer : la lecture linéaire s'accompagne dans "Fièvre de la Petite-Pierre d'Alsace" d'une lecture tabulaire. C'est le récit qui permet aux différents réseaux sémantiques du texte de s'entrecroiser et de produire le réel à partir de la réalité.

b/ Un approfondissement dynamique de la réalité

Le dernier paragraphe instaure une rupture avec les deux précédents. De la dimension narrativo-descriptive, on passe à une dimension réflexive, les verbes eux-mêmes ne décrivant plus d'action : le verbe *être* donne une identité, il a valeur de copule dans un énoncé de type définitionnel ; le verbe *apprendre* relève de la connaissance, d'un procès intellectuel. La rupture est également temporelle : le présent de l'indicatif remplace les temps du passé. Mais avec le changement de type de séquence qui correspond à un passage au commentaire, on ne quitte pas pour autant l'image, et c'est là précisément que réside en partie l'originalité de René Char. Le commentaire n'explicite pas la métaphore mais la poursuit. Le style définitionnel de la première phrase laisse espérer une explication, une explicitation du sens de la métaphore marine. Or elle la convoque de nouveau pour l'intégrer dans ce nouveau type de séquence :

[...] nous sommes à la fois les passants et la grand-voile de la mer journalière aux prises avec des lignes, à l'infini, de barques.

Si les passants sont de petits éléments de cordage, la grand-voile est la voile principale

⁷¹⁸ Variantes, O. C., p. 1182. C'est l'éditeur qui met la variante en relief.

⁷¹⁹ Voir Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, 1977.

du grand mât. Les deux termes renvoient à ce qui fait avancer le navire, que ce soit le plus important comme le plus insignifiant. L'adjectif “ journalier ” qui caractérise “ mer ” indique ce qui est changeant. Le *Littré* donne plusieurs exemples de l'emploi de cet adjectif avec “ fortune ”, “ guerre ” et “ armes ”, rattachant ainsi, même si c'est de façon ténue et détournée par le biais d'un adjectif, la mer à un contexte militaire. Ce contexte guerrier tient aussi à la présence de l'expression “ aux prises avec ” : *être aux prises* signifie “ se battre avec ”, “ lutter contre ”⁷²⁰. Enfin, les barques avec lesquelles la troupe est aux prises sont là comme des ennemis, comme un risque qui est peut-être celui de la mort, car ce sont des barques qui font traverser le “ feu mortel ”, comme celles qui font traverser le fleuve des Enfers. Selon le *Littré*, on dit “ être aux prises avec la mort ”, “ être aux prises avec la mauvaise fortune ”.

La narrativisation de l'image constitue donc un traitement dynamique d'un objet lui-même dynamique. De la réalité au réel, ce n'est pas le concept qui apparaît. On reste dans le sensible, dans l'émotion du monde. Si la poésie prend en charge le récit dans le poème en prose, elle prend en charge également d'autres types de séquences, sans jamais mettre en péril ce qui la fait poésie.

L'opposition entre la poésie et le récit distingue de façon trop tranchée ce qui devrait être associé : “ Aussi longtemps qu'on réfléchira selon une rhétorique dualiste, excluant finalement le narratif, on ne parviendra pas à une synthèse. Le thème de la synthèse s'inscrit lui-même dans une rhétorique de la séparation ”⁷²¹. Selon Dominique Combe, la critique des genres et leur remise en question est un signe même de modernité, qui se prolonge par la volonté d'abolir leurs frontières. Ce qui devrait primer, c'est leur capacité précisément dynamique, leur faculté de se renouveler en s'échangeant, de se réinventer perpétuellement dans une forme-sens.

Non seulement la poésie ne se définit pas par le vers, mais elle ne se définit pas non plus par une thématique ou par un mode énonciatif. La poésie est un tout, présentant des formes différentes et des types de discours variés selon des dominantes. L'unité de la poétique de René Char se conçoit dès lors qu'on cesse d'opposer les aphorismes aux poèmes en prose et aux poèmes en vers. Si les premiers sont considérés comme la forme par excellence de l'expression poétique de la vérité tandis que les seconds privilégieraient la représentation, les textes ne sont pas aussi nets. L'image par exemple n'est pas le propre des poèmes en vers ou même en prose, elle apparaît aussi dans les aphorismes où elle n'est pas un constituant secondaire. Il est assez significatif que Philippe Moret achève son étude sur l'aphorisme en rapprochant la vérité de l'aphorisme moderne et la vérité métaphorique, toutes les deux travaillées par une tension qui est, pour reprendre Paul Ricoeur, la “ pointe critique du “n'est pas” (littéralement) dans la véhémence ontologique du “est” (métaphoriquement) ”⁷²². Métaphore vive, typiquement identifiée à la poésie, et aphorisme vif, lié à un discours de la vérité, ne peuvent que se

⁷²⁰ Une prise est en outre un terme du domaine maritime : c'est l'action de prendre un navire, ou le navire capturé lui-même (*Littré*).

⁷²¹ Dominique Combe, *op. cit.*, p. 149.

⁷²² Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, 1975, p. 321, cité par Philippe Moret, *op. cit.*, p. 398.

retrouver dans une poétique qui est aussi la recherche de la forme susceptible de les réunir.

III. Le passage de la réalité à sa vérité : une poétique emblématique

Le “ grand réel ” issu d’un mouvement d’abstraction est une vérité d’expérience. Son mode privilégié ressortit à l’expression symbolique qui maintient à la fois la réalité et son sens abstrait dans sa formulation, et dont la dynamique, inverse de celle de l’allégorie, est orientée de la réalité vers le concept auquel elle renvoie. Mais la démarche symbolique correspond mal en revanche à deux caractéristiques de l’abstraction charienne : elle n’obéit à aucune convention si ce n’est pour la transformer, et elle passe souvent par une représentation métaphorique et/ou narrative plus importante que dans la relation symbolique dont René Char propose une utilisation originale.

A. Convergence des versants du sens

Le poème charien mêle le récit, l’image et la pensée, selon différentes formes assimilées à des genres, le poème en prose, le poème en vers et l’aphorisme. Mais ce ne sont que les différentes voies d’une poétique qui semble avoir plus d’unité qu’on ne le pense. Les différentes formes versent toutes vers un sens, celui de la connaissance de l’être. La preuve la plus flagrante en est l’écho qui existe entre plusieurs poèmes de type différent.

1. Récit et formule

L’écho peut être dispersé à l’intérieur d’un même recueil. L’aphorisme suivant dans “ Les Dentelles de Montmirail ” :

Ce n’est pas l’estomac qui réclame la soupe bien chaude, c’est le cœur.⁷²³

trouve en effet un écho narratif dans “ Le lied du figuier ” :

Tant il gela que les branches laiteuses Molestèrent la scie, se cassèrent aux mains. Le printemps ne vit pas verdier les gracieuses. Le figuier demanda au maître du gisant L’arbuste d’une foi nouvelle. Mais le loriote son prophète, L’aube chaude de son retour, En se posant sur le désastre, Au lieu de faim, périt d’amour.⁷²⁴

C’est de l’expérience du loriote que jaillit le véritable motif de la mort d’un être vivant, mort qui n’est pas une mort biologique, causée par la “ faim ”, mais affective puisqu’elle est due à un défaut d’ “ amour ”. Ce dernier vers fait directement écho à l’aphorisme dans la mesure où le sentiment amoureux a pour siège le cœur. On constate d’ailleurs que

⁷²³ “ Les Dentelles de Montmirail ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 414.

⁷²⁴ “ Lied du figuier ”, *Le Nu perdu*, O. C., p. 432.

l'aphorisme n'est pas la forme où le concept apparaît : il conserve les termes physiologiques “ estomac ” et “ cœur ”. Les concepts de “ faim ” et d’ “ amour ” sont présents à la fin du récit qui les fait émerger. S'il on peut trouver un écho entre l'aphorisme et le poème en vers, cet écho entraîne un brouillage des catégories habituelles qui relie plus volontiers la métaphore au poème et le concept à l'aphorisme.

2. Brièveté et développement

A la fin de *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle* apparaissent deux poèmes successifs, “ Sa main froide ” et “ Relief et louange ” qui sont deux échos d'une même situation. Il n'est pas question d'écho entre un poème en vers et un poème en prose, comme on en a quelques exemples dans Baudelaire, Reverdy ou Apollinaire. Les nuances entre les deux poèmes en prose reflètent de façon plus fine l'unité de la poétique charienne à travers des voies qui peuvent varier.

Sa main froide dans la mienne j'ai couru, espérant nous perdre et y perdre ma chaleur. Riche de nuit je m'obstinais. Détours qu'empruntent les morts aimés pour de leur cœur faire notre sentiment, vous n'êtes pas consignés. Détours dont on ne dénombre pas la multitude ni les signes.⁷²⁵

“ Sa Main froide ”, poème bref, est immédiatement suivi de “ Relief et louange ”, beaucoup plus long :

Du lustre illuminé de l'hôtel d'Anthéor où nous coudoyaient d'autres résidents qui ignoraient notre alliance ancienne, la souffrance ne fondit pas sur elle, la frêle silhouette au rire trop fervent, surgie de son linceul de l'Epte pour emplir l'écran rêveur de mon sommeil, mais sur moi, amnésique des terres réchauffées. Le jamais obtenu, puisque nul ne ressuscite, avait ici un regard de jeune femme, des mains offertes et s'exprimait en paroles sans rides. Le passage de la révélation à la joie me précipita sur le rivage du réveil parmi les vagues de la réalité accourue ; elles me recouvrirent de leurs sables bouillonnants. C'est ainsi que le caducée de la mémoire me fut rendu. Je m'attachai une nouvelle fois à la vision du second des trois Mages de Bourgogne dont j'avais tout un été admiré la fine inspiration. Il risquait un œil vers le Septentrion au moment de recevoir sa créance imprécise. A faible distance, Eve d'Autun, le poignet sectionné, ferait retour à son cœur souterrain, laissant aux sauvagines son jardin saccagé. Eve suivante, aux cheveux récemment rafraîchis et peignés, n'unirait qu'à un modeleur décevant sa vie blessée, sa gaieté future.⁷²⁶

Le premier poème, bref, est constitué de deux paragraphes différents dans leur énonciation et leur temporalité. Le premier rend compte d'une séquence narrative au passé, dans laquelle le locuteur est un personnage. Cet embryon de récit évoque un événement capital, la mort d'un être cher, non dans ses détails, mais dans la force de son travail sur l'être vivant, dans la réaction qu'il implique. La “ main froide ” appartient à la personne décédée que le locuteur accompagne dans une nuit symbolique. L'accompagnement qui s'établit dans la course est un désir de fusion dans l'autre et dans

⁷²⁵ “ Sa main froide ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 504.

⁷²⁶ “ Relief et louange ”, *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 504.

la situation de l'autre : la fuite avec l'être disparu est une façon de le rejoindre. Le tour de force par lequel le locuteur se perd pour rejoindre la personne qu'il a perdue est possible dans la mesure où le verbe *perdre* a différents emplois. Dans un emploi pronominal qui correspond à " nous perdre ", le sujet peut être pluriel. Si *perdre quelqu'un* indique un deuil, une séparation par la mort, *se perdre*, c'est cesser d'exister, disparaître. En s'associant à l'objet grammatical du verbe, le locuteur tente de rejoindre le ou la disparue, en s'incluant de force dans la disparition. Le syntagme coordonné " y perdre ma chaleur " explicite alors ce processus : *perdre*, dans cette construction transitive, indique la privation d'un caractère qui est ici le signe de la vie. Cette seconde construction est la manifestation sensible de la mort du locuteur. La disparition de l'un suscite donc la volonté de disparaître de l'autre, dans un réflexe fusionnel. Mais *se perdre*, c'est aussi s'égarer, perdre son chemin, acception motivée en contexte par la course. Ce premier paragraphe se construit donc sur l'idée de perte exprimée de façon très forte par l'actualisation de la polysémie du verbe *perdre* : perdre quelqu'un, perdre la vie, perdre son chemin, et même perdre la raison. C'est en effet un esprit très affecté par un deuil qui pousse l'intensité de cette perte jusqu'à vouloir l'incarner lui-même, et qui figure cet accompagnement funeste par une course spatiale avec le ou la disparu(e), jusqu'à l'égarement, c'est-à-dire la disparition, en se fondant réellement et symboliquement dans la nuit. *Courir éperdu* est d'ailleurs un syntagme courant. C'est ici Orphée descendant aux Enfers pour y demeurer.

Cette densité sémantique se réalise dans le poème uniquement par le verbe, mais la richesse de sa construction ouvre les différentes directions de l'interprétation : emploi transitif et emploi pronominal, objet singulier ou pluriel, contexte surdéterminant comme avec le verbe *courir* qui convoque le syntagme *courir éperdu* dans lequel la figure spatiale et la figure affective se rejoignent. *Eperdu* évoque en outre un trouble plus nettement lié à la passion amoureuse selon le *Littré* qui définit ce terme par " vif, violent, en parlant de l'amour " et " transporté d'amour ". L'être disparu est sans doute la femme qu'évoque le poème suivant " Relief et louange ".

Le second paragraphe est discursif. Les verbes, au présent de l'indicatif, énoncent une vérité générale sur les " morts aimés ". Le locuteur est présent dans le groupe des êtres vivants en deuil. Curieusement, l'adresse concerne les " détours ". Ce terme, dans son acception concrète, quand il désigne un tracé indirect, permet de faire le lien avec le premier paragraphe. Dans une acception figurée, il désigne une ruse, un moyen indirect d'arriver à ses fins. Par rapport au premier paragraphe consacré à un récit, le second paragraphe se situe au niveau énonciatif, il prend de la distance par rapport à ce récit sur lequel il fait un commentaire. Il évoque également le deuil et l'intensité avec laquelle les morts hantent les vivants, mais cette évocation est plus discursive que narrative : les concepts sont nommés, avec " morts aimés ", " sentiments ", " signes ", et " consignés ". Ce dernier verbe doit justement être pris dans le sens de " mettre par écrit ", " mentionner ", " relater ", qui juge l'apparition des morts comme n'obéissant pas à une loi mais au hasard, imprévisible à la fois dans sa fréquence et dans ses manifestations.

" Relief et louange " est quant à lui un poème en prose à dominante narrativo-descriptive. Le premier paragraphe relate la manifestation de la disparue. Le second reste toujours narratif, mais le récit a déplacé son objet : il explique l'anamnèse, il relate comment le souvenir de la disparue peut être éternel. Le " caducée de la mémoire "

se confond avec l'art : c'est par le souvenir de la contemplation de la femme éternelle, Eve, qui représente toutes les femmes, qu'une femme particulière peut subsister. C'est par le détour d'une sculpture que la femme aimée réapparaît. Le travail de la mémoire des êtres chers est raconté sans être conceptualisé comme dans le poème précédent.

Les deux poèmes forment indéniablement un diptyque, et plusieurs éléments se correspondent : “ sa main froide dans la mienne ” devient “ des mains offertes ” ; “ ma chaleur ” a pour écho les “ terres réchauffées ” ; le “ cœur ” de la défunte réapparaît dans le “ cœur souterrain ”. Mais la manière dont les deux textes visent l'essentiel est différente : de façon condensée et progressive dans le premier, sans qu'il s'agisse pour autant d'un aphorisme ; de façon développée et analogique dans le second. “ Sa main froide ” et “ Relief et louange ” sont tous les deux des poèmes en prose, avec un contenu proche, et c'est leur dimension qui contraste fortement. La brièveté n'est donc pas réservée à la forme aphoristique et nombre de poèmes ont curieusement la taille de fragments⁷²⁷. Inversement nombre de fragments se réunissent pour former une unité : c'est alors la discontinuité propre à l'aphorisme qui tend à s'effacer.

3. Poème et fragments autonomes, associés, intégrés

Le motif du seau essaime sur plusieurs recueils, mais c'est moins sa récurrence que les différentes formes de sa manifestation qui nous intéressent. Il apparaît dans un poème en vers dans *Le Nu perdu* :

Qui l'entendit jamais se plaindre ? Nulle autre qu'elle n'aurait pu boire sans mourir les quarante fatigues, Attendre loin devant, ceux qui viendront après ; De l'éveil au couchant sa manoeuvre était mâle. Qui a creusé le puits et hisse l'eau gisante Risque son cœur dans l'écart de ses mains.⁷²⁸

A la fin du poème qui correspond à la dernière étape du mouvement d'abstraction, le seau apparaît dans une phrase qui fait figure d'aphorisme. Il est en revanche intégré à un véritable aphorisme, autonome, dans “ Aromates chasseurs ” :

La foudre libère l'orage et lui permet de satisfaire nos plaisirs et nos soifs. Foudre sensuelle ! (Hisser, de jour, le seau du puits où l'eau n'en finit pas de danser l'éclat de sa naissance.)⁷²⁹

L'intégration de l'aphorisme dans un poème ne pose pas problème. En revanche sa multiplication en tant que forme autonome pose le problème de son statut dans un

⁷²⁷ Sont particulièrement significatifs certains des “ Neuf merci pour Viera da Silva ” (*La Parole en archipel*, O. C., pp. 385-388), “ Ligne de foi ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 398), “ La Route par les sentiers ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 400), “ Aux riverains de la Sorgue ” (*La Parole en archipel*, O. C., p. 412), “ Tracé sur le Gouffre ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 423), “ Le Mur d'enceinte et la rivière ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 427), “ Servante ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 436), “ A M. H. ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 452), “ A l'heure où les routes mettent en pièces leur tendre don ” (*Le Nu perdu*, O. C., p. 473), “ Le Chasse-neige ” (*La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 500), “ Pontonniers ” (*Aromates chasseurs*, O. C., p. 523), “ Uniment ” (*Chants de la Balandrane*, O. C., p. 533).

⁷²⁸ “ Yvonne ” *Le Nu perdu*, O. C., p. 430.

⁷²⁹ “ Aromates chasseurs ”, *Aromates chasseurs*, O. C., p. 512.

ensemble. Lorsque, sous un seul titre, plusieurs aphorismes se succèdent, on peut parfois les associer dans une véritable unité thématique, ou à l'inverse considérer que leur juxtaposition maintient leur autonomie. L'unité de " Sur une Nuit sans ornement " est indéniable grâce à la récurrence même du nom " nuit " :

Regarder la nuit battue à mort ; continuer à nous suffire en elle. Dans la nuit, le poète, le drame et la nature ne font qu'un, mais en montée et s'aspirant. La nuit porte nourriture, le soleil affine la partie nourrie. Dans la nuit se tiennent nos apprentissages en état de servir à d'autres, après nous. Fertile est la fraîcheur de cette gardienne ! L'infini attaque mais un nuage sauve. La nuit s'affilie à n'importe quelle instance de la vie disposée à finir en printemps, à voler par tempête. La nuit se colore de rouille quand elle consent à nous entrouvrir les grilles de ses jardins. Au regard de la nuit vivante, le rêve n'est parfois qu'un lichen spectral. Il ne fallait pas embraser le cœur de la nuit. Il fallait que l'obscur fut maître où se cisèle la rosée du matin. La nuit ne succède qu'à elle. Le beffroi solaire n'est qu'une tolérance intéressée de la nuit. Le reconduction de notre mystère, c'est la nuit qui en prend soin ; la toilette des élus, c'est la nuit qui l'exécute. La nuit déniaise notre passé d'homme, incline sa psyché devant le présent, met de l'indécision dans notre avenir. Je m'emplierai d'une terre céleste. Nuit plénière où le rêve malgracieux ne clignote plus, garde-moi vivant ce que j'aime.⁷³⁰

Si l'unité du poème n'est pas mise en doute, la juxtaposition pose tout de même une question : l'aphorisme n'est-il pas un vers ? S'agit-il d'une succession de versets ou d'aphorismes regroupés ? Lorsque l'unité des aphorismes est grande, on peut en effet être tenté d'y reconnaître des versets. Les limites entre le poème en prose et les aphorismes regroupés sont mouvantes. Le choix d'une de ces formes dépendra du principe de construction retenu : le texte se fonde-t-il sur l'ensemble ou sur le segment, autrement dit sur le tout ou sur la partie ? Le poème est en tension entre son unité et sa discontinuité.

4. De la réalité à la vérité

Historiquement, la représentation de la réalité et la formulation d'une vérité sont associées à des formes. Ces formes sont en apparence très différentes, mais leur définition, qui justifie leur opposition, n'est pas aisée. On confond rapidement des genres historiques avec des types de textes, confusions d'où émergent des couples tels que ceux que constituent la poésie et le lyrisme, le récit et le roman, l'aphorisme et la vérité. Mais les pratiques poétiques ne respectent pas toujours ces associations. Les nuances sont nécessaires et elles se manifestent dans des emplois qui, sans être extraordinaires, sont personnels et vivants. Ces pratiques originales sont au fondement des formes-sens les plus réussies.

Il n'est pas question d'apparier tous les poèmes de René Char en leur trouvant un correspondant dans son oeuvre, correspondant qui n'existe pas toujours. La mise en évidence de correspondances possibles tend simplement à montrer que le traitement d'une même réalité peut être variable, et que ces variations consistent en une

⁷³⁰ " Sur une nuit sans ornement ", *La Parole en archipel*, O. C., pp. 392-393.

condensation ou un développement, une mise en récit ou un énoncé de vérité, un poème en prose ou un aphorisme. Il s'agit donc bien de tendances. L'aphorisme, s'il favorise l'énoncé d'une vérité, n'est pas nécessairement plus conceptuel. Il est à la fois, comme le poème en prose ou en vers, un lieu de l'expression sensible et intelligible. La vérité n'est en tout cas jamais directement intelligible, quelle que soit la forme employée. Elle passe par un moment sensible qui fait de la réalité le point de départ du mouvement d'abstraction.

Les notions de vérité et de réalité se trouvent redéfinies aussi bien l'une que l'autre, et l'une par rapport à l'autre. Si la réalité est au fondement de la création poétique, la vérité en constitue la visée, mais elles demeurent toutes deux des principes dynamiques dans une poésie qui l'est éminemment.

B. Esthétique et éthique de l'abstraction : pour une poétique emblématique

*Le réel quelquefois désaltère l'espérance. C'est pourquoi, contre toute attente, l'espérance survit.*⁷³¹

Si l'abstraction est le principe dynamique fondamental de la poétique charienne, elle ne s'exprime pas dans une forme unique. Au-delà des différentes formes utilisées, les poèmes semblent pourtant traversés par un même mode de représentation. L'abstraction tend à créer sa propre forme dont quelques poèmes dévoilent le principe.

1. “ Sur un même axe ” ou la mise en scène d'une poétique

“ Sur un même axe ” se présente comme un diptyque dont les deux parties, qui comportent chacune un titre, “ Justesse de Georges de La Tour ” et “ Ruine d'Albion ”, correspondent à façons différentes de présenter un même sens.

I Justesse de Georges de La Tour L'unique condition pour ne pas battre en interminable retraite était d'entrer dans le cercle de la bougie, de s'y tenir, en ne cédant pas à la tentation de remplacer les ténèbres par le jour et leur éclair nourri par un terme inconstant. # Il ouvre les yeux. C'est le jour, dit-on. Georges de La Tour sait que la brouette des maudits est partout en chemin avec son rusé contenu. Le véhicule s'est renversé. Le peintre en établit l'inventaire. Rien de ce qui infiniment appartient à la nuit et au suif brillant qui en exalte le lignage ne s'y trouve mélangé. Le tricheur, entre l'astuce et la candeur, la main au dos, tire un as de carreau de sa ceinture ; des mendiants musiciens luttent, l'enjeu ne vaut guère plus que le couteau qui va frapper ; la bonne aventure n'est pas le premier larcin d'une jeune bohémienne détournée ; le joueur de vielle, syphilitique, aveugle, le cou flaqué d'écrouelles, chante un purgatoire inaudible. C'est le jour, l'exemplaire fontainier de nos maux. Georges de La Tour ne s'y est pas trompé.μ
II Ruine d'Albion 24 février 1966. Que les perceurs de la noble écorce terrestre d'Albion mesurent bien ceci : nous nous battons pour un site où la neige n'est pas seulement la louve de l'hiver mais aussi l'aulne du printemps. Le

⁷³¹ “ La bibliothèque est en feu ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 382.

soleil s'y lève sur notre sang exigeant et l'homme n'est jamais en prison chez son semblable. A nos yeux ce site vaut mieux que notre pain, car il ne peut être, lui, remplacé.⁷³²

a/ Le mode de l'aphorisme

“ Justesse de Georges de La Tour ” présente deux séquences. La première, très brève, prescrit un comportement salubre, pour faire face, “ l'unique condition pour ne pas battre en interminable retraite ”. Cette conduite à tenir concerne une position d'équilibre à trouver entre la lumière et l'obscurité. Les deux sont requises, mais comme deux complémentaires. Le contraste est indispensable. Il faut maintenir l'obscurité qui doit cependant être habitée par la flamme constante d'une bougie. Cette auréole de clarté est une image de la Vérité, qui n'existe et ne se saisit que sur un fond qui n'est pas elle et sur lequel elle s'enlève. Ce premier paragraphe figure la nécessité du contraste par une image simple, d'ordre symbolique, celle de la bougie, dans le cadre d'une esquisse narrative à l'imparfait : le symbole de la lumière rend le sens de ce premier paragraphe directement accessible, d'autant mieux qu'il représente la tendance narrative et figurative de l'aphorisme.

b/ Le mode de la représentation

La seconde séquence de “ Justesse de Georges de La Tour ” reprend l'opposition entre le jour et la nuit mais de façon descriptive, au présent. L'expression “ c'est le jour ” encadre la séquence, comme un symbole de clarté mais aussi d'évidence. Par rapport au maintien des contraires qui vient d'être figuré, le lecteur cherche le complémentaire de ce jour proclamé initialement avec insistance. Le paragraphe fait alors l'“ inventaire ” des oeuvres de Georges de La Tour. Cet inventaire incomplet est mis en scène et présenté comme si les tableaux formaient le contenu d'un véhicule. Mais le risque que ce véhicule soit “ la brouette des maudits ” est écarté. L'œuvre de Georges de La Tour n'a rien à voir avec la nuit totale et le suif qui sont les signes de Satan :

Dieu et Satan sont chez lui [Baudelaire] tels le jour et la nuit chez La Tour.⁷³³

L'œuvre de Georges de La Tour, c'est le jour, mais comme clarté par contraste, comme vérité “ qui se fonde sans cesse, se dérobe et s'invente ”⁷³⁴ sur fond de ce qu'elle n'est pas.

(1) Les deux niveaux du représenté : le jour et la nuit

Quatre tableaux sont évoqués, de façon narrativo-descriptive : le sujet en est raconté par le poète.

“Le Tricheur à l'as de carreau ” était présent dans l'exposition des “Peintres de la

⁷³² “ Sur un même axe ”, *Le Nu perdu*, O. C., pp. 455-456.

⁷³³ Voir Notes, O. C., p. 1256.

⁷³⁴ Voir Introduction, O. C., p. XLIII.

Réalité” à l’Orangerie des Tuileries, que René Char visita en 1934. D’un climat très nocturne, la scène peut être une allégorie des tentations que sont le jeu, le vin et la luxure selon la morale du XVII^{ème} siècle. L’intérêt du tableau réside notamment dans le jeu des huit mains⁷³⁵ et des quatre regards qui suggèrent leur intense circulation. Le personnage qui mène le jeu est celui qui a le visage dans l’ombre, l’air désinvolte comme le souligne le poète en le caractérisant par sa “ candeur ”. Son regard, se détournant du jeu, pousse le spectateur à regarder la carte qui est encore “hors du jeu” et qu’il va placer dans l’éventail de ses cartes. Il semble la montrer aux spectateurs comme pour les rendre témoin et sans doute complices de son “ astuce ”. Son jeu est d’ailleurs vivement éclairé, aussi bien les cartes de sa main droite, que le “complément” que sa main gauche est en train de saisir. La lumière, concentrée sur les regards et surtout sur les mains et les cartes, dramatise la scène en soulignant la distribution des rôles, et elle dénonce la tricherie. Le tricheur est habillé de vert, couleur symbolique de la tricherie. Le dindon de la farce est celui qui a le regard rivé sur ses cartes, regard qui précisément ne circule pas.

Evoquant “ La Rixe de musiciens ”, René Char réduit l’enjeu de la lutte au couteau brandi par l’un des deux adversaires, car la mort prolonge le coup qui peut être porté. Mais l’enjeu est plus important. Dans le tableau, le citron à peine visible dans la main de l’attaquant, et pourtant central, vérifie la prétendue cécité du joueur de vielle, handicap qui lui garantit la pitié publique. Démasqué par son réflexe de défense, il suscite l’angoisse de la femme de gauche et le rire des deux comparses de droite. De nouveau la lumière éclaire le jeu de mains qui raconte et dramatise à lui seul la scène. Qui l’emporte ? La vérité éclate certes au grand jour, mais la cécité de l’artiste, son obscurité symbolique, peut aussi apparaître nécessaire à l’exercice de son art, comme l’affirme Jean-Claude Le Floch : “ Le message peut maintenant nous apparaître : dans ce monde d’après le concile de Trente (1545-1563), où l’autorité ecclésiastique est soucieuse de réaffirmer son contrôle sur la production et la diffusion des “images”, l’artiste en mal d’indépendance doit avancer masqué ”⁷³⁶. Dans une scène assez éclairée, l’obscurité est symbolique puisque c’est celle de la cécité. L’artiste se fait obscur pour mieux se révéler.

“ La Diseuse de bonne aventure ” regroupe en fait quatre bohémiennes. C’est la plus âgée qui dit la bonne aventure pendant que ses consoeurs dépouillent le jeune élégant. La jeune “ bohémienne détournée ” est sans doute celle qui se trouve le plus à gauche, de trois-quarts masquée par rapport au spectateur et qui est en train de s’approprier, en tirant sur des cordons, ce qui semble être la bourse du jeune homme.

“ Le Vieilleur ” dit “ à la mouche ” ou “ au chapeau ” est évoqué à travers la maladie, syphilis ou tuberculose, qui provoque des “ écrouelles ”. Le chant du vieil homme articulé par une bouche tordue peut être jugé inaudible mais suffisamment sincère et douloureux pour justifier la grimace et la rougeur de son teint.

Au-delà de sa visite à l’exposition de l’Orangerie, pourquoi René Char a-t-il choisi ces quatre tableaux ? Ils ne reflètent pas la période la plus célèbre du peintre, période

⁷³⁵ Le motif des mains est fréquent dans l’œuvre de René Char, que ces soient les mains en négatif de l’art pariétal, ou les mains du poème “ La Lisière du Trouble ”.

⁷³⁶ Jean-Claude Le Floch, *La Tour, le clair et l’obscur*, Herscher, 1995.

nocturne plus luministe. Ils restent de type réaliste. Dans le second et le dernier tableaux évoqués, l'obscurité est d'ailleurs plus symbolique que réelle puisqu'il s'agit de la cécité. Les trois premiers mettent en évidence une tricherie, avec un ou plusieurs tricheurs. Le jeu, le loisir, la musique sont une image de la vie même, dans ses manifestations les plus enviables : une apparence brillante, la beauté, la richesse, la jeunesse. Le tricheur veut donc s'arranger, dans l'ombre, avec une réalité qui le dessert. Mais la lumière pointe la vérité, celle de la tricherie aux cartes, du faux aveugle, du vol des bohémiennes, de la douleur du chanteur. La conclusion de René Char explicite l'intérêt qu'il porte à la peinture de Georges de La Tour : sa lumière est " l'exemplaire fontainier de nos maux ". Un fontainier était celui qui fabriquait des fontaines à usage domestique, mais il est surtout celui qui cherche les eaux souterraines susceptibles d'être utilisées, mises au jour. Georges de La Tour explore les profondeurs de l'homme, obscures et négatives, qu'il fait jaillir à la lumière. Les deux niveaux du représenté, le jour et la nuit, sont ainsi symboliques de l'émergence d'une vérité du monde.

(2) Mise en scène des deux niveaux de la représentation : le tableau et le poème

Le seconde séquence peut aussi être saisie à un second niveau, celui de la représentation elle-même. Evoquant des tableaux, elle constitue la représentation de ce qui est déjà une représentation. Elle met ainsi en scène sinon la nécessité, du moins l'intérêt de la représentation, l'intérêt de la figuration de la réalité à travers différents modes comme la description et la narration, mais aussi l'image. Elle n'est pas seulement une mise en abyme esthétique où le poème reflète un autre art, elle est véritablement une façon pour le poème de se montrer comme forme, de préciser son affinité avec la représentation de type picturale. Le poème cherche à représenter le jour et la nuit, tout comme les tableaux de Georges de La Tour y parviennent. Le jour du poème doit aussi jouer un rôle de " fontainier ".

c/ L'esthétique efficace : éthique du réel

" Ruine d'Albion ", la seconde partie de " Sur un même axe ", est en apparence un peu loin de l'évocation de la nuit et du jour et de la nécessité de leur contraste. Le contraste est pourtant là, même s'il ne passe pas d'emblée par cette opposition. Il est amené par l'opposition entre l'apparence en surface et la réalité des profondeurs : l'apparence stérile de la neige dissimule la préparation de la vie. L'apparence déserte et délaissée du lieu n'autorise pas à s'en emparer car elle est trompeuse. Ce n'est pas un lieu mort, donc disponible, mais un site, espace vivant puisque le soleil s'y lève et que l'homme y est libre. Il est absolument indisponible et irremplaçable. Le mot *site* ne désigne pas un espace neutre. C'est originellement un terme de peintre pour désigner un " paysage considéré du point de vue de l'esthétique, du pittoresque ". C'est aussi une " configuration du lieu, du terrain où s'élève une ville ". C'est enfin un concept heideggerien. Si Georges de La Tour était un fontainier, c'est-à-dire un découvreur, qui fait émerger la vérité des profondeurs, les agresseurs d'Albion sont des " perceurs " : leur mouvement vertical est orienté de façon inverse, ces agresseurs enfouissent la vérité du site, la saccagent. Interrogé par Raymond Jean sur l'association de Georges de La Tour avec le plateau

d'Albion sur lequel ont été installés des missiles en 1966, René Char répond :

Pour être celui non qui édifie mais qui inspire, il faut se placer dans une vérité que le temps ne cesse de fortifier et de confirmer. Georges de La Tour est cet homme-là. Baudelaire et lui ont des faiblesses mais ils n'ont pas de manques. Voilà qui les rend admirables. Georges de la Tour est souvent mon intercesseur auprès du mystère poétique épars sous les hautes herbes humaines. Il n'y a pas d'auréole d'élu derrière la tête de ses sujets, ni sur la sienne. Le peintre, l'homme Georges de La Tour sait. Je dis : “sait” et non “savait”. Baudelaire également sait. Dieu et Satan sont chez lui tels le jour et la nuit chez La Tour. Immense et juste allégorie ! C'est mortel, c'est périssable mais c'est imputrescible. Capture de poète... Albion ? Permettez-moi d'affirmer que ce site, ce territoire superbe, étripé, bientôt empoisonné et couvert de crachats, démentiellement, pour des motifs sinistres, ceux des derniers instants, devient l'obligé du Mal maître d'armes, et si paradoxal que cela paraisse, il y a une parade à lui opposer, point éloignée de celle que Georges de La Tour utilise révolutionnairement lorsqu'il peint Le Tricheur, ensuite Madeleine à la veilleuse, ou inversement.⁷³⁷

Si les deux poèmes permettent d'accéder à la vérité de la réalité, celui qui évoque Georges de La Tour représente la voie d'accès à la vérité, qui est la représentation artistique. “ Ruine d'Albion ” précise en revanche la valeur de cette vérité, “ périssable ” comme l'est Albion, défigurée par les missiles, mais “ imputrescible ”. Un aphorisme de “ Dans la marche ” utilise exactement ces deux adjectifs pour qualifier la vérité que la poésie cherche à atteindre :

La poésie est à la fois parole et provocation silencieuse, désespérée de notre être-exigeant pour la venue d'une réalité qui sera sans concurrente. Imputrescible celle-là. Impérissable, non ; car elle court les dangers de tous. Mais la seule qui visiblement triomphe de la mort matérielle. Telle est la Beauté, la Beauté hauturière, apparue dès les premiers temps de notre cœur, tantôt dérisoirement conscient, tantôt lumineusement averti.⁷³⁸

Cette réalité qui est “ sans concurrente ” mais “ qui court les dangers de tous ”, c'est, en 1966, Albion. L'enjeu du diptyque n'est donc pas uniquement celui d'une esthétique : il reste lié à une valeur.

La vérité de la réalité prend une dimension éthique : la justesse d'une essence se double parfois de la justice de sa prise en compte. Le poème formule l'urgence d'une réaction, il vise une efficacité pratique. La réalité dévoile une essence, un réel qui devient une exigence. La vérité n'est donc pas seulement la réalité profonde du monde, une simple connaissance gratuite, mais une connaissance nécessaire : on glisse de la vérité comme essence à la vérité comme éthique, de la vérité comme connaissance à la vérité comme exigence. Il s'agit donc bien d'une vérité d'expérience, dans son fondement comme dans son horizon, dont la mise en forme vise la mise en oeuvre. Michel Jarrety voit ainsi une forme d'“ homologie ” entre l'expérience vécue comme exigence et la forme du poème : “ Il se pourrait alors qu'entre la situation historique [...] et la situation d'autre part poétique, une manière d'homologie se dessine : homologie qui voudrait dire que le

⁷³⁷ Voir Notes, O. C., pp. 1256-1257.

⁷³⁸ “ Dans la marche ”, La Parole en archipel, O. C., p. 411.

logos du poème, parce qu'il vise à atteindre l'Être, convoite la même forme d'unité que celle qui s'est perdue. La poésie — l'écriture du poème — ne serait alors rien d'autre, pour Char, qu'une manière de dépasser la fragilité rompue de ce monde pour retrouver, sur le mode de l'ascendance et par une forme de transcendance, une autre sorte de communauté qui elle-même serait tout à la fois la vérité, et sa seule expression ”⁷³⁹ .

2. Une forme poétique datée et disparue : l'emblème

La recherche de l'unité de la poétique de René Char, au-delà de l'insatisfaction des formes existantes, nous pousse à explorer les marges de l'expression symbolique, sur lesquelles nous rencontrons l'emblème. L'emblème est une forme symbolique qui précisément réunit plusieurs éléments très différents associés dans la construction d'un seul sens. Par son caractère polymorphe, elle permet de rendre compte des différents versants de l'écriture charienne dans une même poétique. Il ne s'agit pas d'étiqueter à tout prix la poésie de René Char en lui cherchant en dehors de la poésie une identité un peu forcée. Il est moins question de lui donner un nom que de définir une pratique qui, elle, n'en a pas. C'est pourquoi, s'il est abusif de parler d'emblème, historiquement très daté, nous parlerons d'une poétique emblématique pour en souligner la parenté.

La diversité même des formes est constitutive du genre de l'emblème⁷⁴⁰ . L'emblème est une forme littéraire symbolique qui mêle poésie et art pictural, texte et véritable image. Elle est parfois appelée “*emblema triplex*” car elle est constituée de trois éléments : un titre ou légende, une figure gravée et une épigramme, c'est-à-dire un texte qui tend à énoncer une vérité, parfois de la brièveté d'un distique mais qui peut avoir l'ampleur d'un sonnet. Si l'élément figuratif est le corps de l'emblème, le texte en est l'âme. De plus, l'emblème respecte les exigences de la mimesis : elle ne reproduit pas la réalité mais constitue une invention vraisemblable qui tend à l'expression d'une vérité dont les emblèmes d'Alciat, de signification moralisante et généralisante, sont le parfait exemple. L'emblème vise en fait la connaissance. Il se développe à une époque où l'on perd confiance dans les mots pour désigner la réalité, mots qui ne permettraient pas de traduire la présence des choses ni d'accéder de façon satisfaisante au monde. Face à la transparence perdue du langage, la poésie devient une voie privilégiée de connaissance, même si elle mêle transparence et opacité. L'emblème répond parfaitement à ce précepte d’“obscurité relative” qui peut s'exercer soit uniquement dans l'image, soit uniquement dans le texte, soit enfin dans leurs rapports. L'emblème est ainsi un art du voilement et du dévoilement, où l'obscurité est constitutive de l'évidence, mais à différents degrés dont le dernier serait l'énigme. L'emblème reste cependant une forme plus herméneutique qu'hermétique.

La tentation de l'énigme, la visée heuristique, la valeur morale de l'épigramme, ont leur équivalent dans la poésie charienne. On pourrait également ajouter son emploi dans le langage alchimique qui procède souvent par emblèmes. S'il n'y a pas d'emblèmes au sens strict dans l'œuvre de René Char, des passerelles peuvent être établies entre ce

⁷³⁹ Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 74.

⁷⁴⁰ Voir Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993.

genre symbolique et l'abstraction d'une poétique, car ils mettent tous deux en jeu une représentation de la réalité et le sens de portée générale qu'elle suscite.

3. L'empan emblématique

Ce qui nous paraît essentiel dans la pratique de l'emblème, c'est le privilège accordé à travers les siècles soit à l'épigramme, soit à la figure symbolique, impliquant la possibilité d'une disparition de l'un ou l'autre. L'emblème ne requiert plus obligatoirement ses trois éléments d'origine, et l'appellation s'applique aussi à des formes qui ne présentent que l'image ou que le texte. Se dessine ce que nous appelons un véritable empan emblématique dont les deux formes extrêmes sont, d'une part, le texte seul, d'autre part, l'image seule. Entre ces deux extrêmes se situe tout l'espace possible de la création emblématique dont l'emblème au sens plein, constitué à la fois d'une image et d'un texte, serait la forme centrale équilibrée. A partir de ce point d'équilibre, et en tendant vers l'un ou l'autre des deux extrêmes, on rencontrera donc des dominantes plus ou moins accentuées, celle de l'image ou celle du texte.

Si on retrouve dans l'aphorisme des caractères comme la brièveté, la discontinuité et la dimension gnomique qui sont les équivalents de la condensation, du détachement et de la dimension morale du texte de l'emblème, en revanche, la présence dans ce dernier de l'image, de la figure gravée, semble dépourvue d'équivalent dans le poème charien. Nous avons cependant suffisamment insisté sur le mode de la représentation dans le poème charien pour pouvoir y reconnaître un alter ego écrit de l'image : le récit d'une part, avec des séquences narratives et descriptives, les images analogiques d'autre part, sont différents types de figuration propres au code écrit, mais qui sont indéniablement une forme de représentation. D'ailleurs, si l'effort de mise en page des emblèmes a suscité leur présentation isolée sur une seule page, ce fut pour que la saisie de l'image se fasse instantanément, notamment dans sa dimension narrative, sa dimension de "récit". Lorsque l'emblème accentue sa tendance à l'image dans le code pictural, le poème charien développe quant à lui le mode du récit ou de l'image dans le code de l'écrit.

Dans son déploiement du récit et de l'image, ou dans son économie poétique du genre parfois réduit à l'aphorisme, le poème charien s'établit parfaitement dans cet empan emblématique. Par son parcours et son exploration incessante des possibilités d'un genre qui mêle représentation et discours, il donne des équivalents aussi bien de l'emblème équilibré que de sa dominante figurative, dont les poèmes en prose sont souvent les meilleurs représentants, ou de sa dominante discursive, qui correspond davantage à l'aphorisme, en conservant toutefois presque toujours une once du versant quitté.

Même s'il admire un enlumineur comme Jean Fouquet, René Char ne réalise pas, en toute rigueur, des emblèmes au sens ancien. Il crée cependant une poésie qui relève selon nous de cette pratique symbolique, qui en est peut-être l'héritière, d'une façon plus libre. La proximité avec le genre de l'emblème nous paraît d'autant plus pertinente pour cerner la poétique charienne qu'elle nous permet de prendre en compte les textes mais également les recueils car la conception poétique de René Char dépasse très souvent le texte, notamment dans l'accompagnement artistique que les poèmes ont suscité.

C. Du texte au contexte de l'oeuvre poétique

Si la poésie de René Char nous paraît emblématique dans son ensemble, certains textes sont encore plus proches de l'esthétique de l'emblème.

1. L'emblème dans le poème

La mise en scène de la représentation picturale n'est pas fréquente mais suffisamment récurrente pour être significative. La " paroi " de la grotte de " Lascaux " donne matière à quatre poèmes qui ont des allures de vignettes⁷⁴¹, à la fois par leurs dimensions réduites et leur valeur symbolique puisque de l'élément représenté émerge, par le poème, une vérité : c'est l'explicite " Sagesse " de " La Bête innommable " ⁷⁴². La " prairie " rassemble également des vignettes qui relèvent du bestiaire. On retrouve d'ailleurs le serpent du bestiaire d'Apollinaire constitué d'emblèmes, mais l'oiseau charien est une alouette, alors qu'Apollinaire évoque la colombe, le paon, le hibou et l'ibis, et la truite du monde de la " prairie " remplace le dauphin, le poulpe, la méduse, l'écrevisse et la carpe d'Apollinaire.

" Célébrer Giacometti " ⁷⁴³ présente plus nettement encore l'effet de mise en scène de la représentation : le rapport au tableau fonctionne comme dans " Justesse de Georges de La Tour ", avec un niveau de plus, celui de la réalité, puisque le " modèle " est évoqué. Certains poèmes présentent en revanche seulement un effet de tableau, un effet d'encadrement : c'est la " verrine " du poème du même nom, qui est un élément protecteur placé devant une œuvre ; c'est la désignation du poème par le texte lui-même comme " naïf tableau " dans " Cérémonie murmurée " ⁷⁴⁴ ; c'est, de façon moins évidente, une démarcation syntaxique et sémantique dans l'isolement du dernier vers de " " Evadé d'archipel " ⁷⁴⁵ et " Réception d'Orion " ⁷⁴⁶.

Ces faits ne sont que des effets textuels de représentation picturale, et ils préfigurent, au sein du poème, une tendance picturale réelle qui va se développer comme contexte de l'œuvre écrite.

2. L'expérience de La Nuit talismanique

Selon Edmond Nogacki, la peinture de René Char est un " aboutissement poétique

⁷⁴¹ La vignette désigne un motif ornemental ou un dessin sur différents types de supports, et plus spécifiquement une représentation de type symbolique.

⁷⁴² " La Bête innommable ", *La Parole en archipel*, O. C., p. 352.

⁷⁴³ " Célébrer Giacometti ", *Le Nu perdu*, O. C., p. 431.

⁷⁴⁴ " Cérémonie murmurée ", *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O. C., p. 501.

⁷⁴⁵ " Evadé d'archipel ", *Aromates chasseurs*, O. C., p. 511.

⁷⁴⁶ " Réception d'Orion ", *Aromates chasseurs*, O. C., p. 521.

attendu ”⁷⁴⁷. Le poète effectue ses premiers dessins en 1943, sur papier : ils sont l'épure d'un segment de réalité, c'est la couleur qui domine plus que la représentation, car les éléments situationnels sont évités. L'expérience devient plus intense dans les années cinquante et les supports se diversifient. Il peint de petites planches avec de la gouache et de l'encre de chine, sur lesquelles des fragments poétiques sont pyrogravés. Le support peut être aussi minéral, pierres et galets étant également peints et assemblés. Edmond Nogacki voit dans la matérialité et les dimensions réduites des supports la volonté du poète de “ réifier sa poésie ”, et de la “ vérifier dans le réel ”. Les oeuvres de cette période mêlent le dessin et l'écriture. Le dessin, souvent naïf, reprend des motifs simples, comme l'oiseau, le soleil et la bougie, qui appartiennent à l'univers du poète. Ils sont accompagnés d'un texte plus ou moins long, simple titre, légende ou commentaire, créé avec le dessin ou repris à un poème antérieur. Dans *La Nuit talismanique*⁷⁴⁸, une peinture représentant une bougie est ainsi sous-titrée d'une phrase inédite : “ Tenir son livre d'une main est malaisé ”. En revanche, à un dessin représentant une amande dans sa coque se superpose le texte du poème “ La Grille ”⁷⁴⁹.

Si on peut voir dans ces expériences un aboutissement poétique dans une perspective diachronique, on peut plus curieusement y lire le déclenchement de la création poétique dans l'écriture de *La Nuit talismanique*. L'image n'est pas une illustration de ce qui lui préexiste, un texte poétique, mais elle le précède et le suscite : “ Supportant mal l'électricité, sa lueur immobile, perçante et froide, je m'éclairais à la bougie et je commençais à écouter certains poèmes déjà commencés, en amorçant d'autres. Ainsi naquit le dessin et le recours à la couleur. Mon tourment s'agitait, signe peut-être que j'étais dans le vrai. la couleur pour moi : quelque chose d'humide, de secourable. J'avais des encres de Chine étrangères, de toutes couleurs ; je me suis mis à dessiner, à peindre sur des cartons blancs que me procurait Guy Lévis Mano et sur des écorces de bouleau que je chapardais dans la forêt de l'Epte et faisais sécher entre les pages d'un gros dictionnaires, durant des semaines. Ensuite, je les affinais pour les préparer à l'écriture. Cet apprentissage m'a pris un an. J'étais comme un analphabète au milieu d'un livre qu'il n'arrive pas à lire. Je m'obstinais. Quand l'écorce du bouleau était définitivement peinte, je la fixais à l'aide de deux petits clous sur sa planchette pour me convaincre qu'elle n'était pas sacrée ailleurs. Des débuts de poèmes sont nés ainsi, tous étaient nocturnes. Je traçais des fulgurances que j'entourais de cire de couleur. Puis ils filaient vers leur destin d'oiseau⁷⁵⁰ ”. C'est la réalité qui provoque un geste de représentation qui la reproduit le mieux possible. Mais si le dessin précède ainsi le texte, il s'agit en fait de “ rester le plus proche du réel pour toutefois et paradoxalement le transcender ”⁷⁵¹. On retrouve l'idée d'un processus d'abstraction, mais il ajoute une étape préliminaire qui est celle d'une

⁷⁴⁷ Edmond Nogacki, *René Char, Orion pigmenté d'infini ou de l'écriture à la peinture (enluminures, illustrations, poèmes-objets)*, 1992, p. 176.

⁷⁴⁸ Voir *La Nuit talismanique*, 1972.

⁷⁴⁹ “ La Grille ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 386.

⁷⁵⁰ *Notes*, O. C., p. 1259.

vérification de la réalité, d'une expérience matérielle du monde, que l'utilisation de supports difficiles renforce. Cette étape ménage une plus grande transition entre la réalité et sa vérité poétique.

Au-delà d'un réel goût pour la calligraphie et de la nécessité poétique de retrouver l'envie d'écrire, on peut voir dans cette expérience l'esquisse d'une rencontre souvent rêvée entre le texte et l'image, rencontre que l'emblème avait précisément réalisée.

3. La collaboration avec les artistes

René Char a beaucoup écrit sur la peinture, et *Recherche de la base et du sommet* rassemble les éloges qu'il a fait de ses contemporains artistes, généralement dans les années où il écrivit *La Parole en archipel* et *Le Nu perdu*. Mais le poète, et non plus le critique et ami, a également recherché la collaboration artistique des peintres dans l'élaboration de son œuvre : Matisse, Braque, Picasso, Giacometti, Miro, De Staël, Viera Da Silva, etc ⁷⁵². Cette collaboration, commencée dès les premiers écrits, s'affirme réellement après la seconde guerre mondiale.

Au-delà de la valeur marchande prise par les textes et les œuvres illustrés par des artistes, on constate que ces derniers viennent apporter un complément au poème et au recueil : il ne s'agit pas d'une illustration, dont le mouvement correspondrait à celui de l'allégorie. La représentation vient faire du chemin avec le texte, comme un accompagnement. L'œuvre du peintre entre plutôt en correspondance avec celle du poète qui reste la première : elle la relaie totalement ou elle en accentue la résonance en l'amplifiant avec une assez grande liberté graphique et chromatique. Le travail du peintre est, pour René Char, parallèle à celui du poète : il est avant tout un regard porté sur le monde, et le dialogue avec Georges Braque ⁷⁵³ montre que les deux artistes veillent à appréhender la réalité le plus justement possible. Le poète et le peintre partagent ce même regard qui vise l'essentiel, mais, dans le mouvement d'abstraction, la représentation picturale est première, car elle

[...] laisse entrevoir les attaches secrètes entre deux choses et, partant, des rapports essentiels jusque-là inaperçus, l'identité première du réel d'avant le mot et qu'on nomme poétique. ⁷⁵⁴

IV. Conclusion

Le mouvement d'abstraction s'inscrit dans la dynamique du poème. Il est progression, de

⁷⁵¹ Edmond Nogacki, *loc. cit.*

⁷⁵² Voir Antoine Coron (réd.), *René Char. Manuscrits enluminés par des peintres du XX^{ème} siècle*, 1980.

⁷⁵³ Voir " En vue de Georges Braque ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., pp. 673-681.

⁷⁵⁴ " *Flux de l'aimant* ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 698.

multiples façons. Si cette progression n'est pas toujours visible linéairement, elle dépend de la diversité des formes poétiques qui ne reflètent cependant pas une diversité de poétiques mais plutôt différents degrés d'un même mode symbolique. La poésie de René Char contient trois formes majeures qui sont le poème en prose, le poème en vers et le poème aphoristique, mais ces différentes formes participent d'une poétique unique. Il n'y a pas d'un côté une poésie-image, et de l'autre une pensée sans image.

Eluard a concentré sa pratique poétique dans le titre *L'Amour, la poésie* où la juxtaposition restitue l'identification des deux termes, la concomitance entre ces deux modes d'être que la linéarité de l'écriture et de la lecture ne peuvent qu'approcher grâce à la présence d'une simple virgule. Pour René Char, une telle simultanéité existe, mais elle rapproche deux autres termes qu'il faudrait tous deux mettre en parallèle avec la poésie : la réalité, la vérité. Le poète cherche à approcher la vérité du monde par la justesse des mots.

“ Grand réel ”, “ réalité noble ”, “ irréel ”... : la variété des termes pour désigner l'autre côté du miroir est le reflet de la tension constante qu'il suscite. Les formes, dynamiques en elles-mêmes et les unes par rapport aux autres, reflètent autant que les mots la recherche de ce point de fuite que le regard poétique guette à l'horizon de la réalité. C'est sans doute dans le passage, qui est aussi un pari, de l'émotion particulière née de la réalité, à une émotion universelle devant une vérité découverte que se situe la poésie de Char. Mais ce passage est un lieu de tensions formelles destinées à “ capter les signes d'une aventure commune ” dans le trajet poétique que résume “ Vétérance ” :

Maintenant que les apparences trompeuses, les miroirs piquetés se multiplient devant les yeux, nos traces passées deviennent véridiquement les sites où nous nous sommes agenouillés pour boire. Un temps immense, nous n'avons circulé et saigné que pour capter les traits d'une aventure commune. Voici que dans le vent brutal nos signes passagers trouvent, sous l'humus, la réalité de ces poudreuses enjambées qui lèvent un printemps derrière elles.⁷⁵⁵

Si dans le substantif *vétérance*, on peut lire l'errance du poète dans le monde à la recherche des signes, le mot lui-même renvoie à une expérience, signe de qualités et garantie de récompense. Mais l'expérience poétique ne s'est pas désignée autrement que par des mots tels que “ propositions ”, “ parole en archipel ”, “ vers aphoristiques ”, “ chants ” et “ chansons ”. “ Signes ” du monde et “ signes ” des mots, “ traces ” réelles auxquelles répondent les “ traces ” poétiques. La forme se dérobe avec le sens, à moins que ces “ traces ” soient précisément le meilleur terme pour désigner la tentative poétique d'une connaissance de l'être :

Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver.⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ “ Vétérance ”, *La nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, O.C., p. 500.

⁷⁵⁶ “ Les Compagnons dans le jardin ”, *La Parole en archipel*, O. C., p. 382.

Conclusion

La connaissance productive du Réel Aspirant vulnérable Ne se remporte pas d'après une mesure compliquée de larmes une construction joyeuse de ruses Mais est obtenue par une sorte de commotion graduée de fortune [...] ⁷⁵⁷

Si la poésie de René Char est communication, elle porte sur la connaissance du monde dont elle révèle la double nature. Elle élucide le mouvement d'abstraction qui fait passer de la réalité d'une circonstance au " grand réel ", mouvement d'abstraction dont nous avons étudié les différentes formes. Indice référentiel par excellence, le nom propre perd, dans un emploi poétique, sa valeur mondaine, mais donne en revanche la clé du rapport au monde qu'établit le nom commun et qui est un rapport d'adéquation. Si le nom propre permet de comprendre que le nom, en poésie, n'est pas vraiment ou seulement référentiel, le nom commun actualisé de façon privilégiée par l'article défini permet d'en préciser l'avantage : à la perte de la notoriété, il ajoute celle de l'unicité. Le nom tire de son actualisation par l'article défini la faculté de renvoyer aussi bien à un événement particulier qu'à une vérité générale. Cet événement particulier est certes perçu par un sujet, mais il prend une résonance qui dépasse sa seule individualité et qui confère au lyrisme charien une portée transpersonnelle. La force de déplacement qui affecte le sujet regardant se transpose également sur l'objet regardé : la représentation du monde fait l'objet de déplacements métaphoriques qui le déréalisent d'autant mieux que l'analogie laisse souvent place à l'image qui propose une re-description de la réalité et un accès possible au " grand réel ". Au détour métaphorique fréquent s'associe la métonymie qui

⁷⁵⁷ " La connaissance productive du Réel ", *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 61.

traduit une recherche de formulation directe de la qualité essentielle, qui émerge de la réalité en même temps que son expression acquiert une autonomie syntaxique. Le passage de la réalité au réel s'effectue le plus souvent dans l'instant d'une circonstance, dans le temps ponctuel de la saisie de l'essence. C'est pourquoi la temporalité du “ grand réel ” n'a pas la permanence d'une éternité mais l'intensité d'un hors-temps qui vient redoubler le temps vécu. La forme poétique est alors l'espace dans lequel sont non seulement représentés la réalité et le réel, mais surtout le passage de la première au second. Ce passage s'opère dans l'espace-temps du poème lui-même, selon un cheminement symbolique original de type emblématique puisqu'il prolonge la représentation d'une expérience vécue par l'expression de sa vérité. De la nomination à la prédication jusqu'à la forme du poème, l'abstraction fait émerger le réel d'une réalité qui reste nécessaire.

La poésie charienne est doublement “ productive ” : dans la dynamique de la réalité au “ grand réel ”, qui est mouvement du monde, dans lequel s'enracine une circonstance, à la saisie de son essence ; dans la dynamique du poème, qui représente ce mouvement d'abstraction. La poésie produit une essence au sens où elle la fait émerger, et le poème en est la représentation. Le terme *abstraction*, considéré comme un processus, rassemble parfaitement les différents faits de langue et de style observés : “dé-référenciation”, généralisation, dépersonnalisation, déréalisation, “essentialisation”, “intemporalisation”, “emblématisation” sont pour partie des néologismes purement opératoires que nous formulons pour les associer dans un même suffixe de sens actif, et qui pourraient être les noms des différents mécanismes d'une poétisation de la réalité. Mais, au-delà de la séduction d'une telle identité phonique, l'idée d'abstraction suffit à caractériser une poétique dynamique, d'autant plus que l'achèvement de ce mouvement d'abstraction n'est jamais atteint, et qu'il ne laisse pas régner l'abstrait.

L'essence de la réalité n'a rien d'un acquis éternel. C'est une vérité d'expérience, enracinée dans la temporalité d'une circonstance, aussi brève soit-elle : “ Il n'y a pas de siège pur ”⁷⁵⁸. C'est dans l'instant d'une circonstance que sa vérité nous enlève, mais le ravissement n'a rien d'une possession ni d'une contemplation. Le premier texte de *Moulin premier*, qui commence sur ces mots de “ connaissance productive du Réel ”, s'achève sur le caractère instantané de la saisie :

Tels nous serons introduits — Oh de manière discrète ! — A la réception vécue écourtée de la réalité [...]

La poésie se fait passeur : elle permet un passage de la réalité d'une expérience au réel, mais elle s'en tient à la représentation de ce passage. Si elle est “ réception ” de la réalité, elle n'en est pas le réceptacle : l'adjectif “ vécue ” vient non pas gager le poétique sur du biographique, mais souligner la nature personnelle du passage représenté. La poésie de René Char naît bien d'un mouvement affectif que le mot “ commotion ” du premier poème de *Moulin premier* annonçait, elle est bien la “ matière-émotion ”⁷⁵⁹ dont le quatrième aphorisme de ce même recueil donne la formule. Entre la matière du monde et celle des

⁷⁵⁸ “ J'habite une douleur ”, *Fureur et Mystère*, O. C., p. 254.

⁷⁵⁹ “ Moulin premier, IV ”, *Le Marteau sans maître*, O. C., p. 62.

mots joue l'émotion du poète, récepteur doublement sensible puisqu'il joint l'affectivité à la sensation : selon la belle formule de Georges Mounin, " l'émotion, c'est l'infra-rouge de la connaissance " ⁷⁶⁰ .

Matière des mots avant d'être matière d'un monde dans le poème, la poésie de René Char n'est pas uniquement une oeuvre de sens, dont la portée éthique s'enlèverait sur des mots qui lui seraient subordonnés. Dans la fabrique du poème, les mots sont forgés dans leur signifié comme dans leur signifiant, et deviennent une force " productive " du sens en même temps que du texte. Cette dynamique fonde plus qu'on ne pense la poétique charienne de la maturité ⁷⁶¹ . Au-delà de cette dynamique phonique dont l'exploration est à poursuivre, et d'un déploiement lexical et sémantique plus souvent souligné, une approche stylistique permet d'examiner la mise en oeuvre de régularités linguistiques et de constater leurs limites. Certains emplois dépassent en effet ces régularités qui ne peuvent toujours les justifier. C'est ainsi que le nom propre, en perdant sa référence, s'enrichit d'un véritable sens, et que la représentation pronominale se voit bouleversée par un incessant déplacement des formes par rapport aux personnes désignées. La poésie se crée parfois sur les limites de la langue : elle échappe en partie à la clarté de ces systèmes, celui de l'article défini, ou celui des temps verbaux, et se montre réfractaire à tout calibrage aux normes linguistiques. La stylistique de la poésie s'établit ainsi sur ces marges, entre l'ordinaire et l'inouï de la langue. Du phonème à l'énoncé en passant par le lexème, la matière des mots suscite déjà une représentation du monde. Précédant même parfois la signification, elle laisse pressentir un réel qui parvient à se dévoiler en deçà de toute formulation, le " réel d'avant le mot et qu'on nomme poétique " ⁷⁶² .

Matière des mots en relation étroite avec la matière du monde, le poème entretient une relation particulière avec la réalité à laquelle René Char donne le nom de " vérification " et qu'il explicite en évoquant l'oeuvre de Balthus :

Ce qui m'attache à l'oeuvre de Balthus, c'est la présence en elle de ce rouge-gorge infus qui en est l'artère et l'essence. L'énigme que j'appelle rouge-gorge est le pilote caché au cœur de cette oeuvre dont les situations et les personnages égrènent devant nous leur volonté inquiétante. Le décalogue de la réalité d'après lequel nous évoluons subit ici sa vérification : l'oiseau qui chante son nom termine en fil d'Ariane. [...] ⁷⁶³

" Présence ", " essence ", " énigme ", " réalité ", " vérification " : certains " alliés " du poète sont à ce point doublement " substantiels " que de nombreuses formulations qu'il leur applique s'appliquent également de façon confondante à sa propre pratique. Le rouge-gorge est " l'essence " d'une réalité signifiée par des " situations " et des

⁷⁶⁰ Georges Mounin, *La Communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard, pp. 41-42.

⁷⁶¹ L'énigmatique " Lysanxia " de *l'Eloge d'une soupçonnée* superpose ainsi phonétiquement la Lyonnaise Louise Labé à l'anxiolytique dont ce titre est le nom (O. C. (éd. 1995), p. 845).

⁷⁶² " Flux de l'aimant ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 698.

⁷⁶³ " *Le Dard dans la fleur* ", *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 681.

“ personnages ”. La réalité est ainsi vérifiée par l’art dans sa capacité à en extraire l’essence. Le poème de René Char effectue une semblable “ vérification ”, qui retrouve son sens étymologique, celui d’un accès à la vérité. Et si “ Madeleine qui veillait ” relate la rencontre avec une inconnue comme un événement étonnant, c’est qu’elle se produit curieusement après l’écriture du poème “ Madeleine à la veilleuse ” :

[...] Ce poème m’a coûté. Comment ne pas entrevoir, dans cette passante opiniâtre, sa vérification ? A deux reprises déjà, pour d’autres particulièrement coûteux poèmes, la même aventure m’advint. Je n’ai nulle difficulté à m’en convaincre. L’accès d’une couche profonde d’émotion et de vision est propice au surgissement du grand réel. [...]⁷⁶⁴

La réalité vient vérifier le poème, mais en se dépassant, en se faisant réel incarné. L’étonnement ne porte donc pas sur la rencontre, mais sur l’inversion de l’ordre de l’abstraction qui veut que l’expérience précède sa vérité, inversion qui est aussi un dépassement. La réalité fait retour, mais sous la forme du réel. Après avoir suscité la disparition de la réalité, le poème réussit à

[...] obtenir [son] retour sous la forme d’une présence entièrement satisfaisante. C’est alors l’inextinguible réel créé.⁷⁶⁵

La justesse du poème ne tient donc pas uniquement à la justesse des mots, mais à la justesse du rapport entre le poème et la réalité.

Matière du monde “ comprise ” dans la matière des mots, la poésie est l’acceptation d’une certaine ignorance sur le monde qui se dit. Le poète partage cette expérience avec le philosophe, contre le scientifique, ces trois figures⁷⁶⁶ que nous convoquons de nouveau avec Michel Deguy : “ Le savoir du non-savoir favorise-t-il la pensée, en ce sens que la pensée *serait* ce qui permet de comprendre en profondeur le destin technique de l’humanité (thème heideggerien) sans rien savoir de technologique (voire même : à condition de ne rien savoir de technologique) et à défaut de la moindre capacité technicienne ou “ scientifique ” ? Telle “ pensée ” alors serait “ la même ” à l’œuvre en poésie comme en philosophie ? ”⁷⁶⁷. Si le vrai et le réel peuvent s’“ ajoindre ” aussi bien dans l’une que dans l’autre, cette gémellité ne doit pas étonner car elle est originaire, et se manifeste dans leur accompagnement mutuel, où “ l’une ne peut rien sans l’autre ”. Si le poème fréquente ainsi la philosophie, c’est qu’il “ s’enlève sur le fond d’une différence à la fois rigoureuse et confuse entre la pensée-poésie et ce qui n’est pas elle, ne sera pas elle, ne peut pas être elle ”⁷⁶⁸. La poésie est dans un rapport de “ rompre-avec ” la

⁷⁶⁴ “ Madeleine qui veillait ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., pp. 664-665.

⁷⁶⁵ “ Partage formel, I ”, *Fureur et mystère*, O. C., p. 155.

⁷⁶⁶ René Char lui-même les a convoquées en 1966 dans “ Le Souhait et le constat ” (O. C., pp. 745-746). Après avoir envisagé l’œuvre du philosophe, celle du poète et enfin celle du physicien, il achève le poème sur une question : “ Lequel des trois aménagera l’espace conquis et les terrasses dévastées ? ”. La réponse ne fait aucun doute.

⁷⁶⁷ Michel Deguy, “ C’est tout un poème ”, *Europe* n°849-850, “ Littérature et philosophie ”, janvier-février 2000, pp. 53-54.

⁷⁶⁸ Michel Deguy, *Ibid.*, pp. 51-52 *passim*.

philosophie. Et si la poésie de René Char “rompt-avec” l’ontologie et l’éthique, à l’inverse Heidegger “rompt-avec” la poésie, de même que Merleau-Ponty, surtout dans l’orientation finale de leur pensée.

Matière du monde dans la matière des mots, la poésie de René Char vient souvent illustrer le jugement d’hermétisme porté sur une partie de la poésie du XX^{ème} siècle. Mais la volonté de communication du poète pourrait bien déplacer l’hermétisme du champ du poème à ceux de la réalité et du réel qui l’habite. La clôture du poème et l’utilisation d’un langage d’initiés ne seraient que le reflet de la fermeture du monde au sens, ne serait que l’écriture d’une ignorance acceptée ou d’un savoir difficile. Le monde échappe doublement à la connaissance. D’une part la réalité n’est plus que ce que le regard qui l’observe en fait et, si elle se multiplie ainsi, elle se détériore également sous le regard hégémonique du scientifique qui s’accompagne d’actions concrètes. D’autre part, il semble être dans la nature de ce réel de se dérober sans cesse. Sa différence avec la réalité trouve un écho dans l’opposition que Lacan a établi précisément entre ces deux notions : la réalité est la représentation du monde extérieur, elle est ce qui est accessible au symbolique, dans le champ du langage, tandis que le réel est toujours là, mais à la lisière du symbolique, comme ce qui “ ne cesse pas de ne pas s’écrire ”. Exclu du symbolique, expulsé de la représentation de la réalité, il y fait donc retour comme un invisible présent. Contre cette double complexité du monde, celle que les hommes créent, et celle qui lui est constitutive, “ il faut tenir désespérément son parti ” :

A la fin du XIX^{ème} siècle, après des fortunes diverses, la nature, encerclée par les entreprises des hommes de plus en plus nombreux, percée, dégarni, retournée, morcelée, dénudée, flagellée, accouardie, la nature et ses chères forêts sont réduites à un honteux servage, éprouvent une diminution terrible de leurs biens. Comment s’insurgerait-elle, sinon par la voix du poète ? Celui-ci sent s’éveiller le passé perdu et moqué de ses ancêtres, ses affinités gardées pour soi. Aussi vole-t-il à son secours, éternel mais lucide Don Quichotte, identifie-t-il sa détresse à la sienne, lui redonne-t-il, avec l’amour et le combat, un peu de son indispensable profondeur.⁷⁶⁹

Plus qu’une connaissance, c’est la reconnaissance d’une essence qui semble être la fin d’une poésie qui prend naissance dans l’émotion de la matière. Dans la reconnaissance se fond d’ailleurs aussi bien la découverte de la “ profondeur ” du réel, que cet “ amour ” déclaré pour la réalité. L’idée de reconnaissance les rend même indissociables, le sentiment de gratitude envers un monde qui se donne au poète n’existant que dans la mesure où il rend possible le dévoilement d’une essence présente quoique jamais élucidée. Mais la dernière difficulté de cette poésie de la reconnaissance, où “ on n’habite que le lieu que l’on quitte ”⁷⁷⁰, pourrait bien être l’envers de son dynamisme même, rebelle à tout établissement dans la certitude confortable d’une vérité :

Seule est émouvante l’orée de la connaissance. [...]⁷⁷¹

⁷⁶⁹ “ Arthur Rimbaud ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 731.

⁷⁷⁰ “ Arthur Rimbaud ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 733.

⁷⁷¹ “ A une sérénité crispée ”, *Recherche de la base et du sommet*, O. C., p. 751.

bibliographie

I. René Char

A. Oeuvres

Lettera amorosa, Paris, Gallimard, coll. Espoir, 1953.

La Nuit talismanique, Genève, Skira, coll. Les sentiers de la création, 1972.

René Char, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, nouvelle éd. 1995.

B. Etudes d'ensemble : monographies, revues et ouvrages collectifs

ALEXANDRE Didier (dir.), *Autour de René Char. Fureur et mystère, Les Matinaux*, Journée René Char du 10 mars 1990, Paris, Presses de L'Ecole normale Supérieure, 1991.

- BISHOP Michael, *René Char. Les dernières années*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990.
- CHAR Marie-Claude, *Faire du chemin avec...*, Paris, Gallimard, 1992.
- CHAR Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1996.
- CORON Antoine (éd.), *René Char. Manuscrits enluminés par des peintres du XXème siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980.
- DUPOUY Christine, *René Char*, Paris, Belfond, coll. Les Dossiers, 1987.
- Europe* n°705-706, “ René Char ”, Paris, janvier-février 1988.
- FOURCADE Dominique (dir.), *Cahiers de l'Herne*, “ René Char ”, Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de poche Biblio Essais, 1988 (1^{ère} éd. 1971).
- JARRETY Michel, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1999.
- KINGMA EIJGENDAAL Tineke et SMITH Paul. J. (dir.), *Lectures de René Char*, CRIN (*Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises*) n°22, Amsterdam-Atlanta, GA, 1990.
- L'Arc*, “ René Char ”, n°22, 1963.
- LECLAIR Danièle, *Lecture de René Char. “ Aromates chasseurs ” et “ Chants de la Balandrane ”*, Paris, Lettres modernes, 1988.
- LEUWERS Daniel (dir.), *René Char*, Actes du colloque international de l'université de Tours, Marseille, Sud, 1984.
- Liberté*, “ *Hommage à René Char* ”, vol. 10, n°4, Montréal, Juillet-août 1968.
- MARTY Eric, *René Char*, Paris, Seuil, coll. Les Contemporains, 1990.
- MATHIEU Jean-Claude, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, t. I *Traversée du surréalisme*, t. II *Poésie et résistance*, Paris, José Corti, 1984 et 1985.
- MOUNIN, *La Communication poétique précédé de Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1969 (*Avez-vous lu Char*, 1^{ère} éd. 1947).
- NOGACKI Edmond, *René Char, Orion pigmenté d'infini ou de l'écriture à la peinture (enluminures, illustrations, poèmes-objets)*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1992.
- NONNENMACHER Georges, *Texte et Acte poétiques. Une lecture de La Parole en Archipel de René Char*, Thèse de 3^{ème} cycle, sous la direction de René Plantier, Université Lyon II, 1977.
- PLOUVIER Paule, VENTRESQUE Renée et BLACHÈRE Jean-Claude, *Trois Poètes face à la crise de l'histoire. André Breton, Saint-John Perse, René Char*, Actes du colloque de Montpellier III (22-23 mars 1996), Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1997.
- VEYNE Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1990.

C. Articles cités

- BLIN Georges, “ L'instant multiple dans la poésie de René Char ”, *L'Arc*, pp. 15-24.

-
- BOSCH Elisabeth, " René Char, Bataille et Lascaux ", *CRIN*, pp. 98-117.
- FONTANILLE Jacques, " Maximes et aphorismes dans *Feuillets d'Hypnos* ",
L'Information grammaticale n°45, mars 1990, pp. 34-42.
- FOURCADE Dominique, " Essai d'introduction ", *L'Herne*, pp. 21-42.
- GELAS Bruno, " La Place insaisissable. Contradiction et répétition ", *Sud*, pp. 75-90.
- KOCHMAN René, " Titres, sous-titres, noms propres dans *Aromates Chasseurs* ou
l'hypothèse d'un troisième espace ", *SUD*, pp. 107-130.
- MATHIEU Jean-Claude, " Une force qui avait l'air d'un iris ", *René Char. Fureur et
mystère, Les Matinaux*, Actes de la Journée René Char du 10 mars 1990, Paris,
Presses de l'École Normale Supérieure, pp. 51-59.
- MORA Edith, " Dernière étape d'un voyage. René Char commente son *Retour amont* ",
Le Monde, samedi 28 mai 1956, p. 11.
- MOUNIN Georges, " René Char et le langage ", *Sept Poètes et le langage*, Paris,
Gallimard, coll. TEL, 1992.
- MUNIER Roger, " Du commencement ", *L'Herne*, pp. 76-91.
- PIATON Serge, " Réécriture et brièveté : un aspect du travail de la forme chez René
Char ", *Champs du signe*, n°8, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- POULET Georges, " René Char : de la constriction à la dissémination ", *L'Arc*, pp.
33-45.
- ROUDAUT Jean, " Les Territoires de René Char ", *René Char. Oeuvres complètes*,
Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. IX-LXI.
- SMITH Paul J., " "Le Martinet" dans l'ornithologie charienne ", *CRIN*, pp. 67-80.

II. Théories

A. Linguistique

- BALLY Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 1965
(1^{ère} éd. 1932).
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. TEL, t.
I, 1966.
- BONHOMME Marc, *Linguistique de la métonymie*, Berne, Peter Lang, coll. Sciences
pour la communication, 1987.
- BONNARD Henry, *Code du français courant*, Paris, Magnard, 1981.
- BOUVEROT Danielle, " Trop de tropes ? Comment situer la synecdoque ? ", *Le
Français moderne*, 51^{ème} année, n°4, oct. 1983, pp. 324-345.
- BROMBERGER Christian, " Pour une analyse anthropologique des noms de

- personne ”, *Langage* n°66, Paris, Larousse, juin 1982.
- COMBETTES Bernard, “ Hiérarchie des référents et connaissance partagée : les degrés de l’opposition connu/inconnu ”, *L’Information grammaticale* n° 54, juin 1982, pp. 11-14.
- CONFAIS Jean-Paul, *Temps, mode, aspect. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l’exemple du français et de l’allemand*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- CORBLIN Francis, *Indéfini, définis et démonstratifs. Construction linguistique de la référence*, Genève-Paris, Droz, coll. Langue et Cultures, 1987.
- CURAT Hervé, *Morphologie verbale et référence temporelle en français moderne. Essai de sémantique grammaticale*, Genève, Droz, coll. Langue et cultures, 1991.
- DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991 (1^{ère} éd. 1992).
- DUMARSAIS, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977.
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977.
- GARY-PRIEUR Marie-Noëlle, “ Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? ”, *Langue française* n°92, Paris, Larousse, décembre 1991.
- GARY-PRIEUR Marie-Noëlle, *Grammaire du Nom propre*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1994.
- GARY-PRIEUR Marie-Noëlle et NOAILLY Michèle, “ Démonstratifs insolites ”, *Poétique* n° 105, Paris, Seuil, février, 1996, pp. 111-121.
- GOUVARD Jean-Michel, “ Les énoncés métaphoriques ”, *Critique* n° 574, 1995, pp. 180-202.
- GOUVARD Jean-Michel, “ Les formes proverbiales ”, *Langue française* n°110, mai 1996, pp. 48-63.
- GREVISSE Maurice, *Le bon Usage*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 12^{ème} édition refondue par André Goosse, 1993.
- GROUPE MU (DUBOIS Jacques, EDELIN Francis, KLINKENBERG Jean-Marie et MINGUET Philippe), *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexes, 1977.
- GUILLAUME Gustave, *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, et Québec, Presses de l’université Laval, 1964.
- GUILLAUME Gustave, *Principes de linguistique théorique de Gustave Guillaume*, recueil de textes inédits préparés en collaboration sous la direction de R. Varlin, Québec, Presses de L’Université Laval, et Paris, Klincksieck, 1973.
- GUILLAUME Gustave, *Le Problème de l’article et sa solution dans la langue française*, Paris, Hachette, 1919, réédité par R. Valin, Paris, Nizet et Presses de l’Université Laval, Québec, 1975.
- HENRY Albert, *Métaphore et métonymie*, Bruxelles, Editions de l’Université, 1984 (1^{ère} éd. 1971).
- IMBS Paul, *L’Emploi des temps verbaux en français moderne. Essais de grammaire descriptive*, Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, 1960.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L’Enonciation. De la subjectivité dans le langage*,

- Paris, A. Colin, coll. Linguistique, 1999 (1^{ère} éd. 1980).
- KLEIBER Georges, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris, Klincksieck, coll. Recherches linguistiques, 1981.
- KLEIBER Georges, " Pour une explication du paradoxe de la reprise immédiate ", *Langue française* n° 72, 1986, pp. 54-79.
- KLEIBER Georges, *L'Article LE générique. La généricité sur le mode massif*, Genève-Paris, Droz, 1990.
- KLEIBER Georges, *Nominales, Essais de sémantique référentielle*, Paris, A. Colin, coll. Linguistique, 1994.
- Langue* n°66, " Le Nom Propre ", Paris, Larousse, juin 1982.
- Langue française* n°92, " Syntaxe et sémantique des noms propres ", Paris, Larousse, décembre 1991.
- Le Français moderne*, " Problèmes de la synecdoque ", 51^{ème} année, n°4, oct. 1983.
- LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 1972.
- MARTIN Robert, *Langage et croyance. Les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Bruxelles, Mardaga, 1987.
- MEYER Bernard, " La synecdoque d'abstraction ", *Le Français moderne*, 51^{ème} année, n°4, oct. 1983, pp. 346-360.
- MILNER Jean-Claude, *Ordres et raisons de la langue*, Paris, Seuil, 1982.
- MORIER Henry, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF., 1975 (1^{ère} éd. 1961).
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1994.
- SERBAT Guy, " Le prétendu "présent" de l'indicatif : une forme non déictique du verbe ", *L'information grammaticale* n°38, juin 1988, pp. 32-35.
- TAMBA-MECZ Irène, *Le Sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1981.
- TAMINE Joëlle, *Description syntaxique du sens figuré : la métaphore*, Thèse de doctorat d'Etat, Paris VII, 1978.
- TODOROV Tzvetan et DUCROT Oswald, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995 (1^{ère} éd. 1972).
- TOURATIER Christian, *Le Système verbal français*, Paris, A. Colin, coll. U Linguistique, 1996.
- WILMET Marc, " Contre la généricité ", *Lingua* n° 75, 1988, pp. 231-250.
- WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris-Louvain-la-Neuve, Hachette-Duculot, 1997.

B. Poétique et stylistique

- ADAM Jean-Michel, *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997.
- AQUIEN Michèle, *Saint-John Perse. L'Être et le nom*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Champ poétique, 1985.
- aquien Michèle, *L'autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.
- Corps écrit n°8, “ Le nom ”, Paris, PUF, 1983.
- DOMINICY Marc, “ Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? ”, *Langue française* n° 79, septembre 1988, pp. 51-63.
- DOMINICY Marc, “ Du style en poésie ”, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, Linguistique nouvelle, 1994, pp. 115-137.
- GENETTE Gérard, “ Métonymie chez Proust ”, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 41-63.
- MESCHONNIC Henry, *Pour la Poétique 1*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1970.
- MESCHONNIC Henry, *Pour la Poétique IV. Ecrire Hugo*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1977.
- MESCHONNIC Henry, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MURAT Michel, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Etude de style, t. II, Poétique de l'analogie*, José Corti, 1983.
- RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1975.
- RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983.
- STAROBINSKI Jean, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

C. Littérature

- ARISTOTE, *Rhétorique III*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- BARTHES Roland, “ Y a-t-il une écriture poétique ? ”, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. Points, 1972 (1^{ère} éd. 1953).
- BERRANGER Marie-Paule, *Dépayement de l'aphorisme*, Paris, Corti, 1988.
- CASTIN Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1998.
- CHATELAIN Jean-Marc, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993.
- COHEN Jean, *Théorie de la poéticité*, 1995.
- COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1989.
- COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1997.
- COMBE Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1998.
- DEGUY Michel, “ C'est tout un poème ”, *Europe* n°849-850, janvier-février 2000, pp.

51-64.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.

MAULPOIX Jean-Michel, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

MORET Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1997.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Recueil, 1995.

RABATE Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1996.

III. Divers

A. Poésie

ARAGON, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier, 1994.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985.

MALLARME Stéphane, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

NERVAL de Gérard, *Oeuvres*, Paris, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1966.

RÉDA Jacques, *Celle qui vient à pas légers*, Fata Morgana, 1985.

RIMBAUD Arthur, *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1984.

SAINT-JOHN PERSE, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

B. Arts et philosophie

BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art, Oeuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979 (1^{ère} éd. Skira 1955).

BREUIL Henry (Abbé), *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Paris, Editions Max Fourny, 1974 (1^{ère} éd. 1952).

HENRY Michel, *La Barbarie*, Grasset, 1987.

LE FLOCH Jean-Claude, *La Tour, le clair et l'obscur*, Herscher, 1995.

C. Sciences

LICHNEROWICZ André, “ Remarques sur les mathématiques et la réalité ”, *Logique et connaissance scientifique*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1976 (1^{ère} éd. 1967).

PRIGOGINE Ilya et STENGERS Isabelle, *La nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1986 (1^{ère} éd. 1979).

IV. Dictionnaires

A. Langue

Dictionnaire de la langue française, Emile Littré, Paris, Hachette, 7 vol., 1863-1873.

Grand Larousse de la langue française, Paris, Larousse, 7 vol., 1971-1978.

Grand Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 9 vol., 1985 (1^{ère} éd. 1953)

Trésor de la langue française, Klincksieck, 16 vol., 1968-1994.

B. Etymologie et dialectologie

ALIBERT Louis, *Dictionnaire occitan-français, d'après les parlers languedociens*, Toulouse, Institut d'Etudes occitanes, 1965.

DAUZAT Albert, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Larousse, 1994.

EMIL Emil, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman*, Leipzig, O. R. Reisland, 1894.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

HONNORAT S.-J., *Dictionnaire provençal-français ou dictionnaire de la langue d'oc*, Digne, Repos, 1846.

MISTRAL Frédéric, *Lou Tresor dou Felibrige ou Dictionnaire provençal-français, embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, Paris, Delagrave, 1932.

MORLET Marie-Thérèse, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, Perrin, 1991.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 3 vol., 1992 (1^{ère} éd. 1988).

WARTBURG Walter von, Französisches etymologisches Wörterbuch, Tübingen-Basel, Mohr-Hebing und Lichtenhahn et R. G. Zbinden & Co, depuis 1922 (en cours de refonte).