

**La problématique de l'éclairage et de la modulation
dans "Le Poème pulvérisé" de René Char**

by

Simida Sumandea Simionescu

B.A., The University of North Carolina at Charlotte, 2006

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

The Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

April 2015

Résumé

L'après-guerre est un temps de rupture pour René Char. L'engagement résistant terminé, la fin de la guerre lui apporte un sentiment de solitude qui donne à sa poésie un chemin différent. Avec "Le Poème pulvérisé" la poésie devient une lutte contre l'inéluctable avancée du temps. Contre cette linéarité du temps le poète retrouve des instants exceptionnels qui sortent l'homme de sa chute continuelle vers la mort. La langue se morcelle en mots qui sont là-devant et dans ce morcèlement qui module, le poète retrouve des moments éclairants qui offrent une modalité d'existence authentique. Ce mémoire se propose d'analyser comment la familiarité quotidienne qui tombe en miettes relève la présence fulgurante d'un état ekstatique. Transformation et échange entre différents éléments, la modulation ne suppose pas la conversion d'un élément en son contraire, mais l'actualisation d'un troisième élément authentique qui devient leur fondement. Nous analysons la modulation à tous les niveaux de la poésie : stylistique, narratif, symbolique et ontologique pour dégager les instances d'une langue fragmentée où l'instant ne se situe pas dans la succession chronologique du temps, il est l'exception, il est le temps de l'éclairage.

Avant-propos

Cette dissertation est le résultat d'un travail indépendant, original, et non publié produite par
Simida Sumandea Simionescu

Table des matières

Résumé	ii
Avant-propos.....	iii
Table des matières	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
1. L'éclairage au niveau stylistique	10
1.1 La modulation verbale: le rapport entre l'aspect ponctuel et l'aspect duratif	10
1.2 L'identité du temps et de l'espace comme image de la durée	32
1.3 La modulation lexicale	39
1.4 Métonymie et synecdoque: la durée temporelle au niveau de la parole	45
2. L'éclairage au niveau narratif	43
2.1 La modulation narrative: une approche genettienne	47
2.2 La métalepse	56
2.3 La litote et le langage du non-dit	65
2.4 Le mutisme	72
3. L'éclairage au niveau symbolique	74
3.1 Changements et renversements des symboles	74

3.2 La variation dans le symbole du "lit"	79
3.3 La transposition du symbole du "rocher"	85
Conclusion	89
Bibliographie	94

Remerciements

J'aimerais d'abord exprimer ma gratitude au Professeur Farid Laroussi, le directeur de ce mémoire, à qui je dois tout. Je le remercie pour les conseils concrets et ramifiés et pour ses questions qui ont toujours eu le don d'organiser mes pensées et de me ramener dans la bonne direction. Je le remercie pour la rigueur de ses commentaires, pour ses réponses toujours promptes et concrètes.

Je remercie le Professeur André Lamontagne, pour la finesse et la subtilité de ses commentaires, pour les annotations à travers lesquelles mon mémoire a acquis plus de rigueur. Je le remercie infiniment pour la patience et la bienveillance qu'il m'a montré à mon arrivée à UBC.

Je remercie encore la Professeure Chantal Phan, pour sa confiance et pour ses indices bibliographiques éclairants, pour sa lecture patiente et attentive. Je la remercie aussi pour ses commentaires ponctuels à travers lesquels mon écriture est devenue plus organisée.

J'aimerais remercier mon mari pour la patience et l'enthousiasme qu'il a montrés dans toutes nos conversations sur les questions de philosophie.

Introduction

La poésie française de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle est marquée par un moment de rupture. Les écrivains ne se contentent plus de se réunir autour d'une idée centrale capable de gouverner un système entier de pensée, ils préfèrent adopter des chemins individuels, souvent radicaux et contradictoires. Des poètes comme Francis Ponge, Julien Graq, Henry Michaux, Saint-John Perse, René Char appartiennent à la même période littéraire, mais ils diffèrent dans la forme et l'esthétique. Dans le cas de la poésie de René Char c'est la pulvérisation qui semble s'articuler dans une préférence poétique pour la dissémination et pour la divergence.

L'écho de la mort rôde encore dans les dernières pages du recueil *Fureur et mystère* de René Char qui s'achève par les deux petites collections des poésies: "Le Poème pulvérisé" et "La Fontaine narrative". Abandonnant la sauvagerie surréaliste du volume *Marteau sans maître* qui marquait le début de son œuvre et son engagement résistant pendant le temps brûlant de la guerre, au sommet de son intensité dans *Feuilles d'Hypnos* - ce dieu - fils de la nuit et frère jumeau de la mort, la poésie de Char sort de la linéarité chronologique de la vie pour devenir dans "Le Poème pulvérisé" interrogation sur la solitude du poète et sur la place de la poésie dans le flux du temps. En 1939, René Char commençait la lecture de Hölderlin qui dans l'élégie "Pain et vin" s'interrogeant sur le rôle du poète: "Je ne sais, et pourquoi des poètes en ce temps d'indigence?" Et il répond: "à nous revient, sous les orages de Dieu, / O poètes! de nous tenir la tête découverte, / De saisir l'éclair du Père, lui-même,

de notre main / Et d'offrir au peuple le don céleste" (Hölderlin 16). Cette fascination pour la lumière intense de l'éclair ne quittera jamais Char. Sous l'influence des idées du poète allemand et puis de l'écriture fragmentée d'Héraclite, René Char donne à la poésie une vision propre qui devient pour lui la somme de plusieurs instants d'éclairage qui interrompent d'une manière exceptionnelle l'avancée incontournable de l'homme comme être vers la mort. Cette conscience de la mort qui s'approche crée en lui une détresse insupportable, une tension qui fragmente, morcelle, pulvérise et le force à déclarer: "J'ai pris ma tête comme on saisit une motte de sel et je l'ai littéralement pulvérisée..." (OC 1294). Mais dans cette pulvérisation, il ne s'agit pas d'une disparition ; on retrouve plutôt l'existence d'un état d'exception que les mots créent.

Le travail présent se propose d'analyser cette poétique dynamique de la concision du mot et de la densité de l'image qui a la force d'éclater en significations inattendues. Le point de départ de ce travail a été constitué par la conception esthétique de René Char selon laquelle "le mot non seulement désigne, mais représente, impose immédiatement une ou plusieurs figures" (OC 829). Conséquemment, le vers de Char offre une dynamique issue des accumulations et des tâtonnements d'un vers frénétique qui module dans plusieurs directions et à plusieurs niveaux. La technique langagière proposée par Darmesteter via l'ouvrage de Vinay et Darbelnet reprend cette même idée retrouvée chez Char: pour Darmesteter "le mot n'a pas pour fonction de définir la chose, mais d'en évoquer l'image. En passant d'une langue à l'autre on constate que les mots de même sens n'éclairent pas la même facette de la chose ou de l'idée qu'ils désignent" (Vinay, Darbelnet 8). Pour Darmesteter cette

fonction du mot devient une technique qu'il appelle éclairage. Vinay et Darbelnet reprennent cette notion dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais* et disent que c'est "la modulation qui fait un large emploi des différences d'éclairage" (8). Pour les deux auteurs qui traitent la problématique de la traduction, la modulation représente "une variation obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage et très souvent de catégorie de pensée" (11). René Char, à sa manière, dessine un parcours herméneutique où le vers détient le privilège d'une écriture qui démontre les possibilités d'un langage-essence, d'une parole qui n'est jamais définitive, mais ouverte. Épreuve de juxtaposition et de discontinuité, la poésie de Char semble trouver sa vocation dans une poétique du déplacement. Dans ce déplacement qui confère l'apparence d'un langage inventé, le vers charien module. Grâce à cette modulation, l'écriture traduit la pensée de l'auteur à travers un vers minutieusement travaillé où des mots sémantiquement éloignés se rencontrent d'une manière surprenante pour faire éclater des significations inattendues: le poète utilise souvent l'abstrait pour le concret, la cause pour l'effet, la partie pour le tout ou la métonymie, les transgressions des aspects verbaux ponctuels vers ceux duratifs, les renversements du point de vue, changements et renversements des symboles.¹ Tout comme un exercice de traduction, l'écriture poétique suppose une distance entre le moment initial de la pensée de l'écrivain et le moment proprement-dit de la création. Une tâche particulière de ce travail est de remettre en question l'élément qui survient dans cette distance herméneutique qui s'impose dans l'acte

¹ Vinay, Darbelnet . *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*. Montréal: Beauchemin, 1984. 75-86, 87-90, 233-241.

créatif.

D'emblée, le présent mémoire se propose d'analyser à l'aide de l'intertextualité, la problématique de l'éclairage et de la modulation au niveau des structures ontologiques et de voir comment ces deux fonctionnent au niveau stylistique, narratif et symbolique dans "Le Poème pulvérisé" de René Char. En plus, les plans horizontaux du texte renvoient chaque fois à un plan vertical, plus abstrait par le biais d'un troisième élément qui devient leur fondement. Cet élément sera recherché dans chaque plan analysé.

Recueil datant de 1945-1947, "Le Poème pulvérisé" est un ensemble très organisé qui contraste avec les vers qui le précèdent par la forme et la thématique. La problématique explorée dans ce mémoire le sera à partir de l'analyse de trois poèmes: "Bien égaux", "L'Extravagant" et "J'habite une douleur" tirés de ce même recueil, "Le Poème pulvérisé".

Le jeu des plans textuels crée une dynamique qui pourrait être expliquée à travers la modulation. Nous utiliserons les définitions de la modulation et nous les appliquerons au niveau stylistique, narratif et symbolique. Le point de départ sera l'emploi de la modulation au niveau formel du texte, selon l'étude de stylistique de Vinay et Darbelnet. En ce qui concerne le niveau narratif la définition de la modulation que Genette offre dans *Figure III* sera un autre outil. La modulation sera présente au niveau symbolique aussi et elle parlera de la multiplicité des sens d'un mot. La modulation ouvre donc plusieurs directions et plans. Nous avons les plans horizontaux qui analysent la poésie à partir des microstructures vers les macrostructures textuelles, c'est-à-dire du stylistique vers le narratif, puis vers le symbolique et ensuite, le plus significatif, le plan vertical, ontologique qui unit tous ces niveaux

avec des significations plus abstraites que n'assure la rencontre avec la philosophie heideggerienne.

En 1955, donc quelques années après la parution du "Poème pulvérisé", le poète rencontre un autre penseur important; il s'agit de Heidegger. Leur rencontre sera possible grâce à leur intérêt littéraire commun pour Hölderlin et Héraclite. Sans essayer d'affirmer une influence quelconque entre Char et Heidegger, ce qui frappe plutôt dans cette relation, c'est la fascination que le philosophe allemand a toujours ressentie pour Char: "Heidegger ayant vu en Char une incarnation contemporaine du poétique tel qu'il le méditait en particulier à partir de Hölderlin" (Patrick Née 20).

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous analyserons le fonctionnement de la modulation au niveau verbal (ou temporel) et lexical (ou spatial) du texte pour remettre en question la conversion du temps en espace comme image de la durée. Le point de départ sera la modulation définie par Vinay et Darbelnet dans leur ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Une question spécifique visera l'explication du couple instant-éternité. Ces concepts pourront être expliqués par le biais de la philosophie heideggerienne. Heidegger utilise la modulation aussi pour parler de la modalité authentique de l'existence du Dasein. Pour Heidegger, la modulation vise la relation entre le plan ontique et ontologique qui se définit par la dynamique créée entre entendement, sensibilité et discours. Le discours renvoie à la Parole originare qui synthétise l'entendement et la sensibilité et devient leur fondement. Ces concepts correspondent dans le plan ontique au discours comme fondement de l'explication et de la peur. Par l'angoisse, l'homme s'ouvre vers sa possibilité

authentique et dans cet état il est déterminé par ce que Heidegger nomme Langue et silence. La Langue et le silence sont deux modalités authentiques dans l'existence du Dasein. Il entre dans cette disponibilité éclairante par sa disponibilité affective qui crée une temporalité authentique et cette disponibilité du Dasein soulève des questions chez Heidegger:

"dans quelle mesure la résolution «pensée jusqu'au bout», dans le sens le plus propre de ce qu'elle tend à être, mène-t-elle au propre être vers la mort? Comment comprendre dans leur intime connexion le parti-d'y-voir-clair-en-conscience et le propre pouvoir-être-entier du Dasein projeté existentiellement? Va-t-il résulter de la soudure opérée entre les deux un nouveau phénomène? Ou bien cela en reste-t-il à la résolution attestée en sa possibilité existentielle, mais de telle sorte que celle-ci puisse connaître une *modalisation existentielle* due à l'être vers la mort? Mais que veut dire «penser jusqu'au bout» existentiellement le phénomène de la résolution?" (Heidegger 364)

À la lumière de ces idées la relation instant/éclair - éternité, retrouvée dans la poésie charienne, soulève des questions: le poète refuse-t-il la durée par l'intrusion explosive de l'instant? le moment soudain de l'éclair divise-t-il le temps dans ses parties consécutives ou sort-il plutôt de la chronologie du temps pour devenir le temps analogique de l'éternité? Ce sont quelques questions que l'usage de la modulation comme technique interprétative se propose d'élucider.

Dans le deuxième chapitre, on abandonne le plan formel des vers pour traiter le fonctionnement de la modulation au niveau des structures narratives. Le passage vers la trame du récit se fait à l'aide de la métalepse qui, selon Genette, est une figure premièrement stylistique et narrative qui explique ce qui suit pour faire comprendre ce qui précède ou vice versa. De ce point de vue, la métalepse est dans un texte comme un axe qui ordonne le temps autour du présent du locuteur. Les plis narratifs renvoient à un déplacement du sens dans la formulation des pensées de l'auteur par rapport à son œuvre, et par conséquent son récit impose une distance. Peut-on dire que ce déplacement fait du texte la trace de la Parole originaire? Pourrait-on affirmer que l'auteur n'est autre chose que le traducteur de ses propres pensées instituées par un élément différent? Les réponses à ces questions peuvent être recherchées dans la trame plus profonde des plans narratifs où le jeu des pronoms que l'on retrouve dans les trois poèmes choisis relève d'un glissement des points de vue de l'auteur, du narrateur et des personnages.

Ces glissements offrent à la poésie de Char un aspect pointillé, disséminé, pulvérisé. Pour Gérard Genette "les variations de « point de vue » qui se produisent au cours d'un récit peuvent être analysées comme des changements de focalisation [...]. Mais un changement de focalisation [...], surtout s'il est isolé dans un contexte cohérent, peut aussi être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte [...] de même que dans une partition classique un changement momentanée de tonalité, ou même une dissonance récurrente, se définissent comme modulation ou altération sans que soit contestée la tonalité d'ensemble" (*Figures III* 211). Ces modulations sont visibles dans le jeu des pronoms. Les

instances du "je" sont rapidement remplacées par celles de "nous" et finalement par celles d'un "tu" à valeur neutre qui organise le sens de la poésie vers la communication que le silence assure, car le dialogue semble coupé. Les répétitions de "tu" dirigent progressivement le sens de la poésie vers le silence, car la deuxième personne reçoit les valences d'un "on" générique. Lorsque le dialogue est coupé et le discours affirmatif cesse de communiquer, c'est la négation qui parle davantage. Les occurrences de la litote, en tant que figure de la négation, sont reprises dans ces trois poèmes qu'on propose pour cette analyse. D'habitude la litote clôt les poésies pour laisser parler une voix silencieuse et neutre, car en niant, la poésie affirme en se taisant. Qu'est-ce qui survient alors dans ce discours silencieux? Est-ce qu'il s'agit de l'Origine non discursive qui précède tout? Peut-on dire que l'homme est institué par la Parole et que c'est la Parole qui parle en lui? Mais lorsque dans le plan ontique le langage se retire, c'est l'image qui, en revanche, parle encore. Alors les tentatives pour saisir l'essence de la langue s'orientent vers les instances isolées où la langue est conçue à la lumière de ses formes symboliques. Ceci renvoie à l'idée que ce qui se projette dans le mot c'est l'imagination, et avant de saisir le concept dans le langage nous en avons l'image. Par cela, la liaison entre imagination et entendement se fait par le biais du symbole qui lie le plan ontologique au plan ontique. Ainsi le symbole fait un détour sémantique qui reprend la communication verticale. Derrière le mutisme et le silence s'ouvre le monde de l'image qui parle d'une manière autre à travers le symbole.

Dans le troisième chapitre nous tâcherons d'expliquer ce que la modulation permet au niveau symbolique. Elle semble faire référence à l'assurance d'une divergence entre plu-

sieurs attitudes et impressions devant une même chose. Les symboles utilisés dans les trois poèmes analysés sont multiples et variés. Le poète utilise le même mot pour désigner chaque fois une autre facette de son idée. Char utilise souvent un seul mot pour exprimer une variété de connotations et le sens de sa poésie devrait être recherché non seulement dans la contradiction, mais aussi dans la nuance sémantique qui fait moduler son vers.

1. L'éclairage au niveau stylistique

1.1 La modulation verbale

Le poème pulvérisé a un statut spécial dans l'œuvre de René Char. Accompagné non seulement d'une brève introduction intitulée "Argument"², mais aussi d'une "Arrière histoire"³, ce recueil rappelle encore une fois le désir du poète de rendre son écriture plus explicite et le besoin d'offrir au lecteur un fondement théorique de son œuvre. Les dix-neuf poèmes qui composent "*Le Poème pulvérisé*" sont parus pour la première fois en 1947 dans la revue *Fontaine*. Ces textes ont ensuite été réimprimés en 1948, puis, publiés de nouveau en 1962 avec quelques changements mineurs dans le recueil "*Fureur et Mystère*". La réédition de ces poésies, presque quinze ans après leur première parution, démontre l'influence que les idées qui sont formulées dans ce recueil ont eues sur l'œuvre de René Char en général. Si on laisse de côté "L'Argument" et le poème en trois parties intitulé "Les trois sœurs," qui représente l'exposition et en même temps le résumé de l'ouvrage entier, nous découvrirons qu'en réalité ce qui marque le début proprement dit c'est le poème "Bien Égaux". Sa date d'écriture, antérieure à celle des autres textes, est également significative, car, para-

² Dans "Argument" René Char parle de la fonction du poème à l'époque contemporaine et précise que le sens de sa poésie survient dans la juxtaposition des contraires : "Né de l'appel du devenir et de l'angoisse de la rétention, le poème, s'élevant de son puits de boue et d'étoiles, témoignera presque silencieusement, qu'il n'était rien en lui qui n'existât vraiment ailleurs, dans ce rebelle et solitaire monde des contractions."

Char, René. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1983. 247

³ Char, René. *Arrière histoire du Poème pulvérisé*. Paris: Jean Hugues, 1972.

doxalement, elle souligne autant son autonomie que sa dépendance à l'égard des autres poésies. Pour faciliter la compréhension nous reproduisons les principaux poèmes analysés dans ce mémoire :

Biens Égaux

Je suis épris de ce morceau tendre de campagne, de son accoudoir de solitude au bord duquel les orages viennent se dénouer avec docilité au mât duquel un visage perdu par instant s'éclaire et me regagne. De si loin que je me souviens, je me distingue penché sur les végétaux du jardin désordonné de mon père, attentif aux sèves, baisant des yeux formes et couleurs que le vent seminocturne irriguait mieux que la main infirme des hommes. Prestige d'un retour qu'aucune fortune n'offusque. Tribunaux du midi, je veille. Moi qui jouis du privilège de sentir tout ensemble accablement et confiance, défection et courage, je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre.

Sur une route de lavande et de vin, nous avons marché côte à côte dans un cadre enfantin de poussière à gosier de ronces, l'un se sachant aimé de l'autre. Ce n'est pas un homme à tête de fable que plus tard tu baisais derrière les brumes de ton lit constant. Te voici nue et entre toutes la meilleure seulement aujourd'hui où tu franchis la sortie d'un hymne raboteux. L'espace pour toujours est-il cet absolu et scintillant congé, chétive volte-face? Mais prédisant cela j'affirme que tu vis ; le

sillon s'éclaire entre ton bien et ton mal. La chaleur reviendra avec le silence comme je te soulèverai, Inanimée. (OC 251)⁴

J'habite une douleur

Ne laisse pas le soin de gouverner ton cœur à ces tendresses parentes de l'automne auquel elles empruntent sa placide allure et son affable agonie. L'œil est précoce à se plisser. La souffrance connaît peu de mots. Préfère te coucher sans fardeau : tu rêveras du lendemain et ton lit sera léger. Tu rêveras que ta maison n'a plus de vitres. Tu es impatient de t'unir au vent, au vent qui parcourt une année en une nuit. D'autres chanteront l'incorporation mélodieuse, les chairs qui ne personnifient plus que la sorcellerie du sablier. Tu condamneras la gratitude qui se répète. Plus tard, on t'identifiera à quelque géant désagrégé, seigneur de l'impossible.

Pourtant

Tu n'as fait qu'augmenter le poids de la nuit. Tu es retourné à la pêche aux murailles, à la canicule sans été. Tu es furieux contre ton amour au centre d'une entente qui s'affole. Songe à la maison parfaite que tu ne verras jamais monter. À quand la récolte de l'abîme ? Mais tu

⁴ l'abréviation *OC* se réfère au volume de René Char qu'on utilise pour ce travail: *Œuvres Complètes* publié en 1983.

as crevé les yeux du lion. Tu crois voir passer la beauté au-dessus des lavandes noires...

Qu'est-ce qui t'a hissé, une fois encore, un peu plus haut, sans te convaincre ?

Il n'y a pas de siège pur.

L'Extravagant

Il ne déplaçait pas d'ombre en avançant, traduisant une audace tôt consumée, bien que son pas fût assez vulgaire. Ceux qui, aux premières heures de la nuit, ratent leur lit et le perdent ensuite de vue jusqu'au lendemain, peuvent être tentés par les similitudes. Ils cherchent à extraire de quelques pierres trop sages, trop chaudes, veulent se délivrer de l'emprise des cristaux à prétention fabuleuse, que la morne démarche du quotidien secrète, aux lieux de son choix, avec des attouchements de suaire. Tel n'était pas ce marcheur que le voile du paysage lunaire, très bas, semblait ne pas gêner dans son mouvement. Le gel furieux effleurait la surface de son front sans paraître personnel. Une route qui s'allonge, un sentier qui dévie sont conformes à l'élan de la pensée qui fredonne. Par la nuit d'hiver fantastiquement propre parce qu'elle était commune à la généralité des habitants de l'univers qui ne la pénétraient pas, le dernier comédien n'allait plus exister. Il avait perdu

tout lien avec le volume ancien des sources propices aux interrogations, avec le corps heureux qu'il s'était plu à animer auprès du sien lorsqu'il pouvait encore assigner une cime à son plaisir, une neige à son talent. Aujourd'hui il rompait avec la tristesse devenue objet aguerri, avec la frayeur du convenu. La terre avait faussé sa persuasion, la terre, de sa vitesse un peu courte, avec son imagination safranée, son usure crevassée par les actes par les actes des monstres. Personne n'aurait à l'oublier car l'utile ne l'avait pas assisté, ne l'avait pas dessiné en entier au regard des autres. Sur le plafond de chaux blanche de sa chambre, quelques oiseaux étaient passés mais leur éclair avait fondu dans son sommeil.

Le voile du paysage lunaire maintenant très haut déploie ses couleurs aromatiques au-dessus du personnage que je dis. Il sort éclairé du froid et tourne à jamais le dos au printemps qui n'existe pas.

Organisé en deux parties symétriques, comme le suggère le titre, le poème "Biens Égaux" raconte deux histoires d'amour déjà consommées et par cela qui appartiennent au passé. La première est une confession d'amour pour la figure paternelle et la deuxième décrit la relation amoureuse entre le poète et son amante. Ces histoires sont tombées dans l'oubli et leur récupération dans le temps se fait par le biais du souvenir. Un intervalle temporel s'insère dans la conscience de l'homme essentiellement animé par l'émotion. Le retour

en arrière et le désir du poète de revivre ces deux souvenirs sont, dans ce poème, les niches où la problématique de la temporalité s'insère. Le temps est évoqué par quelques images: enfance, rencontre, retour, passage. Toutes ces évocations ont en commun la description d'une temporalité qui introduit l'idée du repos et qui nous rappelle que l'homme est principalement un être sédentaire.

Dans le premier fragment, la modulation dans le registre du temps se réalise par l'intermédiaire du rapport établi entre les différents aspects des verbes: aspect duratif, itératif, ponctuel, inchoatif ou graduel. Dans la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* de Vinay et Darbelnet on apprend que "la notion d'aspect existe dans le lexique aussi bien qu'en grammaire" (Vinay, Darbelnet 75). Ce point de vue parle de la notion de temporalité implicite que l'aspect des verbes suppose. Cette valeur temporelle implicite des verbes est exploitée par Vinay et Darbelnet dans le passage d'une langue à l'autre. Dans notre analyse nous voulons exploiter la notion d'aspect pour introduire la préférence de Char pour la durée prolongée comme translation de la temporalité authentique dans ses occurrences immanentes. Si dans l'ouvrage de Vinay et Darbelnet il s'agit d'une relation horizontale entre deux langues différentes, dans notre analyse il s'agit d'une relation verticale entre la Langue Originale et ses projections textuelles. Cette relation pourrait expliquer la préférence du Char pour la durée prolongée comme projection de l'éternité dans le temps quotidien. En insistant surtout sur la tension créée par l'opposition entre ces aspects nous remarquons que les relations entre mots relèvent d'une sensibilité sémantique où le sens survient. Ainsi, à notre avis, la poésie ne survient pas seulement "dans ce rebelle et solitaire

monde des contradictions" (OC 247), mais aussi dans la modulation créée dans l'intervalle qui s'ouvre entre les différentes oppositions que Char aime tant. Son écriture est, avant tout, une méditation sur la parole où "Le mot donne une représentation tandis qu'une sorte de décor se creuse autour de lui" (OC 829) et la clé interprétative se trouve dans la rencontre proprement dite des mots : "des mots dans le lointain, des mots qui ne voulaient pas se perdre, tentèrent de résister à l'exorbitante poussée" (OC 255). Dans son livre, *Là où la poésie brûle*, Danièle Leclaire réaffirme, à propos de l'aspect esthétique de la poésie de Char, cette puissance des mots : "Char réussit, donc, sans nier la réalité de la mort, à résister à l'inéluctable. Ainsi, le temps linéaire est pulvérisé. Et c'est peut-être une autre façon de comprendre le titre du recueil. Le poème rompt la chaîne du temps, donnant une valeur supérieure à l'instant: «une goutte d'eau durera plus que le soleil»" (Leclaire 228). Dans cette juxtaposition, les mots ne se contentent pas de désigner, "mais représentent, imposent immédiatement une ou plusieurs figures"(OC 829) et c'est ici qu'on doit chercher les liens temporels de son écriture aussi.

Une des intentions exprimées par Char dès le début du poème est l'évocation du souvenir du jardin de l'enfance associé au visage paternel. Cette image oriente l'écriture vers le passé. Même si tous les verbes utilisés sont au présent, nous apprenons qu'un trou temporel s'ouvre avec le désir ardent de récupérer l'image perdue du père. À l'instar de l'écriture des rapports multiples se nouent à l'aide de la dynamique créée entre les aspects des verbes. Le texte module au niveau verbal pour rendre le passé présent et le futur tourné vers le passé, imposant ainsi la présence d'un milieu intermédiaire où le temps nous serait

donné dans sa totalité. La présence du verbe dans l'usage de la langue a toujours enthousiasmé René Char. Nous avons déjà signalé la séduction que le poète ressent pour l'analyse de son propre vers. De la même manière, on remarque la place que le verbe occupe dans ses commentaires théoriques : "Dans le Temps, je ne vois pas ni de vainqueur ni de vaincu, il y a l'élan clément de la nuit; dans l'instant il y en a toujours un : le terrible demandeur. Mais à l'échancrure de l'éclipse - ou de l'obscur action - qui ne ronge pas la poésie, voici le Verbe, c'est-à-dire la Nuance ardente" (*OC* 825). Le verbe est vu dans ce paragraphe sous différents aspects: premièrement et paradoxalement dans la relation qu'il établit avec la notion d'instant et deuxièmement sous la perspective ontologique qu'il suppose. Michel Foucault parle aussi de l'irréductibilité du verbe en tant que noyau du discours. Pour lui "le seuil du langage est là où le verbe surgit" (Foucault 108). De ce point de vue, le verbe n'est pas seulement un mot parmi autres mots, mais plutôt une entité "en retraite d'eux tous, dans une région qui n'est pas celle du parlé, mais celle d'où on parle" (Foucault 108). Mais cette perspective sur le verbe relève de son intransitivité qui chez Heidegger reçoit des fondements plus radicaux. Chez René Char le verbe est placé à la frontière du discours; il désigne, comme Foucault le souligne, "le caractère représentatif du langage." Réduit au sens fondamental de tout verbe qui est "être", on découvre des similitudes avec la perspective que Heidegger propose sur le verbe. Pour lui, le Dasein, avant d'être une structure nominale, est verbe, c'est-à-dire "être-là". Le fait d'être ici de l'homme n'est pas une subsistance, il est une présence active, c'est-à-dire le fait de L'Être, de se manifester en tant que Dasein. Cet "être-là" est le Dasein projeté ou jeté dans le monde. Pour René Char cette forme verbale tient de

l'essence de l'homme et représente un mode d'exister, de se trouver là. Mais si l'ontologie suppose une différence entre Être et être on peut se demander comment on ressent cette dichotomie au niveau du discours. Pour Aristote, le discours ne se constitue pas comme une totalité articulée par une juxtaposition horizontale des mots. Pour lui les temps verbaux représentent les projections imparfaites de la perfection temporelle originaire du Verbe même. Ou en d'autres mots ce rapport relève de la chute hors d'Éternité dans ses aspects immanents. Le Verbe avec majuscule renvoie chez Aristote à la manifestation de l'Être au niveau du discours.⁵

Dans le fragment de René Char que nous venons de citer cette perspective verticale est donnée dans l'opposition Temps/instant qui sera reprise dans le poème "Biens Égaux" au niveau des aspects des verbes et dans leur relation avec les trois temps horizontaux passé, présent et futur.

Le désir de se souvenir produit une tension dès la première phrase de "Biens Égaux": "Je suis épris par ce morceau tendre de campagne, de son accoudoir de solitude au bord duquel les orages viennent se dénouer avec docilité, au mât duquel un visage perdu, par instant s'éclaire et me regagne" (OC 251). La première remarque que l'on peut faire est que tandis que l'utilisation du présent de narration fonctionne comme une modalité de focalisation, ce qui soulève des questions, c'est le rapport entre les notions d'aspect appliquées aux verbes. Vinay et Darbelnet adoptent la définition de l'aspect donnée par Marouzeau dans son livre *Lexique de terminologie linguistique*: "Manière dont est envisagée dans son

⁵ la problématique de la copule est traitée par Aristote dans *La Métaphysique*.

développement l'action exprimée par le verbe, suivant par exemple qu'elle est instantanée ou comporte une durée" (Vinay, Darbelnet 5). Une distinction importante faite par Vinay et Darbelnet vise la différence entre une "qualité verbale constante (aspect duratif ou habituel) et celle "occasionnelle (aspect ponctuel)" (5). Ce qui nous intéresse dans cette analyse c'est la construction et la préférence du poète pour l'aspect duratif.

Le monde de l'enfance est suggéré par la présence de la figure paternelle qui se donne d'une manière intermittente. Il s'agit d'un mélange d'oubli et de souvenirs visibles dans la succession progressive de plusieurs intervalles temporels. Mais on apprend que ces intervalles se donnent à la conscience d'une manière interrompue: "par instants". Cette juxtaposition saccadée et constante morcèle le temps jusqu'à la pulvérisation. Or dans cette pulvérisation, le temps ne disparaît pas, il dure, il se prolonge, il devient durée. Au niveau stylistique l'aspect ponctuel propre aux premiers verbes qui ouvrent le texte: "je suis épris" et "viennent se dénouer" et, qui pourrait être comparé à la brusquerie que l'instant provoque dans le temps, est rapidement abandonné au profit de l'aspect duratif des verbes qui terminent cette première phrase : "s'éclaire" et "regagne".

Selon la *Stylistique Comparée* de Vinay et Darbelnet l'aspect "est une catégorie sémantique à côté de l'extension et de l'affectivité" (Vinay 76). L'aspect inchoatif s'oppose à celui terminatif, mais aussi à celui duratif pour désigner des actions qui ne sont pas susceptibles de durer. Par l'intermédiaire des rapports verbaux présents dans ce premier paragraphe, un nouveau type de temporalité survient. La discontinuité temporelle de l'expression "par instant" suppose une succession de petits moments dans le temps qui transforme la

brièveté fragmentaire en durée prolongée. Le visage perdu ou l'image effacée par l'oubli du père devient stable dans la mémoire du poète. Ce qui s'est donné d'une manière ponctuelle devient la permanence que l'aspect duratif du verbe réflexif "s'éclaire" suggère. Structuré sur la contradiction⁶ entre ces aspects opposés des verbes, la temporalité évoquée dans le poème "Bien Égaux" est soulignée d'une manière plus précise par l'aspect graduel du verbe "me regagne". Comme aspect de la durée, l'aspect graduel "évoque la durée où la répétition est accompagnée d'une transformation" (Vinay, Darbelnet 76). La transformation concrète que l'aspect graduel du verbe "regagner" suggère est le visage paternel initialement perdu et désormais devenu permanent ("me regagne"). Dans son essai, "René Char et la définition du poème", Jean Starobinski parle du ralentissement des actions que les images du souvenir et en particulier celles de l'enfance offrent à l'esprit: "Et souvent, nous l'avons vu, l'instant multiple, le bouquet d'étincelles, la grappe et l'essaim - figures plurielles où l'unité du présent se brise en éclats - sont chez René Char des thèmes privilégiés" (Starobinski 18).

Dans la poésie de René Char, et en particulier dans "Le Poème pulvérisé" les occurrences de l'instant comme analogie de l'éternel sont multiples et variées: "Si nous habitons un éclair il est le cœur de l'éternel" (OC 258) ou "L'éclair me dure" (OC 378) affirme le poète. Char crée ainsi un milieu préférable où ces éléments peuvent assurer la jonction des contraires. Ainsi on aperçoit dans les vers de Char une préférence pour l'intensité

⁶ Vinay, J.P. et J Darbelnet. *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*. Montréal: Beauchemin. 1977.

Selon Vinay et Darbelnet "une modulation peut se définir par ses termes, c'est à dire par les points de vue qu'elle oppose. Ramenées à un certain niveau d'abstraction, ces différences d'éclairages fournissent un principe de classement". p 89.

de la contradiction d'où on extrait un sens sublimé. Court et intense d'habitude, chez Char, l'éclair dure pourtant. Comme l'instant était paradigme de la temporalité authentique, l'éclair est un échantillon de l'éternité. Au niveau esthétique on ressent la tension de la contradiction que le poète même subit devant son poème : "Le poète ne retient pas ce qu'il découvre; l'ayant transcrit, le perd bientôt. En cela résident sa nouveauté, son infini et son péril" (OC 378). Bref et paradoxal, l'instant semble être la trace naturelle de l'éternité. Ce temps cloué à la représentation esthétique de la temporalité, que Char métamorphose dans la gradation des aspects verbaux, aboutit en une action prolongée et culmine avec le verbe duratif "je veille" perçu comme expression d'un temps ekstatique, c'est-à-dire d'un côté explosif comme un éclair, et de l'autre côté stable comme l'éternité.

L'acte réflexif du souvenir ouvre l'espace d'une durée prolongée donnée dans la présence de l'aspect duratif du verbe "se souvenir": "De si loin que je me souviens, je me distingue penché sur les végétaux du jardin désordonné de mon père". La mémoire suggère un passage substantiel vers la sédentarité. Ce type de temporalité est le temps du repos que l'homme préfère du fait de son désir perpétuel de se perdre seulement pour se retrouver d'une manière autre. En effet la donnée affective de la remémoration ne concerne pas l'intra-temporalité ou le quotidien; le temps perdu est en vérité l'éternité même qui peut survenir par exemple dans la rencontre entre temps et affectivité. Le poème tend dans sa brièveté vers une tension donnée par l'alternance des aspects verbaux : l'aspect duratif du verbe *se souvenir* s'oppose à l'aspect ponctuel du verbe *se distinguer*. Il y a un passage qui se forme entre le plan éloigné du souvenir et le plan du rapprochement que le verbe *se dis-*

tinguer suppose. L'instantanéité du jet pur des mots est modulée au niveau subjectif où le poète se revoit dans le cadre affectif donné par la présence du père. Ici, la durée est reprise et approfondie par l'intermédiaire d'un autre verbe toujours duratif: "je veille". Mais nous remarquons aussi un aspect intensif qui se donne d'une manière graduelle lorsqu'on passe d'un verbe duratif à un autre verbe duratif, comme c'est le cas ici du verbe *veiller* qui soutient l'idée de durée d'une manière plus profonde que les autres verbes que nous avons analysés: "s'éclaire", "me regagne", "me souviens".

L'idée de l'expansion de l'instant chez Char est capitale comme le prouve la reprise révélatrice de cette même image dans "Faire chemin avec": "L'instant est une particule concédée par le temps et enflammée par nous" (OC 581). Il faut souligner que cette continuité temporelle dont le poète parle ici est présentée encore une fois dans la deuxième partie du poème "Bien Égaux" où le temps nous est donné dans toutes ses hypostases, passé, présent et futur: "Sur une route de lavande et de vin, nous avons marché côte à côte dans un cadre enfantin de poussière à grossier des ronces, l'un se sachant aimé de l'autre."/ "Te voici nue et entre toutes la meilleure seulement aujourd'hui où tu franchis la sortie d'un hymne raboteux."/ "La chaleur reviendra avec le silence comme je te soulèverai, Inanimée." L'image qui ouvre le deuxième paragraphe change le registre de la remémoration du visage paternel. Il faut bien constater qu'ici l'idée de durée est donnée au niveau lexical du texte par le parcours d'un couple des amoureux sur une "route". Nous apprenons que ce couple s'avance sur un chemin que les amoureux parcourent simultanément et que le temps chronologique est en concurrence avec le temps de l'expérience amoureuse. Dans l'amour des

deux protagonistes le temps se dilate. D'ailleurs, à notre avis, dans la poésie de Char, l'amour est une forme de résistance face à la mort parce que l'amour représente un type de temporalité authentique. Chez Heidegger, par exemple, la Temporalité authentique se manifeste par l'angoisse, c'est à dire la peur de rien de spécifique. Ces dispositions affectives représentent la relation entre le mondain et le transmondain, c'est-à-dire entre l'ontique et l'ontologique.

Dans la deuxième partie du poème, ce qui retient notre attention c'est le rapport entre les différentes successions temporelles retrouvées à l'œuvre dans ce paragraphe. Le passé et le futur sont évoqués en suivant une disposition symétrique. Le passé composé "nous avons marché" marque une étape dans l'expérience du poète qui se prolonge dans la promesse d'une existence future : "La chaleur reviendra avec le silence comme je te soulèverai, Inanimée". Ce qui intervient entre ces deux moments temporels c'est la faille d'un présent instantané (aujourd'hui) qui fonctionne dans le texte comme un écho de la problématique de "l'instant" déjà présent dans la première partie du poème: "Te voici nue et entre toutes la meilleure seulement aujourd'hui où tu franchis la sortie d'un hymne raboteux". Une image temporelle réductrice s'impose dans ce vers, car aujourd'hui est perçu dans sa manière minimale d'existence, il n'est qu'un seuil, limite qui permet le passage d'une étape à une autre, c'est-à-dire, "aujourd'hui" n'est pas dans la succession des jours, il est plutôt l'exception, le temps ekstatique.

Le flux du temps est suggéré ici à l'aide d'un regard panoramique qui survole passé, présent et futur d'une manière concomitante. Cette triple manifestation temporelle

n'apparaît pas nécessairement comme une synthèse, mais plutôt comme un paradoxe qui étend son expression vers l'adéquation de l'éternel et du présent. Il nous rappelle un autre vers de Char tiré cette fois-ci du *Moulin Premier* : "Cet éphémère : carrosserie de l'éternel" (*OC 70*). Ce point de vue paradoxal du temps que René Char a énoncé bien avant une influence possible que Heidegger aurait pu avoir sur lui, nous frappe pourtant par les similitudes qu'on aperçoit entre le poète et le philosophe. Les points communs retrouvés chez les deux penseurs ont non seulement le don de clarifier notre texte, mais ils nous aident également à comprendre la fascination que Heidegger a toujours eue pour Char. Pour Heidegger la conscience de soi est possible dans la perception du temps, parce qu'avoir la connaissance du passage indéfini de la durée, l'existence de quelque chose de permanent est évidente. Cette permanence est la Temporalité authentique même et la connaissance de l'universalité du temps est possible par le biais de cette Temporalité authentique. À notre avis ce qui pour Char est l'éternité, chez Heidegger devient Temporalité authentique. Heidegger n'utilise pas ce concept plutôt aristotélicien d'éternité parce qu'il est intéressé seulement à ce qui se manifeste comme présence active. Pour lui ce qui ne se manifeste pas, reste inconnaissable.

Dans "J'habite une douleur", le flux du temps prend la forme du rêve: "tu rêveras du lendemain et ton lit sera léger. Tu rêveras que ta maison n'a plus de vitres. Tu es impatient de t'unir au vent, au vent qui parcourt une année en une nuit. D'autres chanteront l'incorporation mélodieuse, les chairs qui ne personnifient plus la sorcellerie du sablier" (*OC 254*). Ce qui est paradoxal au niveau formel du poème est le rapport présent-

futur dans la stase intemporelle du rêve, car dans le rêve le temps n'est pas successif, mais concomitant. La linéarité du temps est abandonnée ici au profit d'une temporalité qui se donne sous forme de métastase où le temps ne coule plus, mais roule. Souvent associé à la mort, le rêve est le paradigme de l'éternité. Dans le rêve le temps est élastique, il se contracte et il prend aussi la forme de l'espace qu'il parcourt. Le temps chronologique - cette "sorcellerie du sablier" - est supprimé, aucune analogie n'est plus possible dans cette dimension poétique où le futur préexiste et où il est plus vieux que le passé.

On voit par ce qui précède que la temporalité implique cette dichotomie entre le temps quotidien ou vulgaire et le temps authentique pour utiliser la terminologie heideggérienne. Mais pour Heidegger le temps possède une existence vraiment obscure. Pour lui le temps est plutôt une entité qui n'a pas d'existence parce que le temps qui est passé n'existe plus et le temps qui sera n'est pas encore. Ainsi, Heidegger se demande si le présent pourrait avoir une signification en rapport seul avec la conscience. Sa réponse est négative parce que le présent n'est pas autre chose qu'une unité infiniment divisible, une perpétuelle succession des moments passés et futurs. Le penseur conclut que le présent⁷ n'est pas un moment dans l'axe du temps, il n'est qu'une limite entre avant et après et le temps nous est donné plutôt sous forme d'intervalle :

Dans «maintenant que...», il y a la structure ekstatique du présent. La databilité des «maintenant», «alors» et «autrefois» reflète la constitu-

⁷ selon le dictionnaire Larousse, par exemple, le présent est "le temps qui indique que l'action marquée par le verbe se passe dans le moment même où l'on parle, ou bien qu'elle est non-datée et conçue comme indépendante de la durée."

tion ekstatique de la temporalité et c'est également la raison pour laquelle elle est elle-même essentielle au temps exprimé. La structure de databilité qu'ont «maintenant», «alors» et autrefois» atteste que ceux-ci sont issus de la temporalité, qu'ils sont eux-mêmes temps. Le parler s'explicitant en termes de «maintenant», «alors» et autrefois» est l'indication de temps la plus originale. (*Heidegger 409*)

Mais, pour nous, le présent heideggerien, ou l'instant dans le poème de René Char, est un moment privilégié, il est le moment de l'éclairage. Si nous revenons maintenant à la première partie du poème "Bien Égaux" nous apprenons que le "visage perdu" "s'éclaire" dans l'instant. L'absolu que l'instant engage tient à son caractère paradoxal. Sans être une partie séparée dans le temps, l'instant ne subsiste pas en soi, pourtant il vit, il se manifeste comme acte. Ce paradoxe peut être expliqué par le biais de l'analogie. Par une sorte de mise en abyme de la temporalité, l'instant devient l'analogon de l'éternité et par cela l'instant est l'éternité même. L'instant est alors un maintenant privilégié, il est la limite éternellement réitérée, parce que même notre temps chronologique, ou vulgaire, n'est pas la somme de tous les instants, mais le pli entre passé et futur. L'antérieur et le postérieur se rapportent à cet instant unique seulement en relation avec un troisième élément qui est l'éternité. Parce qu'absolu et impossible à définir, l'instant est semblable à l'éternité. Ainsi, l'éclairage dans l'instant est un phénomène qui tient du sublime. Pour cet acte, Char utilise le mot "Rencontre" et il renvoie à une expérience essentielle, verticale - l'analogie d'une expérience esthétique originaire perçue comme présence du sublime. Parce que sublime, cette expérience

ne peut pas être formulée, elle imprime la sensibilité, mais il tient d'un troisième élément. Ce troisième élément reste inconnu; parce qu'originnaire, la genèse de cette expérience ne peut plus être problématisée. Par exemple, l'acte de voir est possible grâce à une synthèse qui précède la vue. Dans la vue nous n'avons pas une image disparate des éléments qui la composent, mais une totalité homogène possible par le biais de ce troisième élément qui a déjà produit la synthèse. Chez René Char ce troisième élément est nommé "Rencontre" parce qu'indéfinissable et singulier. De plus, de par son caractère réducteur et minimal, il ne peut pas être décrit. Expérience fondamentale, elle est inconnaissable. Toute description déclencherait sa chute dans l'immanence et elle ne serait plus sublime. La présence de la majuscule relève de son caractère prédéterminatif et si cette Rencontre prédétermine le poète, elle n'est plus analysable. Chez Heidegger, ce troisième élément c'est L'Être qui est le fondement du Dasein. L'Être n'appartient pas au Dasein, mais le Dasein s'éclaire en tant que lieu de la manifestation de l'Être: "L'unité des ekstases de la temporalité, c'est-à-dire l'unité de ce qui est «hors-de-soi» dans les envols de l'avenir, de l'être-été et du présent, est la condition de possibilité pour que puisse être un étant qui existe comme son «là». L'étant qui porte le nom de Dasein est éclairé" (Heidegger 412). L'expérience du sublime a donc le don d'homogénéiser toutes les expériences sans en faire partie. Pour expliquer ce phénomène, Heidegger utilise la métaphore d'une promenade dans la forêt où brusquement une clairière s'ouvre devant les yeux. Cette clairière est pour le philosophe la manifestation de L'Être. Ignorant tout le reste, elle n'est plus spécifique, et n'est pas liée à la sensibilité, elle appartient à l'homme comme fondement. En d'autres mots, l'homme ne peut pas être son propre

système de référence, quelque chose d'extérieur le définit. Heidegger considère cet extérieur comme le fondement de l'existence.

Dans le poème "Biens Égaux" le poète vit deux expériences primordiales, c'est-à-dire deux rencontres fondamentales avant la mort: l'amour du père et un amour érotique. Mais ces deux rencontres ne sont que deux hypostases d'une Rencontre essentielle, verticale qui pousse l'homme d'une manière vectorielle vers la mort. Au niveau formel du texte, on découvre une relation entre Rencontre et Inanimée. Les deux rencontres dans le plan horizontal sont annulées une fois que le silence final devient permanent. Il s'agit du point final de toute expérience, même de l'expérience de la Rencontre authentique qui devient Inanimée au moment de la mort.

La modulation verbale, exprimée à plusieurs niveaux dans ce poème (aspectuel et temporel), est toujours raccrochée à la présence d'une actualité constante, prolongée et en expansion. Pour Gilles Deleuze le temps est aussi une synthèse originaire qui renvoie à la répétition des instants:

Le temps, y lit-on, ne se constitue que dans la synthèse originaire qui porte sur la répétition des instants. Cette synthèse contracte les uns dans les autres les instants successifs indépendants. Elle constitue par là le présent vécu, le présent vivant. Et c'est dans ce présent que le temps se déploie. C'est à lui qu'appartient le passé et le futur. Le passé dans la mesure où les instants précédents sont retenus dans la contradiction. Le passé et le futur ne désignent pas des instants

distincts d'un instant supposé présent, mais les dimensions du présent, en tant qu'il contracte les instants. (Deleuze 69)

La rigueur de l'écriture de Char comme poésie-essence reçoit une signification qui trouve son fondement dans la relation entre vie et langage. En utilisant ce langage de la rupture, le poète s'adresse à un lecteur engagé qui apprécie la manifestation ouverte des aspects poétiques exprimés. Comme les mots ne doivent pas être considérés individuellement, mais surtout dans leurs associations, on constate dans la poésie de René Char ce caractère ouvert et ondulatoire tel que le conçoit Foucault dans son livre, *Les mots et les choses*:

pour la première fois, peut-être, dans la culture occidentale se découvre cette dimension absolument ouverte d'un langage qui ne peut plus s'arrêter, parce que jamais enclos dans une parole définitive, il n'énoncera sa vérité que dans son discours futur, tout entier consacré à dire ce qu'il aura dit, mais ce discours lui-même ne définit pas le pouvoir de s'arrêter sur soi et ce qu'il dit l'enferme comme une promesse léguée encore à notre discours. (Foucault 55)

Michel Foucault insiste dans cette remarque sur le sentiment d'ouverture qu'on peut avoir devant un texte de René Char et il l'exprime dans sa relation avec la temporalité. Si la parole n'est pas définitive, elle se situe dans un message déjà énoncé, mais pas encore consommé. Dans son article, "René Char et la définition du poème", Jean Starobinski parle de la même idée d'ouverture qu'on découvre à la lecture des textes de Char: "La grande alchimie du poème consiste à impliquer dans le présent du langage, dans le mouvement ac-

tuel de la parole une relation vigilante avec ce qui ne se laisse ni nommer, ni posséder avec ce qui s'annonce et se dérobe dans l'intervalle absolu" (Starobinski 14). Selon Starobinski, la poésie de Char est ouverte car la parole même devient fondement de l'homme en tant qu'origine de tout acte de manifestation. Parler n'est plus un acte de la conscience et la parole ne se manifeste plus dans une ekstase particulière. La parole devient le fondement originaire qui précède tout acte particulier. En ce sens, l'utilisation même des aspects des verbes est un exemple qui soutient le caractère originaire de la parole:

Le temps des verbes ainsi que les autres phénomènes temporels de la langue, "aspects" et "moments", ne viennent pas de ce que la parole s'exprime "aussi" sur des événements "temporels", c'est à dire se rencontrant "dans le temps". Mais ils n'ont pas non plus pour raison que l'acte de parler se déroule "en un temps psychique". La parole est en elle-même temporelle dans la mesure où tout parler sur..., de..., et à... se fonde sur l'unité des ekstases de la temporalité. Les aspects s'enracinent dans la temporalité originale de la préoccupation, que celle-ci s'applique ou non à ce qui est intratemporel. (Heidegger 411)

En somme, le temps se donne sous la forme d'une durée où l'instant dont René Char parle dans sa poésie relève d'une temporalité authentique. Ainsi, à notre avis l'instant pourrait être considéré comme métonymie de l'éternité. Même si, d'apparence abstraite et immuable, le temps de la poésie de Char est pourtant chargé d'émotion. Le poète se laisse transporter dans le flux temporel du souvenir où il découvre la présence de l'affectivité. Le

souvenir du passé coïncide avec la récupération des endroits de l'enfance mais la recherche fébrile, le passage brusque d'un lieu à un autre, d'une expérience à l'autre relève d'un mécontentement. Cherche-t-il la stricte répétition d'une perception passée ou veut-il plutôt récupérer une tonalité affective qui l'a affecté par le passé? Cette tonalité affective tient elle aussi de ce troisième élément vertical et l'homogénéité affective revécue ne tient plus de la simple perception sensorielle, elle est plutôt transcendante. Sa durée ne tient plus de celui qui se souvient de quelque chose, ni ne constitue l'objet d'un souvenir. Le temps perdu qu'on veut rechercher n'est plus le quotidien, c'est l'éternité même qui chez Char ne peut survenir que dans la rencontre entre temps et affectivité. Dans l'exemple de la madeleine proustienne, cette rencontre avait un caractère purement accidentel, tandis que chez René Char elle survient au bout d'une tension consciente. Se souvenir ne suppose plus revivre un moment quelconque dans le passé, mais plutôt récupérer l'émotion qui l'a affecté. Or cette émotion ne tient plus de la perception, elle tient de l'existence d'un troisième élément toujours vertical. C'est pourquoi dans notre poème le cadre chargé d'émotions est abandonné au profit d'une image abstraite: "je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre."

1.2 La modulation lexicale

Dans les "Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger," René Char donne une explication supplémentaire à son écriture en citant les mots de Rimbaud: "La poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant" (*OC* 735). La poésie suscite chez lui la voie d'une intuition qui précède toute compréhension pour se placer dans un point originare qui brouille et traverse les étapes de l'interprétation par des changements brusques de perspective. La description des actions est rejetée au profit de la variation nominale où la simple juxtaposition des mots, apparemment contradictoire, accélère le tempo de l'écriture et ouvre devant elle les multiples portes de l'inconnu. À notre avis, la tâche de la poésie de Char est de nourrir la confrontation des oppositions pour multiplier les plans en plusieurs directions horizontales et verticales. Cette confrontation des oppositions est complétée par la modulation qui fonctionne dans ses poèmes comme une technique d'agencement. Dans le poème "Bien Égaux" la modulation au niveau nominal change la direction de l'écriture pour soutenir sa verticalité où l'insertion d'une temporalité authentique est possible. Dans la *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Vinay et Darbelnet nous rappelle que "la modulation est le terme [...] pour designer un certain nombre de variations qui deviennent nécessaires quand le passage de LD à LA ne peut se faire directement" (Vinay, Darbelnet 88). Ils continuent en disant que "ces variations tiennent à un changement de point de vue" et que "la modulation s'exerce sur les catégories de la pensée" (88). Selon Vinay et Darbelnet dans la traduction, la modulation renvoie à quelques procédés spécifiques: l'abstrait pour le

concret ou la modulation explicative, la partie pour le tout, une partie pour une autre, renversement des termes, le contraire négativé ou la litote, l'espace pour le temps, intervalles et limites ou la métalepse.⁸ Certains procédés qui appartiennent à cette liste sont retrouvés dans la rhétorique et peuvent être "appliqués en général à une seule et même langue" aussi (236), c'est-à-dire la métonymie, la synecdoque, la litote et la métalepse. Pour le travail présent, nous avons déterminé quelques procédés modalisants qui facilite de prime abord la compréhension du vers charien comme espèces de la rhétorique classiques donc à l'intérieur d'une même langue et puis la transposition d'une Parole originaire qui prédétermine le poète dans l'immanence de la langue: "Les poètes sentent les choses. Nous avons été préparés à ressentir plus profondément les choses, à en être marqués. Nous ne sommes pas des moralistes, mais des annonciateurs, comme Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche. [...] Il faut être à l'écoute pour devenir le réceptacle de sa parole. On a un frisson quand on sent monter l'eau poétique. On éprouve cette sensation de n'avoir plus pied sur terre... Quand on marche dans l'eau, le fondement de l'existence n'est plus le même" (OC 859). Avec ces mots, René Char s'érige dans un mystique apophasique du langage, car, à notre avis, "l'eau poétique" pourrait être interprétée comme une belle équivalence métaphorique de la Parole originaire. Cette traduction ou bien transposition du plan ontologique au plan ontique est semblable à une expérience mystique devant la puissance de la Parole.

Dans le poème "Biens Egaux" un premier exemple de modulation lexicale est "l'angle fusant d'une Rencontre" qui peut être expliquée par quelques procédés déjà énoncés

⁸ Vinay, J.P. et J Darbelnet. *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*. Montréal: Beauchemin. 1977. p238

que cette expression implique. La jonction de l'instant et de l'éternité déjà abordée dans la partie précédente renvoie à quelques images zénithales où le procédé de l'abstrait pour le concret facilite la compréhension. La première qui nous intéresse est "l'angle fusant d'une Rencontre". Cette juxtaposition des mots reçoit la valeur d'une image dont le sens est clarifié par la force descriptive qu'on offre à la vue. Le mot poétique est chargé de spatialité et il nous montre sa forme tout comme une photo représente la réalité selon ses moyens. Par le biais des abstractions successives l'écriture s'éclaire et renvoie aux images qui la précèdent parce que le sens d'une proposition est l'état des choses dont elle est l'image. Cette perspective descriptive des mots nous rappelle la force de la représentation des mots chez René Char.

En tant qu'image de l'infini, l'utilisation du terme "angle" est un exemple clair. Le poète choisit un terme concret lié à la géométrie et lui donne un sens abstrait. La forme représentative que l'angle reçoit au niveau de l'image n'est autre chose que la relation instant-éternité offerte au niveau du langage. La force que cette forme concentrée offre à l'esprit se trouve dans la rencontre surprenante de deux lignes infinies dans un point commun, unique, minimal et indifférencié qui ouvre la voie de l'infini. Seulement dans cet "angle fusant", donc dilaté et pulvérisé, la Rencontre que le poète cherche est possible. La poésie s'élève ainsi à un autre niveau. Le plan de l'intersubjectivité est abandonné pour récupérer une expérience originaire, comprise comme l'état de toute auto-affectation primordiale: "Moi qui jouis du privilège de sentir tout ensemble accablement et confiance, défection et courage, je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre" (*OC* 251). Nous apercevons dans

ce fragment le retour au point de départ de la poésie. Mais le retour n'est pas la simple répétition d'une expérience passée, il est la répétition de ce qui est différent, parce que dans le souvenir on ne veut pas revivre une histoire passée et achevée, mais au contraire on cherche à retrouver l'émotion qui l'a affecté. Cette expérience répétée, mais différente est le moment d'une jouissance que le plaisir offre cette fois-ci à l'esprit. Pour Heidegger, par exemple, la tonalité affective qui rendait la verticalité possible était l'angoisse dans la première partie de sa vie, pour René Char c'est le plaisir et l'amour. Dans *L'Éthique à Nicomaque*, Aristote parle du plaisir et le définit comme une espèce d'émotion parfaite et complète survenue hors du temps vulgaire, mais à l'intérieur d'une temporalité analogique: "Du plaisir, au contraire, la forme est parfaite à n'importe quel moment.— On voit ainsi que le plaisir et le mouvement ne sauraient être que différents l'un de l'autre, et que le plaisir est au nombre de ces choses qui sont en tout parfaites. Cette conclusion pourrait ainsi résulter du fait qu'il est impossible de se mouvoir autrement que dans le temps, alors qu'il est possible de ressentir le plaisir indépendamment du temps, car ce qui a lieu dans l'instant est un tout complet" (Aristote 220). Le plaisir ne nous appartient pas, il peut seulement nous sensibiliser en tant qu'être doué d'un corps où l'affection peut se manifester, or cette manifestation tient de la verticalité de l'existence. L'instant que "l'angle fusant" suppose est un temps privilégié qui s'ouvre et qui rend possible la manifestation du plaisir, car l'instant, comme le plaisir est une donnée complète par son caractère total et inexplicable. Mais le plaisir peut se manifester pleinement quand nos sens se trouvent dans une disposition parfaite par rapport à une situation idéale. Le souvenir est chez René Char un tel moment privilégié, unité

stable où le moi s'éclaire cette fois-ci dans un plan ontologique. À ce niveau on se débarrasse de l'expérience personnelle car la répétition à l'intérieur de notre propre sensibilité ne pourrait nous affecter qu'au niveau d'une autre expérience personnelle. Or le désir en tant que désir total ne peut être retrouvé que dans la répétition de sa propre "différance"⁹, c'est à dire au sein de l'Origine qui a rendu possible ce moment du bonheur où tout vécu contradictoire est annulé au profit d'une présence synthétique nouvelle où l'absent et le distant sont possibles. L'on retrouve cette existence faite des contraires dans le poème "Tribunaux du

⁹ Derrida explique son concept de différence, premièrement dans *L'Écriture et la différence* et ensuite dans *Marges de la philosophie*. La différence a au moins deux sens exprimés clairement : d'un côté, on parle du concept de détour, et, de l'autre, de celui de différence ou d'altérité radicale. Derrida aborde la problématique de ce concept à partir de l'étymologie du verbe latin « differre » qui a deux valeurs sémantiques, l'une temporelle et visant le retard, le détour, et l'autre spatiale et exprimant l'altérité, la non-identité. Par conséquent, ces deux moments, le temporel d'ajournement et le spatial d'altérité, vont former la structure de ce que Derrida nomme différence comme principe opératif. Il précise : "la différence, qui n'est pas un concept, n'est pas un simple mot, c'est-à-dire ce qu'on se représente comme l'unité calme et présente, auto-référente, d'un concept et d'une phonie" (*Marges de la philosophie* 11). Évidemment, la substitution intentionnelle de la voyelle 'e' à la voyelle 'a' à l'intérieur du mot même suggère une signification cachée, abstraite, qui se définit par ce remplacement même, car si on peut lire cette voyelle, on ne peut cependant pas l'entendre. Cette nature éludée du mot correspond à la nature non-saturée de ce que le concept représente: "L'ordre qui résiste à cette opposition, et lui résiste parce qu'il la porte, s'annonce dans un mouvement de différence (avec un a) entre deux différences ou entre deux lettres, différence qui n'appartient ni à la voix ni à l'écriture au sens courant et qui se tient, comme l'espace étrange qui nous rassemblera ici pendant une heure, entre parole et écriture, au-delà aussi de la familiarité tranquille qui nous relie à l'une et à l'autre, nous rassurant parfois dans l'illusion qu'elles font deux" (*Marges de la philosophie* 5). Derrida définit son concept de différence en relation directe avec celui de présence tel qu'il est problématisé chez Saussure, c'est-à-dire le signe comme représentation de la présence du signifiant dans le signifié, et chez Heidegger, dans la libération de la pensée de l'être de la domination du présent ou du maintenant. Pour Derrida, une pensée vraiment originaire de la temporisation ajournée et, conséquemment, de la différence devrait déconstruire la relation sens-présence. Cette libération de l'omniprésence est cruciale pour la compréhension radicale de la différence.

midi" et celle-ci pourrait être une autre image d'une présence zénithale, car le midi n'est qu'une autre variation dans la temporalité. La présence zénithale ou cette relation de verticalité qui relève d'un troisième élément qui synthétise l'identité de soi en rapport avec l'autre est reprise dans le poème "À la santé du serpent." Ici le désir de vérité est exprimé d'une manière plus directe: "Tu es dans ton essence constamment poète, constamment au zénith de ton amour, constamment avide de vérité et de justice. C'est sans doute un mal nécessaire que tu ne puisses l'être assidûment dans la conscience" (OC 264).

Si René Char parle du souvenir comme d'un retour, il le fait en exprimant non la répétition d'un passé éloigné et distant, mais la répétition de ce qui a déclenché ses propres émotions. Revivre un événement passé à l'époque de l'enfance ne fait pas partie chez Char d'une série des simultanités et des similarités parce que ce qu'on a vécu dans le passé a été l'expérience d'un jeune qui n'existe plus. La récupération du souvenir que le poète obtient se réduit à un moment de rétention nouvelle en tant qu'adulte parmi d'autres adultes, c'est à dire comme un personnage différent qui revit non un événement, mais le plaisir d'une émotion en tant qu'origine qui a sensibilisé son passé à un moment donné. Le poète ne récupère pas le moment d'une rencontre syntagmatique, mais celui d'une Rencontre paradigmatique. Dans *Différence et répétition*, Deleuze parle de l'origine du retour comme différence qui coexiste indépendamment de toute ressemblance: "Et ce qui est produit, absolument nouveau lui-même, n'est rien d'autre à son tour que répétition, troisième répétition, cette fois par excès, celle de l'avenir comme éternel retour" (Deleuze 122).

Dans le poème "J'habite une douleur" la répétition à l'intérieur du temps chronologique est niée aussi à cause de son caractère superflu: "Tu condamneras la gratitude qui se répète. Plus tard, on t'identifiera à quelque géant désagrégé, seigneur de l'impossible" (*OC* 214). On cesse d'exister à l'intérieur d'une succession linéaire pour se retrouver d'une manière autre dans ce temps postérieur, vague et indéfini et, par cela immémorial où l'impossible devient possible. "Plus tard" n'est pas une période de temps, mais plutôt la limite d'une temporalité qui s'ouvre. On obtient ainsi une autre explicitation possible d'une expression heideggerienne - la fermeture qui s'ouvre. "Plus tard" est dans le poème "J'habite une douleur" ce que le "midi" était dans le poème "Biens Égaux". Cœur du jour, le midi est un autre présent - frontière entre ce qui suit et ce qui est passé. Mais le mot midi est une métaphore zénithale aussi et il représente le point imaginaire situé directement au-dessus d'un endroit. De ce point de vue zénithal, l'instant participe à l'éternité en tant qu'analogie de sa propre perfection. Si le souvenir du "jardin désordonné" exprime une relation horizontale et il tient de l'immanence des choses, les "tribunaux de midi" ouvrent la voie d'une relation verticale vers la transcendance des choses de la même manière que "plus tard" est l'équivalent d'une temporalité indifférenciée, et par cela éternelle.

En 1971, dans *La Bête de Lascaux*, Maurice Blanchot parle de la poésie de René Char comme d'une "ekstase" de l'Expérience Esthétique originaire qui affecte l'esprit et offre le sens primaire de toute interrogation : "l'œuvre de René Char [...] elle qui nous parle de si loin, mais avec une intime compréhension qui nous la rend si proche, qui a la force de l'impersonnel, mais c'est à la fidélité d'un destin propre qu'elle nous appelle, œuvre tendue

mais patiente, orageuse et plane, énergique, concentrante en elle, dans la brièveté explosive de l'instant, une puissance d'image et d'affirmation qui «pulvérise» le poème et pourtant gardant la lenteur, la continuité et l'entente de l'ininterrompu" (*OC* 1143).

1.3 L'identité du temps et de l'espace comme image de la durée

Le poème "Bien Égaux" est structuré par quelques images qui ouvrent plusieurs voies d'interprétation. Une de ces images est "le visage perdu" qui comporte une dimension temporelle, mais aussi une dimension spatiale. La remémoration de l'enfance centrée sur la présence paternelle est chargée d'émotions. Le passé peut se reconstituer dans la présence d'une existence affective intense. La joie de l'existence passée est déterminée par quelques points de fixation dans l'espace. Le souvenir devient descriptif dans la deuxième phrase et nous apprenons que le temps qui a passé s'identifie à un cadre physique qui est "le jardin désordonné de mon père" où le poète cherche une identité à soi et décide de le faire en se distinguant de ce qui l'entoure. Il accepte une distance entre lui et l'espace autour de lui, mais il participe au monde situé dans sa proximité grâce au regard. La présence de la vue ici n'est pas aléatoire, car comme le plaisir, la vue est panoramique et totale. C'est pourquoi avant de définir le plaisir dans *L'éthique à Nicomaque*, Aristote parle de la vue:

On admet d'ordinaire que l'acte de vision est parfait à n'importe quel moment de sa durée (car il n'a besoin d'aucun complément qui surviendrait plus tard et achèverait sa forme). Or telle semble

bien être aussi la nature du plaisir : il est, en effet, un tout, et on ne saurait à aucun moment appréhender un plaisir dont la prolongation dans le temps conduirait la forme à sa perfection. (Aristote 220)

L'appartenance à cet espace est paradoxale, car elle est réalisée par la voie de la contradiction. Le poète se distingue de l'espace, mais en même temps il supprime la distance à l'aide d'un mélange surprenant de ses sens. Il s'agit du toucher que le verbe baiser suppose, et de la vue: "baisant des yeux formes et couleurs". Après avoir ressenti cette pensée de survol, le poème change brusquement de direction pour explorer une dimension verticale exprimée encore une fois d'une manière paradoxale. Cette verticalité est suggérée par une autre association temps-espace "tribunaux de midi". Si le premier terme tient de la dimension matérielle des choses et par cela de leur spatialité, le deuxième terme est temporel, car le midi est la frontière entre l'antérieur et le postérieur. Si le souvenir du "jardin désordonné" exprime une relation horizontale et il tient de l'immanence des choses, les "tribunaux de midi" ouvrent la voie d'une relation verticale vers la transcendance des choses.

Rappelons-nous que Char énonce clairement la relation entre la temporalité horizontale de l'instant et celle verticale de l'éternité. "Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel" déclare le poète dans "À la santé du serpent". Or cette relation éclair-éternité dont Char parle tient encore une fois de la réalité contradictoire des choses. Le couple éclair-éternité ou bien instant-éternité est une construction apparemment contradictoire, mais l'instant, selon Heidegger, n'est autre chose que l'analogie de la Temporalité originare

car l'instant comme tout autre concept ne peut se définir qu'en relation avec son contraire. Le "midi" présent dans la deuxième phrase du premier paragraphe est une réduction temporelle, il est l'instant comme analogie de la verticalité.

Ainsi, le poème "Bien Égaux" ouvre des voies multiples d'interprétation grâce à des tournures brusques de l'écriture et de la diversité des images utilisées. Les autres associations paradoxales des mots qui établissent l'identité temps-espace qu'on se propose d'analyser sont les paires angle fusant/Rencontre, lit/constant et l'espace/congé absolu et scintillant. Mais avant d'aborder ces oppositions au niveau textuel du poème, nous nous proposons de les analyser au niveau ontologique. Dès lors des questions fondamentales s'imposent : pourquoi le poète rapproche-t-il ces deux dimensions? Y a-t-il un fondement analytique que nous pouvons chercher ailleurs? Et comment le paradoxe au niveau de l'écriture éclaire-t-il le poème de René Char?

Nous avons remarqué que toutes ces oppositions ont eu comme origine la présence du visage paternel, c'est-à-dire de l'autre, car l'identité n'est possible qu'en opposition avec quelqu'un d'autre.

Dans le poème "Bien Égaux" l'altérité spatiale est donnée dans le rapport que le poète établit avec son père, avec les lieux de son enfance. Le poète veut se distinguer, pour utiliser ses propres termes, dans le flux de ses souvenirs, mais en même temps il veut réduire cette distance en "baisant des yeux formes et couleurs".

Dans la deuxième partie du poème "Bien Égaux" nous sommes confrontés à une autre image d'une relation à distance: "Sur une route de lavande et de vin, nous avons

marché côte à côte dans un cadre enfantin de poussière à gosier de ronces, l'un se sachant aimé de l'autre." L'enfance se donne non seulement comme une temporalité suscitée par le souvenir, donc figée dans le passé, mais elle reçoit un espace à soi, elle se fixe dans un point matériel en mouvement qui est le cheminement d'un couple sur une route. Le texte ne précise pas si le couple se dirige vers un but concret. Ce qui se dévoile à notre regard c'est plutôt l'image d'une promenade qui dure, qui se prolonge dans un espace aussi indéfini que la durée qui l'habite.

On remarque que la thématique du voyage, souvent utilisée dans les poèmes de Char, est une métaphore pour l'expérience du temps. L'élément qui unit espace et temps est le mouvement. En ce sens la promenade des deux amoureux relève d'une double manifestation, spatiale et temporelle. Plus large que le temps, le mouvement se passe dans l'espace aussi. Le temps se présente, donc d'une manière spatialisée parce que toute promenade suppose consommation de temps et d'espace.

Comme autre exemple de cette spatialisation du temps, rappelons la manière dont le texte module par la négation de son contraire: "cadre enfantin de poussière" en tant qu'assimilation du concret par l'abstrait. Une autre occurrence de la simultanéité temps-espace est l'image métonymique du "lit constant". Métonymie du rêve, le lit est une mise en abyme dans la métaphore spatiale du temps. La permanence du temps est vouée à se répéter de sorte que l'image de la durée soit réalisée complètement et dans plusieurs directions: "route", "poussière", "constant".

Mais la présence du rêve au milieu du poème change brusquement le paradigme de l'énoncé parce que le rêve, et par cela le sommeil, représente l'expérience de la sortie du temps. Mais l'anesthésie du temps relève de l'alternance du temps de veille avec celui de sommeil. En ce sens le poème "J'habite une douleur" est un exemple édifiant. Toujours construit en deux parties symétriques, "J'habite une douleur" change la perspective de la temporalité: "Préfère te coucher sans fardeau: tu rêveras du lendemain et ton lit sera léger. Tu rêveras que ta maison n'a plus de vitres. Tu es impatient de t'unir au vent, au vent qui parcourt une année en une nuit." Ceux qui dorment, dit Aristote, lient l'instant antérieur à celui postérieur pour obtenir un seul instant, constant et homogène. Dans cette temporalité dépourvue d'hétérogénéité, le temps n'existe plus et l'espace n'est plus pertinent, car la synthèse du mouvement est annulée, parce que le sommeil est associé à la mort. Toutefois, ce qui frappe dans ce poème est plutôt l'alternance des états de veille avec les états de sommeil. Cette alternance relève d'une atmosphère hypnotique, ou bien presque somnambulique. Les contradictoires phrases paratactiques, si souvent utilisées dans ce poème, reçoivent leur unité dans l'accomplissement d'une métaphore synthétique qui parcourt le double chemin sommeil-veille, veille-sommeil. En ce sens la deuxième partie du poème "J'habite une douleur" apparemment en contradiction avec la première, n'est qu'une prolongation hypnotique de l'homogénéité temporelle que le sommeil suppose: "Pourtant. Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit" (OC 254). Ici l'adversatif "pourtant" devrait normalement réorienter le poème vers une direction complètement nouvelle; nous remarquons, quand même, que le thème du rêve n'a pas été abandonné, mais, au contraire, souligné en-

core une fois parce que la rêverie semble être prolongée dans les états de veille. En ce sens, les multiples retours en arrière et les alternances entre veille et sommeil parlent du fait qu'un temps absolument hétérogène est impossible. Il s'agit plutôt d'une anesthésie temporelle qui se prolonge dans les états de veille. L'accumulation en succession rapide de figures opposées et surprenantes n'est pas réalisée par leur subordination au sein d'une métaphore principale, mais renvoie métonymiquement à l'espace d'un instant bouclé: "Tu es retourné à la pêche aux murailles, à la canicule sans été. Tu es furieux contre ton amour au centre d'une entente qui s'affole. Songe à la maison parfaite que tu ne verras jamais monter. À quand la récolte de l'abîme? Mais tu as crevé les yeux du lion. Tu crois voir passer la beauté au-dessus des lavandes noires..." (OC 254).

Dans le poème "L'Extravagant" la nuit du sommeil est dépourvue de rêve. Ici chaque instant se donne comme un tout : "Ceux qui aux premières heures de la nuit ratent leur lit et le perdent ensuite de vue jusqu'au lendemain, peuvent être tentés par les similitudes." Métonymiquement associé, encore une fois, au rêve par l'image du lit, l'objet de la remémoration est une absence. Ici le temps qui est dévoilé est celui de l'imagination et à l'intérieur de ce temps, c'est l'invention et c'est la création qui remplacent le souvenir. L'oubli qui intervient dans la nuit blanche d'un sommeil complet crée un laps temporel et la récupération du temps ne se fait pas par la répétition de ce qui est similaire, mais par la répétition de ce qui est différent, et, de ce fait analogique. Pour Genette rassembler chaque instant dans l'éternité tient du plan paradigmatique c'est-à-dire de la prédominance de la métaphore et de la description, tandis qu'introduire l'éternité dans chaque instant appartient

au plan syntagmatique par l'intermédiaire de la métonymie et de la narration. Pour Genette la métaphore et la métonymie sont deux figures d'analogie: "Ainsi, loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celles des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action des relations de «coexistence» à l'intérieur même du rapport d'analogie : le rôle de la métonymie dans la métaphore" (*Figures III* 42). Chez René Char, chaque partie vaut pour le tout. Son esthétique dépasse le métaphorique et devient métonymique. Dans le poème, "Biens Égaux", par exemple, où la problématique de la temporalité s'impose à plusieurs niveaux, le temps relève d'une relation métonymique avec l'éternité et ainsi le temps devient aussi une figure d'esthétique.

1.4 Transition métalepique: la métalepse à la frontière du plan stylistique et narratif

L'étude de l'ordre temporel se réalise au niveau strictement textuel par quelques figures qui relèvent, à la fois, de la rhétorique et de l'analyse du récit. La modulation retrouvée dans la rencontre de ces deux champs suppose un certain nombre de variations qui assurent le passage de la pensée du poète au langage poétique qu'il utilise. En tant que formule d'analogie, la métalepse a été considérée comme une espèce de métonymie. C'est Gerard Genette qui, en 1972, dans *Figures III* a introduit pour la première fois l'intention d'annexer la métalepse au champ de la narratologie.

En 1983, dans *Nouveau discours du récit*, Gerard Genette utilise le terme mode pour analyser les procédés de régulation de l'information narrative. Il utilise le mot information parce que pour lui tout récit est un acte de langage en tant qu'acte verbal qui transmet des significations non par la voie de l'imitation, mais par celle de la transcription. Pour faire cette distinction, Genette remplace le mot grec mimesis, par un nouveau terme: rhésis. Dans un texte il ne distingue que le couple rhésis/diégésis. Ce qu'il comprend par cette opposition est semblable à la dichotomie "récit des paroles"/"récit des événements". En ce sens, il introduit la catégorie de la distance, c'est-à-dire de la modulation de l'information narrative. C'est sur ce nouveau versant que nous voulons poursuivre notre étude. En tant que "récit des paroles", la rhésis introduit aussi l'étude de l'ordre temporel pour les questions de durée par l'intermédiaire de l'analyse des prolepses, analepses et métalepse. C'est ce dernier terme qui nous intéresse à ce stade du travail.

En 2004¹⁰, Gerard Genette, revient sur le terme de métalepse et il lui accorde un livre entier en réconciliant au niveau de la complémentarité son appartenance à deux champs différents: celui de la rhétorique et de la narratologie. Pour lui cette pratique de langage désigne toutes sortes de permutations en utilisant principalement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens. Dans la poésie de René Char, ces permutations sont multiples et variées et elles tiennent de l'intention du poète de livrer sa pensée directement dans la pensée du lecteur.

¹⁰ Genette Gerard. *Métalepse, de la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004. Imprimé.

2. L'éclairage au niveau narratif

2.1 La métalepse

Si la rhétorique classique définissait la métalepse comme une espèce de métonymie par laquelle on explique "ce qui suit pour faire comprendre ce qui précède ou ce qui précède pour faire comprendre ce qui suit"¹¹ (*La métalepse* 8), on devine qu'elle fonctionne dans un texte comme un axe qui ordonne le temps autour du présent du locuteur. Ce que la modulation permet de réaliser à travers la métalepse, dans ce cas, c'est le glissement du plan du réel vers le plan de l'entendement, en conservant intacte l'intention originale qui a affecté l'auteur vis-à-vis de son propre énoncé. La modulation suppose un changement de point de vue qui rend possible la formulation des pensées de l'auteur par rapport à son œuvre.¹² En ce sens, les mots-images ont un statut particulier chez René Char qui rend la compréhension de ses poésies possible.

Dans le cas de la poésie de Char, c'est l'image derrière le mot qui éclaire le message. Le poème "Biens Égaux" commence avec une succession d'images structurées d'une manière métaleptique qui vise la construction du temps. Dans le cas de la métalepse, on utilise un mot pour un autre pour obtenir un transfert de sens.¹³ En d'autres mots, la compréhension immédiate de la poésie est ajournée au profit d'une méditation prolongée de la

¹¹ Gerard Genette définit la métalepse ici comme une espèce de métonymie, à travers les acceptions de Dumarsais dans son livre *Les Tropes*.

¹² La relation entre modulation et le point de vue est analysée par Genette dans *Figures III*.

¹³selon l'analyse de Gerard Genette dans *Métalepse*, p 8.

part du lecteur. La juxtaposition proprement dite des mots dans le cas des trois métalepses présentées au début du poème "Biens Égaux" n'assure pas la compréhension du message, mais au contraire, elle offre plutôt un déplacement du sens. De ce point de vue, l'écriture poétique semble fonctionner comme un exercice de traduction qui suppose une distance entre le moment initial de la pensée de l'écrivain et le moment proprement dit de la création. Entre ces deux moments herméneutiques, il y a une séparation, une distance s'interpose et le texte n'est plus qu'une trace, le gramme, de ce qui représente l'Origine fondatrice de l'écriture. Ainsi, entre un texte et son auteur, il y a une relation similaire à la relation établie entre une œuvre et son traducteur et, par cela, le poète devient le traducteur de sa propre pensée. Traduire un texte est avant tout un exercice d'interprétation qui suppose l'actualisation de la pensée qui a représenté une fois l'origine de l'acte créateur. Alors entre le texte et son auteur s'établit une relation aspectuelle qui renvoie à la présence d'un troisième terme, cette fois-ci vertical, vu comme représentation de l'émotion Originnaire qui a déclenché l'entier désir de l'acte créatif. Si par exemple, Mallarmé voyait le poète s'effacer dans la création poétique, René Char devient, en revanche, le poète engagé et militant qui participe à son œuvre même comme auteur de poésie par le biais des indices biographiques.

On voit, par ce qui précède, que l'auteur devient son propre lecteur. Cette séparation herméneutique présuppose alors une relation de divergence et "On pourrait poser en principe que la modulation exprime, d'une façon générale, l'opposition entre deux raisonnements et qu'elle est, de ce point de vue, un indice de divergence entre deux langues, traduisant ainsi une divergence entre deux attitudes mentales vis-à-vis d'une même situa-

tion" (Vinay et Dalbarnet 234). C'est ainsi qu'on explique le transfert de sens à travers les mots-images utilisés si souvent dans la poésie de Char. Dans le poème "Biens Egaux," les structures métaleptiques visent à la construction d'une temporalité qui suppose un transfert continu entre le temps chronologique et le temps authentique.

Les trois métalepses que nous nous proposons d'analyser renvoient à une temporalité archaïque qui est fondamentale pour la conscience du poète: "morceau tendre de campagne", "accoudoir de solitude" et "un visage perdu". La présentation alternée des images et l'association des termes concrets et abstraits confirment le fait que nous assistons à un spectacle poétique peu compréhensible. Même si "le morceau tendre de campagne" est une expression qui déploie l'espace, en réalité, elle fait référence à une notion temporelle. La métalepse utilisée ici est vraiment proche des imageries de l'enfance par sa tendresse spécifique, éloignée dans le temps, mais aussi séparée et délimitée de toute autre expérience vécue. Loin d'exister ex nihilo, l'enfance du poète est vue comme un intervalle temporel calme et opposé aux angoisses d'une contemporanéité hantée par la guerre.

L'effet produit par cette métalepse est plus efficace si l'on considère que le poète utilise le présent descriptif pour évoquer une situation passée : "Je suis épris de ce morceau tendre de campagne, de son accoudoir de solitude au bord duquel les orages viennent se dénouer avec docilité, au mât duquel un visage perdu par instants s'éclaire et me regagne." Le spectacle visuel qui se dévoile d'une manière progressive devant les yeux du lecteur est équivalent à un flux d'émotions en retraite. À cela s'ajoute un bouleversement émotionnel produit dans l'esprit du poète par les événements contemporains diminués au fur et à

mesure que sa conscience se laisse envahir par la douceur paisible de son enfance. La langue même se met en mouvement ici, et c'est toute l'entreprise des images qu'elle suscite et qui prend vie sous le regard du lecteur.

Chez René Char, le mot devient un ornement de choses concrètes et le poème est créé dans ce travail qui ouvre la voie du visible. Sous ce même signe du visible se trouve l'autre métalepse que nous reconnaissons dans ce début du poème à savoir "l'accoudoir de solitude". Le transfert de sens par l'emploi d'un mot pour un autre se déploie dans ce cas dans des directions multiples car le mot accoudoir, comme notion concrète liée à une notion abstraite, c'est-à-dire la solitude, reçoit le sens dans l'image formée derrière ce couple étrange de mots. La famille verbale sous-entendue dans le mot accoudoir fait référence, encore une fois, au retour à la tranquillité que les rafraîchissements de la mémoire offrent à l'esprit, car s'appuyer sur les coudes dans une solitude totale rappelle de nouveau la prédisposition de l'homme vers le repos. Que ce soit en considérant le sens d'appui qu'il suggère, ou celui de relation à quelque chose de stable, "l'accoudoir de solitude" dont René Char parle dans ce poème nous rappelle l'ipseité heideggerienne. Constante d'une part de l'existence de l'homme, la solitude représente un type d'affectivité qui est plus fondamentale que tout acte de connaissance. Elle est, avant tout, la structure fondamentale de l'homme.

Pour Heidegger, c'était l'angoisse, et pour Char, cette fois-ci c'est de la solitude dont il s'agit. Le monde d'ipseité dont Heidegger parle représente l'irréductibilité qui fait que je suis "moi" et pas un autre. Dans la solitude, c'est un monde intérieur qui s'ouvre et ce qui s'y déploie c'est la relation la plus intime avec soi-même. La trajectoire de l'homme ne

reçoit de sens que dans l'horizon de la temporalité fondée chez Heidegger sur le souci, et, chez Char, sur la solitude. La présence de l'affectivité reste fondamentale pour la configuration du soi car elle place l'être "en avant de soi-même". Mais l'ipséité ne peut pas être conçue indépendamment de l'altérité parce que, conformément à la position de Ricoeur, la relation la plus étroite de soi à soi passe par l'autre.¹⁴ Dans ce sens, l'autre acception du mot accoudoir devient une révélatrice pour la poésie de Char. En tant qu'objet de transfert de poids, l'accoudoir représente la stabilité; il lui offre une relation et un point de repère localisé dans le temps béni de son enfance.

Le "visage perdu" est un tel point focal qui a le don d'offrir de la cohérence avec ces structures métaleptiques, paradoxalement par l'usage de cette autre métalepse. En l'absence de toute autre précision, "un visage perdu" fonctionne encore une fois comme un axe temporel qui délimite l'existence entre un avant et un après, entre une perte et un re-gain, car on ne peut perdre que quelque chose que l'on a une fois possédé et on ne peut retrouver que ce que l'on a perdu naguère. La perte suppose le temps d'une déception qui, à son tour, implique le temps d'une angoisse ; or, cette angoisse est fondamentale pour l'homme qui s'oriente vers soi-même pour se dépasser dans l'image apaisante de l'autre.

Au niveau esthétique, la métalepse parle du caractère soudain de l'art. Une fois introduite dans un texte, elle place le lecteur d'une manière brusque devant un autre monde. Heidegger prolonge ses significations au niveau ontologique. C'est cette brusquerie du langage que Char aime aussi parce que comme Heidegger le suggère : "Dans le voisinage de

¹⁴ Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1991. Imprimé.

l'œuvre d'art nous sommes brusquement placés dans un autre espace" ("L'origine de l'œuvre d'art" 35).¹⁵ En ce sens, Heidegger analyse "Les chaussures" de van Gogh, apparemment, lui aussi, par la voie des structures métaleptiques. Banales et simples en apparence les chaussures de van Gogh ne disent pas grand chose en tant qu'image. En revanche, ce qui parle abondamment c'est l'espace que cette vue ouvre subitement en nous, car ces chaussures lient la journée de travail assidu d'une paysanne dans un champ quelconque et son lendemain accablant qui fait durer la lourdeur du poids de la vie quotidienne.

Le cas de la dernière métalepse retrouvée dans "Biens Égaux" est discuté par Gérard Genette dans *Métalepse* : "La métalepse consiste ici à (prétendre) pénétrer dans la subjectivité de personnes «réelles» qui ne sont pas encore des personnages de roman, et qui ne le seront, d'ailleurs jamais davantage, mais qui se prêtent un instant - le temps d'une éphémère et toute imaginaire focalisation interne" (*La Métalepse* 33).

Après avoir défini la métalepse comme un déplacement dans la suite temporelle des événements, Gérard Genette montre comment cette figure pourrait être rapprochée au plan narratologique par l'utilisation d'un souvenir qui, dans son rôle d'embrayeur textuel, devient une manière "d'occuper l'espace et de passer le temps" (*Métalepse* 32) et, cette fois-ci, sur le plan des transgressions aux niveaux narratifs :

Mais l'investissement le plus systématique de ce type de métalepse se trouve sans doute dans les pratiques du "Nouveau Roman" en général, [...] qui objective et diégétise, juxtaposées dans un récit d'allure classique, au prétérit ou (le plus souvent) au présent nar-

¹⁵ ma traduction.

ratif et descriptif, des scènes dont une analyse plus attentive montre qu'elles procèdent en grande partie de sources subjectives et métadiégétiques : souvenirs des personnages, rêves, fantasmes, anticipations, affabulations diverses, sans compter cette source non proprement - ou non verbalement - narrative qu'est un tableau présent dans la diégèse [...] d'où sortent ou rentrent, à la guise de l'auteur, tel ou tel élément de cette diégèse environnante. (*Métalepse* 16)

Cette contamination de plans narratifs se réalise dans le poème "Biens Égaux" à l'aide du souvenir, dans le poème "J'habite une douleur" à l'aide du rêve et dans "L'Extravagant" par l'intermédiaire du fantasme et de l'anticipation. Comme dans le cas de tout acte de langage, le rôle de ces connecteurs est de lier le plan de la narration proprement dite au plan des événements narrés qui, dans le poème "Biens Égaux", s'explique par l'entrée du narrateur dans le monde des personnages.

C'est dans *Figures III* que Genette parle pour la première fois de la métalepse en insistant sur le glissement troublant entre le monde de celui qui raconte et de ce qui est raconté : "Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation" (*Figures III* 243). Cette figure narrative reçoit chez Genette le nom de métalepse narrative ou métalepse de l'auteur par laquelle le narrateur s'introduit dans l'univers diégétique des personnages et de la narration. De ce point de vue, la métalepse fonctionne comme une autre situation de mise en abyme par laquelle non seulement le narrateur se projette dans l'énoncé de son propre récit, mais

surtout l'auteur, par les indices biographique qu'on devine dans le texte. Celui-ci, même si par définition, se trouve à l'extérieur de l'espace narratif, se mêle aux instances narratives fictives et c'est ainsi que l'espace narratif se transforme en un topos privilégié où l'auteur réel s'assure la construction complexe de l'image de soi.

Dès lors, on devine la complexité d'une situation narrative particulière qui met en relation narrateur/personnage/auteur et par le biais du dernier, la relation auteur-lecteur aussi. Le connecteur textuel qui assure le passage d'un plan à un autre est, dans "Biens Étaux", le mot "je" qui ouvre le poème : "Je suis épris". La métalepse a donc la fonction spécifique de raconter une histoire en changeant de niveau. Le "je", placé en tête de phrase, entre en relation directe avec le "visage perdu" et fonctionne comme un embrayeur métaleptique qui unit la voix de l'auteur extradiégétique avec celle du narrateur et qui fait avancer le discours proprement dit de son personnage. On ressent ainsi l'effet de trouble que la métalepse provoque dans le discours poétique. La spécificité de cette situation troublante est la conséquence d'un effet de réel introduit dans le récit par le biais d'une confusion entre les données fictives et celles biographiques. Par exemple la présence du jardin de son enfance avec tous les souvenirs ou le couple enfantin qui se promenait sur une route de lavande.

La métalepse apporte donc dans le texte le couple sujet-auteur qui unit l'auteur à son œuvre. Le "visage perdu" trouble et déstabilise l'écoulement fictif du poème, il crée un trou dans le flux de l'écriture qui peut être rempli par les informations biographiques de l'auteur. À ce propos, on apprend à travers les ouvrages biographiques consacrés à René Char qu'il a perdu son père vers de l'âge de dix ans. Suffisamment âgé pour pouvoir retenir le visage de

son père et trop jeune pour se rappeler un conflit quelconque, le poète se souvient de l'image paternelle dans le contour des dimensions hyperboliques, féériques, apaisantes qui, à leur tour, ouvrent l'univers d'un autre monde, entièrement nouveau et particulier, celui de sa propre intimité où il peut se retirer à sa guise dans la solitude parfaite ainsi offerte. Ici, le père devient un reste, une image miroitante et, de ce fait, encore une fois, une vision en abyme de lui-même à travers une présence paternelle devenue archétypale. En ce sens on aperçoit une métalepse, c'est-à-dire un transfert de sens entre les détails autobiographiques et poétiques.

Ainsi, la présence métalectique de l'auteur en tant que protagoniste de ses propres situations biographiques déséquilibre le récit, car ce qui est raconté est filtré par sa propre subjectivité. Sa position devient donc mimétique, ce que souligne Genette : "La métalepse, en tout cas, est au moins double : d'une diégèse romanesque à l'autobiographie de son auteur extradiégétique, de celle-ci à une autre diégèse romanesque, et retour à la première" (*La Métalepse* 37). C'est par les mécanismes narratifs métalectiques que l'auteur réel extradiégétique participe au monde de son propre texte qui lui permet de s'adresser directement à son lecteur comme créateur de sa propre poésie. De ce point de vue, il se différencie du narrateur qui raconte une histoire et s'approche de son propre lecteur. Dans cette relation, la construction de l'identité de l'auteur est possible.

Il résulte de ce qui précède que les plis offerts par le jeu des pronoms dans la poésie renvoient à la présence d'un discours métadiégétique, terme que Genette utilise dans *Le Nouveau discours du récit* pour désigner un langage qui sort de la suite normale de la pa-

role pour devenir un langage où l'on parle d'un autre langage. C'est par ce nouveau type de langage que les plans de l'histoire racontée dans le poème deviennent compréhensibles. En ce sens, l'usage de cette particule, *métra*, ajoutée au discours, fait système avec la métalepse, et, ensemble, elles renvoient à une "figuration verticale" (*Le nouveau discours du récit* 61). C'est par cette verticalité qu'un métarécit peut faire partie d'un récit.

2.2 La modulation narrative : une approche genettienne

Après avoir souligné l'importance des instances pronominales dans le poème "Biens Égaux", il faut s'interroger sur la dynamique qu'elles créent au niveau de ce qui est raconté. Selon Genette, le récit est un jeu de perspectives et de glissements des points de vue de l'auteur, du narrateur et des personnages qui se mêlent dans la construction formelle du texte pour configurer l'esthétique particulière de l'écrivain. Chez René Char, ces changements de points de vue sont brusques et fréquents. Ils offrent à son écriture un aspect pointillé, disséminé pour insister encore une fois sur la thématique d'un discours pulvérisé dont la cohérence est donnée par la suite ordonnée et soutenue des changements rythmiques : les trois instances du "je" dans la première partie du poème, le remplacement du "je" par "nous", dans la deuxième partie, et le glissement du "je" vers "tu" dans la dernière partie. Il s'agit donc de l'usage de la modulation des points de vue dont les différents personnages adoptent à leur tour l'éclairage. En ce sens les multiples instances de je dans la première

partie du poème "Biens Égaux" sont révélatrices : "je suis épris" (auteur), "De si loin que me souviennne"/"je me distingue penché" (narrateur), "je veille"/"moi qui jouis"/"je n'ai retenu rien" (personnage).

Parce que c'est l'auteur qui est placé dans la première instance du "je", dans le poème, on saisit la présence d'une perspective panoramique qui se transforme rapidement en une suite de focalisations variées. Il y a dans le texte un mouvement chaotique entre centre et périphérie, entre l'horizontalité et la verticalité d'un espace en proie à l'expansion. Selon la technique du fondu enchaîné, les images se déroulent d'une manière lente ou brusque pour assurer la transition d'un plan à l'autre. Du "je" de l'auteur, le point focal se meut sur le souvenir d'un visage perdu. Le souvenir d'un visage perdu, comme deuxième instance du "je" change de perspective pour se focaliser sur la voix du narrateur. Ces occurrences multiples du "je" sont visibles dans la première partie du poème : "Je suis épris de ce morceau tendre de campagne [...] De si loin que je me souviennne, je me distingue penché sur les végétaux du jardin désordonné de mon père [...] Tribunaux de midi, je veille. Moi qui jouis du privilège de sentir tout ensemble accablement et confiance, défection et courage, je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre."

Le raccord avec le plan du narrateur en tant que personnage du récit est court et momentané, mais par comparaison avec les autres types de lien entre les phrases il est le plus élaboré. Il se réalise par une modulation adverbiale ("de si loin") par le biais de laquelle on quitte le point de départ du monde extradiégétique de l'auteur pour arriver dans un endroit plus serré, plus intime, celui du jardin du personnage. Ce glissement de la pé-

riphérie vers un point central concret ordonne l'espace selon une géométrie en cercles concentriques. L'intrusion du lecteur se réalise par l'exploration du sens du toucher. Il s'agit ici d'une agonie des sens. L'expérience oculaire est accompagnée par le monde plus profond des sens secondaires (le toucher, l'odorat). L'horizon ouvert par la tactilité est beaucoup moins vaste que celui qu'offre la vue, mais, en revanche, elle suppose le rapprochement. Seulement dans cet univers de la tactilité le contact direct est possible. La valeur métamorphosante du corps que Merleau-Ponty suggère dans *La Phénoménologie de la perception* voit le corps comme un catalyseur de l'esprit. Selon le philosophe, nous aimons parce que nous sommes dans l'esprit, mais nous désirons parce que nous sommes dans la chair. La présence du toucher et de l'odorat suppose une consubstantialité à l'objet et la distance est diminuée. Le lecteur n'est plus à distance, il semble participer à la trame du vers car ces sens se caractérisent par simultanéité et co-présence, car : "l'expérience tactile adhère à notre corps" (Merleau-Ponty 365). Le tactile annule l'opposition moi-autre présente dans la vue et assure la proximité et l'expérience au lieu de la contemplation.

Le souvenir est si vif et si bien réalisé que le lecteur se sent obligé de sentir la lourdeur du corps penché sur les végétaux, l'odeur des sèves éparpillées dans le jardin, le spectacle oculaire des formes et des couleurs, et la caresse que le vent imprimait sur la surface épidermique de son corps fatigué.

De ce point horizontal, la perspective change brusquement vers le plan vertical que "Tribunaux du midi" suggère. Dans cette optique, une autre occurrence du "je" a lieu : "je veille," dit le poème. Mais qui est-ce qui parle? Qui est-ce qui veille? Dans *Figures III*,

Gérard Genette propose le concept de perspective pour définir "le mode de régulation de l'information qui procède du choix d'un point de vue restrictif." Ce point de vue vise la problématique concernant "quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question tout autre : qui est le narrateur? — ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit? et la question qui parle?" (*Figures III* 203)

L'écriture intime assurée dans ce poème par la présence de l'auteur commence par une énonciation autobiographique qui représente une focalisation interne au niveau du récit, mais qui est brusquement abandonnée pour réaliser l'effet de fictionnalité et de poétique. Cette transgression est possible par l'adoption du point de vue du personnage. Pour Genette, ce changement de point de vue se réalise par l'usage de la modulation :

...un changement de focalisation, surtout s'il est isolé dans un contexte cohérent, peut aussi être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en question, de même que dans une partition classique un changement momentané de tonalité, ou même une dissonance récurrente, se définissent comme modulation ou allitération sans que soit contestée la tonalité d'ensemble. Jouant sur le double sens du mot mode, qui nous renvoie à la fois à la grammaire et à la musique, je nommerai donc en général allitérations ces infractions isolées, quand la cohérence d'ensemble demeure cependant assez forte pour la notion de mode dominant reste pertinente." (*Figures III* 211)

Alors cette même question s'impose. Après s'être remémoré l'image du jardin paternel en se plaçant dans une relation organique avec la matérialité de la vie courante, le "je" du personnage est abandonné brusquement pour ouvrir une autre perspective, et, cette fois-ci, celle, de nouveau, de l'auteur. C'est l'auteur seul qui peut user d'une image panoramique en se plaçant au-dessus des événements courants pour avoir une expérience sublime. Dans ce sublime il y a certainement un renvoi à Heidegger qui voit dans cet état la manifestation d'un infini de pouvoir. C'est l'auteur qui veille et qui transmet à son lecteur d'une manière directe la totalité de ses émotions profondes. La première partie finit donc par le pic d'affectivité qui trahit le désir ardent d'établir des connexions claires avec le lecteur.

Dans la deuxième partie, tout change. Non seulement le ton de l'énonciation, mais aussi le cadre et les protagonistes. Il s'agit d'un retour en arrière qui mesure le temps. La rupture est si brusque et significative qu'on ne sait pas combien de temps a passé, mais on devine que notre personnage est plus âgé, qu'il a connu des changements d'identité et que du temps s'est écoulé. Le point de vue a tourné et le champ visuel ouvert sous nos yeux place les protagonistes vers la périphérie de l'espace. Sans indice précis sur l'endroit que les personnages occupent, nous apprenons qu'on se trouve à coup sûr en dehors du jardin paternel. L'espace circulaire se dissipe et un paradis terrestre est perdu.

Par ailleurs, on découvre que ces déplacements de points de vue ne sont pas facilement réalisés et qu'ils coupent le texte en fragments à plusieurs niveaux. En ce qui concerne le registre de la personne, le "je" devient maintenant un mélange de "je" et "elle" qui, ici, est exprimé par l'usage du "nous". La combinaison des voix narratives, c'est-à-dire le dé-

placement de "je" vers "nous", brouille le poème car elle renvoie à une incertitude dans l'identité des personnages. Le passage de "je" à "elle" est équivalent, encore une fois, à la transgression du récit autobiographique vers le récit fictionnel. Or, ce passage présuppose l'intrusion d'une distance, d'une séparation entre ce qui est dit et ce qui dit ou entre l'énoncé et son narrateur.

Inévitablement, on découvre dans l'utilisation du "nous" la présence d'un protagoniste véritable, complètement séparé de son narrateur. Ce type d'écriture reçoit un niveau supérieur de neutralité et, par cela, le degré esthétique de la poétique est poussé vers sa limite. C'est encore le narrateur qui sélectionne les événements de la vie de ses protagonistes en fonction de l'importance et du lieu qu'ils occupent dans leurs souvenirs. Parce que l'épisode amoureux est placé après celui qui raconte l'histoire d'une rencontre avec le père, on découvre que l'enfant qui vivait dans l'espace clos du jardin de l'enfance a grandi et qu'il traverse en contrepoint une autre étape de la construction de son identité.

Les alternances et les interférences dans l'instance de la personne deviennent plus particulières lorsque la présence "d'elle" sous-entendue dans le pronom "nous" est abandonnée au profit d'un déplacement de point de vue soudain sur la deuxième personne. L'art des glissements dans le registre de la personne renvoie à une focalisation nouvelle. "Elle", neutre et ambiguë, devient "tu" vers la fin du poème en imposant une forme de dialogue entre le couple "je"/"elle" impliquée par l'utilisation du pluriel : "Te voici nue et entre toutes la meilleure seulement aujourd'hui où tu franchis la sortie d'un hymne raboteux." Ce déplacement de point de vue vers le personnage féminin change la perspective du récit. C'est

elle qui glisse au centre et René Char abandonne pour le moment le point de vue du narrateur, pour adopter l'ambiguïté que l'utilisation de la deuxième personne suppose. La deuxième personne est ambiguë parce que générale, on ne sais jamais qui est ce tu.

Selon Benveniste, la deuxième personne désigne soit un interlocuteur déterminé, comme c'est le cas dans cet exemple, soit une personne fictive.¹⁶ Cette deuxième occurrence est plus claire dans le poème "J'habite une douleur", où le "tu" représente soit un détournement du "je"—en imposant entre ces deux instances de la personne une forme de dialogue, soit une interpellation du lecteur en tant que présence indéfinie dans le poème. Dans "J'habite une douleur," on n'aperçoit pas le même morcèlement des voix, mais, en revanche, on entend la répétition presque obsédante d'une formule d'adresse directe. Inévitablement et paradoxalement, le degré d'impersonnalité du discours dans ce poème est plus élevé et, par cela, la place du lecteur générique est assurée dans la trame du texte.

Dans le poème "Biens Égaux," la suppression du fondu enchaîné qui réalisait le passage d'un plan à l'autre devient un trait esthétique, car en l'absence de ces techniques de liaison, le texte semble être morcelé jusqu'à la pulvérisation. De l'art des modulations, Jean Rousset en parle aussi dans *Forme et Signification* dans son analyse de l'un des romans de Gustave Flaubert. Le critique attire notre attention sur ce caractère de fragmentation et de brouillage que la modulation produit dans un texte. Si, chez Flaubert, cet aspect de discontinuité déclenchait un brouillage et presque un mécontentement de l'auteur vis-à-vis de son

¹⁶ dans l'article "Structures des relations de personne dans le verbe" publié dans son oeuvre *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste accentue le caractère non subjective de "tu" en face de la personne subjective que "je" implique. p 232

œuvre, chez René Char la dissémination de l'écriture par la technique de la modulation devient un but en soi. Mais, pour revenir à Flaubert, nous nous aidons d'une citation de Rousset qui considère que l'écrivain mettait "tous ses soins à moduler" (Rousset 120) :

J'ai relu tout cela avant-hier, et j'ai été effrayé ... Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints... (Rousset 121)

Chez Flaubert, ces joints sont "forts et souples," commente Rousset. Sans essayer d'établir une relation quelconque entre le romancier du XIX^{ème} siècle et le poète du XX^{ème}, nous voulons simplement signaler que le sens de l'écriture charienne devrait être recherché dans cette juxtaposition même des pensées fragmentées. Le passage brusque d'une forme verbale à l'autre, d'une personne à l'autre, appartient à un style propre au poète. Néanmoins, le sens de sa poésie jaillit de la confrontation presque hasardeuse des paragraphes et des idées, et trouver la clé interprétative renvoie plutôt à l'intuition et à la sensibilité.

Si les premières occurrences du "tu" relèvent de la présence distinguée d'un autre personnage réel, les dernières intrusions du "tu" sont plus ambiguës : "Mais prédisant cela j'affirme que tu vis ; le sillon s'éclaire entre ton bien et ton mal. La chaleur reviendra avec le silence comme je te soulèverai, Inanimée." La présence de "tu" est ici le signe de la relation que le narrateur établit avec son propre lecteur. Indéfini et ambigu, "tu" désigne le désir du

narrateur de rendre manifeste la voix du lecteur à l'intérieur de l'histoire qu'il raconte. Ainsi, on apprend que le poème est un message qui a du sens seulement dans sa relation avec "moi" comme destinataire du récit poétique. C'est par cette liaison que la poésie doit être vue en tant que discours du discours. Il s'agit donc d'un autre changement de point de vue, c'est-à-dire d'une refocalisation, cette fois-ci sur l'instance de la deuxième personne qui assure l'expression d'un métadiscours. Celui-ci représente, au niveau des actes linguistiques, une mise en abyme de l'acte de la communication.

C'est encore ce partage des points de vue entre le lecteur et le narrateur qui assure la progression du récit par la manipulation des émotions de celui qui écoute. De cette perspective, nous pouvons conclure que René Char est le maître de la séduction de son lecteur. L'utilisation rythmique et obsédante de cette voix qui s'adresse au lecteur en tant que récepteur de sa poésie ou en tant qu'image miroitante de son propre "je" est plus claire dans le poème "J'habite une douleur" où le désir de communiquer avec son lecteur provient, semble-t-il, d'une angoisse, de la peur d'être incompris ou rejeté. Dans son livre, *René Char La où brûle la poésie*, Danielle Leclaire explique la thématique du recueil "Le Poème pulvérisé en affirmant que le poète lui-même se sent "pulvérisé, déchiré par les «plaintives et crépitantes interrogations»" (OC 1294), par une tension insupportable qu'il lui faut exprimer ? : «J'ai pris ma tête comme on saisit une motte de sel et je l'ai littéralement pulvérisée...»" (1294).

La précarité de ce processus de la communication continuellement en proie à l'échec est transmise au niveau logico-linguistique par la préférence de la litote. Lorsque le langage discursif cesse de communiquer, seule la négation de la parole peut encore parler, soit en

tant que prolongation de l'acte linguistique dans la voix du lecteur, soit en tant qu'acte communicatif du silence. Lorsque le mot arrive à l'échec, c'est par la voie paradoxale du silence que l'acte poétique s'efforce de parler encore. Au niveau formel la métalepse pourrait être considérée un cas particulier de la litote parce qu'en niant un énoncé avec l'intention de dire le contraire ou de développer ce qui n'est pas encore formulé, on assiste à un transfert de sens.

2.3. La litote et le langage du non-dit

Dans la poésie de René Char, la trame logique du récit perd parfois en clarté, mais seulement pour gagner en richesse poétique. Seule la portée de l'absence permet, en revanche, d'augmenter les flottements arbitraires des idées. À cet égard, le discours institué par la litote éclaire le texte à l'aide du langage du non-dit. La litote et la métalepse sont deux figures d'atténuation. Les deux impliquent un message elliptique qui ont comme but, soit l'atténuation du message pour atténuer l'idée transmise (la métalepse), soit l'atténuation du mot qui dit moins pour suggérer davantage (la litote). La litote est fondée sur une ellipse dans le code du message, elle laisse entendre plus qu'elle ne dit pour offrir au récepteur un sens plus fort de participation. Elle passe sous silence un message implicite et oblige l'interlocuteur de compléter les paroles de l'auteur.

Chez Heidegger, le silence est une autre forme de langage authentique. Au seuil de sa pensée de la parole, Heidegger aussi parle d'une trame philosophique où la langue parlée a comme fondement la disponibilité et l'entendement, c'est-à-dire la sensibilité et l'intelligence. Chez Heidegger, entendre implique la présence d'un énoncé vu comme acte de communication qui suppose l'articulation du sens. Mais ce sens survient dans la pensée non seulement à travers le processus de l'écoute, mais aussi par le biais du silence : "En tant que constitution existentielle de l'ouverture du "Dasein", la parole est constitutive de celui-ci dans son existence. À la langue parlée appartiennent comme possibilité l'écoute et le silence. Ce n'est que par ces phénomènes que s'éclaire pleinement la fonction constitutive de la parole pour l'existentialité de l'existence" (*Être et Temps* 208). Heidegger trace donc la limite entre l'acte de parler comme communication et celui de la communion. Ce qui est essentiel dans un énoncé n'est pas nécessairement le discours objectif, mais le sens originel qui s'adresse à la sensibilité de l'homme occidental.

Au moment où cet acte de parler se fixe à l'écrit, il n'est plus que la trace, le gramme qu'offre la Parole originelle. Pour le philosophe, ce type de communication est institué par la poésie : "Être le messager de l'être-au-disposé appartient à la parole et c'est ce qui se décèle au niveau oral dans l'intonation, la modulation, le tempo de la parole, "dans la manière de parler". La communication des possibilités existentielles de la disponibilité, c'est-à-dire la découverte de l'existence, peut être la fin que se fixe la parole qui parle en poème" (209).

Selon l'auteur d'*Être et temps*, cette manière poétique de parler est la conséquence d'un sens originel qui se décharge dans l'acte créateur en tant que relation entre parole et écoute. Écouter n'est pas seulement un acte sensoriel ; il signifie plutôt entendre parce que "Seul celui qui entend peut être à l'écoute" (211). Pour Heidegger, une autre façon encore plus fondamentale d'entendre est le silence, parce que celui qui écoute ne parle pas, il entend, mais il se tait: «Qui se tait dans la conversation peut beaucoup mieux "donner à entendre", c'est-à-dire accroître l'entente, que celui qui n'est jamais à court de parole. [...] Mais se taire ne veut pas dire être muet. Le muet a au contraire tendance à "parler"» (212). On retrouve ce même acte de silence parlant dans la poésie de Char aussi et c'est peut-être cette syncope dans la parole qui brûle les étapes de l'entente de l'écriture que Heidegger admirait chez lui : "La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence," dit le poète dans "Le Bulletin des Baux" (OC 258). C'est dans ce silence parlant que tout se lie : ce qui est compréhensible et ce qui se refuse un sens immédiat, ce qui s'oublie en chaque chose et ce qui peut être rappelé. Se taire représente donc autant chez le poète que chez le philosophe une autre manière de communiquer.

L'homme peut parler par son silence car se taire institue un autre type d'entendre ; se taire, c'est la limite consciente que celui qui écoute s'impose pour articuler une entente au niveau ontologique. Ce type de langage silencieux communique davantage car il représente un dialogue toujours ajourné. Le silence devient donc la véritable puissance d'entendre de l'homme parce qu'il suppose une communion lucide, un mélange de passivité et d'activité, d'intériorité et d'extériorité, il est le lien qui occulte et la relation qui lie tout : "Pour pouvoir

se taire, le Dasein doit avoir quelque chose à dire" (*Être et Temps* 211). De ce fait, toute la parole, et particulièrement la parole poétique, implique l'existence d'une interrogation et la présence d'un interlocuteur. Et chez René Char, cette relation relève d'une ambivalence entre celui qui écoute, parle ou choisit de se taire : "La poésie est de toutes les eaux claires celle qui s'attarde le moins aux reflets de ses ponts. Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié" (*OC* 276).

En outre nier ne signifie pas abandonner la communication, au contraire, cela représente une forme de résistance vis-à-vis de la condition des choses. Chez René Char, le côté productif de la négation est souligné plusieurs fois dans ses poèmes pour attirer l'attention sur l'insuffisance de la parole énonciative. L'absence du mot ne coupe pas les relations au niveau du discours, mais en crée d'autres. En ce sens, la négation offre un degré de complexité supérieure, car elle affirme en niant. La litote devient, pour Char, l'expression d'un désir d'expérimenter de nouvelles formes de langage, et, dans ce cas, un langage qui semble faire défaut. C'est en effet ce type d'énoncé qui permet au lecteur d'avoir plusieurs lectures sur le registre d'un discours poétique.

L'enjeu de l'utilisation de la négation ainsi décrit est présent dans les poèmes "Biens Égaux", "J'habite une douleur" et dans "L'Extravagant". Si, dans ces deux derniers poèmes, la litote est placée à la fin, dans "Biens Égaux", elle fonctionne comme une incise qui provoque un autre type de rupture, cette fois-ci thématique. Le déroulement apaisant de la promenade des amoureux est coupé brusquement par l'intrusion en incise d'une litote qui

bouleverse le discours à plusieurs niveaux : "Ce n'est pas un homme à tête de fable que plus tard tu baisais derrière les brumes de ton lit constant."

Avant d'analyser la pluralité des images que ce texte offre, c'est le côté augmentatif de la litote qui attire notre attention, car en tant qu'énoncé en absence, elle impose une interrogation. C'est finalement en vertu de cette interrogation que les significations du poème se multiplient et que le discours reçoit un autre type de morcèlement, cette fois-ci celui produit par l'infinité de ceux qui lisent. En tant qu'articulation d'un processus créateur, c'est par cette prolongation méditative du lecteur que la poésie s'approprie des sens nouveaux. Car c'est en dépendant de l'ouverture créatrice du silence que le texte gagne en richesse ; et, comme le dit le poète, dans "Le Bulletin des Baux": "La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence" (*OC* 258).

Sans utiliser aucun embrayeur, le texte change de direction d'une manière brusque. On quitte le cadre enfantin des amoureux, pour se retrouver dans un temps et un espace complètement nouveaux. Les protagonistes sont les mêmes, mais le temps a passé. On apprend que le temps a passé par une prolepse, celle introduite par le substantif "homme". Le garçon heureux du jardin paternel est remplacé par l'homme qu'il est devenu et un saut de quelques années s'est produit.

Au niveau plus profond des ekstases temporelles, une concomitance réelle est créée de nouveau. Tout l'enjeu de la chute du temps est centré sur l'interrogation soulevée par une négation : "ce n'est pas une tête de fable", mais qui est-ce alors? L'expansion du temps est donnée ici par la productivité de la contradiction et du paradoxe. Cette contradiction est il-

lustrée par une incise illogique dans la suite des faits grammaticaux car on associe un ad-
verbe qui vise le futur, "plus tard," et un verbe à l'imparfait de l'indicatif "baisais". Il en ré-
sulte une atmosphère illusoire où les brumes du lit constant ne font qu'augmenter l'effet.
S'agit-il d'un temps somnambulique où veille et rêve coexistent? La consommation du bais-
er est-elle réelle? Ou parle-t-on de projection imaginaire? Le texte ne le précise pas, mais il
ne cesse pas de soulever nos interrogations.

Dans "J'habite une douleur," la litote est placée à la fin de la poésie et, par cela, l'ef-
fet interrogatif est encore plus productif : "Il n'y a pas de siège pur," dit le poète en laissant
le silence continuer sa méditation, en invitant l'absence du mot à affirmer ce que le langage
parlé ne peut pas exprimer. Comme chez Heidegger, dans la poésie de René Char ce qui se
manifeste dans le silence c'est la forme non discursive du discours. Ce qui survient dans ce
discours silencieux est précisément l'Origine non discursive qui précède tout, un silence
parabolique qui ne nie pas la parole, qui ne lui impose pas de limite. La poésie devient alors
l'espace où l'homme n'a plus sa parole à soi, mais où il est institué par la Parole, et où c'est
plutôt la Parole qui parle en lui.¹⁷

Le temps du silence est suggéré dès le début du poème où le poète ne confie plus la
force de la parole discursive, ni l'effet cathartique du langage parlé : "La souffrance connaît
peu de mots," dit-il, en s'éloignant d'une manière progressive du monde des bavards. Il
 préfère s'exiler dans le monde du rêve où le temps devient "le présent qui s'accumule" (*OC*

¹⁷ Heidegger explore la primauté de la Parole dans la dernière partie de son œuvre et plus précisé-
ment dans *Language, Thought, Poetry*. Pour le philosophe ce qui instaure le Dasein n'est plus
L'Être, mais La Parole.

260). Ici, une existence plus authentique se manifeste où il est possible de fonctionner "sans fardeau". Dans le paragraphe qui suit, le poète se lance dans une rage d'enthousiasme. C'est dans le rêve qu'il semble se donner la chance de bouger dans un topos sans limite et où il ne doit plus déplorer la réalité. Ici, il peut rejeter "la gratitude qui se répète" et il peut s'éloigner de "l'incorporation mélodieuse, (des) chairs qui ne personnifient plus que la sorcellerie du sablier" (254).

Mais ce site reste encore instable et paradoxal, car le cadre qui s'ouvre dans le rêve n'est pas encore ontologique, il est ontique. Il tient encore du monde de sa propre humanité car il est le site des refoulements et des défolements de l'inconscient. C'est pourquoi le deuxième paragraphe débute avec un changement de nuance à l'intérieur du même paradigme. Le poète veut transmettre un premier signe de déception, il change d'avis ("Pour-tant") car son rêve devient de plus en plus accablant : "Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit". Ce qui suit est un enchaînement d'expériences douloureuses, car le rêve est une existence complète où espoir et déception se contaminent dans la présence d'un discours poétique qui préfère plutôt montrer les contradictions de l'esprit que les élucider. Son regret provient de l'échec de cette nouvelle expérience, et ses errances taciturnes veulent remplacer toute tentative de l'exprimable.

À propos de ce silence chez Char, Maurice Blanchot dit dans son article "La Bête de Lascaux" : "Dans l'œuvre de René Char, comme dans les fragments d'Héraclite, c'est à cette éternelle genèse que nous assistons de moment en moment, à ce dur combat auprès de l'antérieur, là où la transparence de la pensée se fait jour de par l'image obscure qui la re-

tient, où la même parole, souffrant une double violence, semble s'éclairer par le silence nu de la pensée, semble s'épaissir, se remplir de la profondeur parlante, incessante, murmure où rien ne se laisse entendre" (OC 1145).

2.4 Le mutisme - une transition entre silence et image

À l'inexprimable du silence, la poésie ne peut plus opposer que l'expression de l'image. Alors que le moment où le langage se retire et cesse d'exprimer, c'est l'image qui reste. Car ce qui se projette dans le mot c'est l'imagination et, avant d'avoir l'articulation du concept dans le langage, nous en avons son image.¹⁸ Chez René Char, le mot image renvoie aussi au symbole. Si, à l'origine, le mot symbole désigne "un rapport métonymico-synecdotique entre les parties, ou entre chaque partie et l'ensemble, d'un objet coupé en deux pour servir ultérieurement de signe de reconnaissance" (*Figures III* 37), dans la poésie de Char l'acceptation de ce concept dépasse l'analogie universelle que le symbolisme utilisait comme fondement, pour l'employer comme lien entre réalité ontologique et ontique. De ce point de vue, le symbole prédétermine même l'image, il va en avant. Ainsi, le symbole fait un détour sémantique et commence à communiquer le sens à un niveau plus fondamental, cette fois-ci vertical. C'est pourquoi le choix et la juxtaposition des symboles sont souvent

¹⁸ de la primauté de l'image dans la conscience parle Emmanuel Kant dans *La critique de la raison pure*, mais ce concept a une longue tradition car Platon le mentionne pour la première fois et puis toute la philosophie occidentale le traite de différents points de vue. Un apport important est apporté par la philosophie de Husserl.

aléatoires sinon uniques chez René Char, de même que le sens qui s'en dégage. Derrière le mutisme et le silence, s'ouvre un monde plus vaste, le monde infini et créatif de l'image qui se déploie et qui parle d'une manière autre à travers le symbole.

Pour René Char, l'inexprimable ne cesse pas de parler et de fasciner et lorsque le langage logique cesse de communiquer, c'est au contraire "le mutisme (qui) reconduisait tous nos pouvoirs. Il m'apprit de voler au-dessus de la nuit des mots, loin de l'hébétude des navires à l'ancre. Ce n'est pas le glacier qui nous importe mais ce qui le fait possible indéfiniment, sa solitaire vraisemblance" (*OC* 261). Cette vraisemblance lie les mondes ontologique et ontique en dépit de l'absence des structures grammaticales classiques : et, comme le souligne le poète dans le poème "Le Suzerain" : "La frénésie des cascades, symboliquement, acquitterait mon bon vouloir" (261).

3. L'éclairage au niveau symbolique

3.1 Changements et renversements des symboles

Ce que la modulation permet, au niveau symbolique, dans la poésie de René Char, c'est l'assurance d'une divergence entre plusieurs attitudes, impressions et sensations devant le donné d'une même situation. Chez lui, le symbole s'appuie sur des images disparates et divergentes parce que lorsqu'on dégage une structure ontologique, la dimension concrète

perd de son intensité au profit d'une dimension abstraite qui force et qui ouvre la voie de la communication. Comme chez Heidegger, dans la poésie de Char, le mot arrive souvent à saturation ; il ne peut plus exprimer, non parce qu'il est vidé, mais parce que le vers veut exprimer l'inexprimable : "C'est ainsi que les tentatives pour saisir l'essence de la langue" se sont toujours orientées sur l'un de ces moments isolés des autres et ont conçu la langue à la lumière de l'idée « d'expression », « forme symbolique », de communication en tant qu'« énoncé », de notifications des sentiments vécus ou de « mise en forme » de la vie" (*Être et temps* 209).

Si, quand même, l'image n'est pas encore capable, chez Heidegger, d'offrir le côté ontologique du monde, chez René Char, en revanche, l'image devient, à notre avis, une combinaison d'actes conscients et inconscients. On n'avance pas dans la communication à travers ce qui se donne comme un ensemble de sons, mais au contraire, à travers ce qui se donne comme un moment isolé; ce qui est décisif, c'est le travail préalable du dégagement ontologique du mot.

Ainsi, la langue parle par ce qui est "non encore formulé" (*OC* 157), elle devient compréhensible dans la charnière des symboles agglomérés. Lacunaire et syncopée, la langue parle davantage en se taisant : "C'est l'heure de se taire," (250) dit le poète au début du "Poème pulvérisé". Si le langage refuse de bavarder, c'est le symbole qui, lui, complète la voix lacunaire du poète.

Dans "J'habite une douleur," c'est "la sorcellerie du sablier" qui parle de la nature agonisante du temps. Le sablier, cette mesure fragmentaire et syncopée du temps, crée des

dissipations errantes dans le flux habituel des choses. Placé toujours à la limite des contraires, l'homme ressent la tension qui se trouve dans chaque instant de son existence. La première référence au temps est donnée par "l'automne". Saison mélancolique et abondante, l'automne dont Char parle se précipite entre deux situations contraires. Le poète ne parle de la tendresse de l'automne que pour la renverser immédiatement en "placide allure" et "affable agonie" que sa propre angoisse produit. Pour Char, l'automne n'est pas une saison parmi d'autres, c'est la saison où la tristesse bouleverse ce temps crépusculaire car : "Le danger nous ôtait toute mélancolie" (*OC* 269). Il s'agit toujours d'un danger associé au passage régulier du temps : "Il semble que l'on naît toujours à mi-chemin du commencement et de la fin du monde. Nous grandissons en révolte ouverte presque aussi furieusement contre ce qui nous entraîne que contre ce qui nous retient" (*OC* 333). L'homme bascule dans ce topos incertain qui le fatigue et le désoriente et l'ambiguïté où il se trouve le projette dans les alternances déconcertantes de la veille et du sommeil, du rêve et du cauchemar.

Le sommeil est conçu ici comme un temps de choix : "Préfère te coucher sans fardeau," dit le poète en nous rappelant que la période diaphane de l'enfance ne sera plus retrouvée. C'est le symbole du "fardeau" qui rappelle le monde de l'enfance. Il s'agit donc d'un changement dans le champ propre du mot qui reçoit des significations particulières seulement à partir d'une imagerie construite du mot. Une autre occurrence du mot fardeau que l'on retrouve dans le poème "Les Trois Sœurs," c'est la voie qui ouvre cette nouvelle image de l'enfance : "Cet enfant sur ton épaule/Est ta chance et ton fardeau" (250).

On apprend alors par ce qui précède que le monde du rêve sera hanté à coup sûr par les agonies de la vie courante. Toujours considéré comme un temps intermédiaire, le rêve anéantit le topos de la parole pour faire place aux bizarreries de l'image et des symboles car ici : "Meurent les yeux singuliers/Et la parole qui découvre" (251). Situé dans un espace de contradictions, le poète veut explorer le côté productif du paradoxe. Un de ces éléments paradoxaux est la maison sans vitres. Espace fermé qui symbolise d'habitude l'intimité et la protection, la maison perd ici sa place privilégiée et est renversée dans un endroit qui exprime l'instabilité et le déracinement de celui qui l'habite.

Il est étonnant de voir comment l'affolement de cette maison démantelée fait écho à celui exprimé dans le titre. Un échange se produit et on n'occupe plus les murs solides d'une maison, mais le cadre circonscrit par la douleur. Une perspective épouvantable s'ouvre, car l'effroi d'une situation consiste en la méconnaissance du jour, de l'heure où il cessera. Contrairement à la maison flottante, désorganisée et mobile surprise dans le vent orageux, la douleur est là pour durer. Il y a un sentiment de persistance lié à la douleur car elle force l'homme à abdiquer et à se résigner. Il s'agit cependant d'une résignation écartelante qui divise et sépare, qui morcèle l'intériorité jusqu'à la pulvérisation. Le détour de la douleur passe par la dispersion de tout point focal. Oblique et infléchie, la douleur provoque des schismes, elle transforme le poète en un "géant désagrégé, seigneur de l'impossible".

Dans le poème "L'Extravagant," la tension du déséquilibre que l'instabilité des limites physiques produit dans l'esprit de l'homme est reprise encore une fois par l'utilisation, cette fois-ci, du symbole de la chambre. Plus intime que la maison, la chambre présentée

dans ce poème représente de nouveau la désagrégation d'un espace en dérive. Son plafond a des trous qui font le lien avec l'espace ouvert de l'extérieur : "Sur le plafond de chaux blanche de sa chambre, quelques oiseaux étaient passés mais leur éclair avait fondu dans le sommeil" (256). Les images de cette nébuleuse en mouvement s'accumulent d'une manière progressive par le symbole du vent et du vol de l'oiseau. Il s'agit d'un vent et d'un vol dont la vitesse est augmentée au paroxysme, car le mouvement de l'oiseau est aussi rapide et instantané qu'un éclair et celui du vent "parcourt une année dans une nuit". La légèreté suave du vent et la liberté que le vol suppose sont abandonnées au profit d'une connotation nouvelle selon laquelle ces deux éléments reçoivent la lourdeur matérielle des choses pesantes : "Il était entre les deux un mal qui les déchirait. Le vent allait de l'un à l'autre ; le vent ou rien, les pans de la rude étoffe et de l'avalanche des montagnes, ou rien" (268).

C'est donc le vent qui, comme la chair, devient la mesure superficielle du temps éphémère. Conscient de la différence entre chair et corps, René Char sait que c'est la chair qui se soumet à la destruction du temps. La dissémination corporelle devient ainsi l'image du temps qui recule, le signe d'un monde en retraite et on devine que sa douleur provient de la peur que l'homme ressent devant la mort qui s'approche de manière inéluctable.

Quant à l'image de la désagrégation déjà observée dans "L'Extravagant," elle ne fait que s'amplifier dans la deuxième partie de "J'habite une douleur". Sous la vision de René Char, les symboles ne disparaissent pas, ils changent, ils sont forcés de moduler, de montrer une autre facette de la réalité, de s'approcher ou de s'éloigner de la réalité. Le sens doit être cherché dans la distance qui se forme dans l'entre-deux des mots, dans la violence de la jux-

taposition des réalités opposées, dans le silence qui se fait devant "le contrepoint du vide auquel je crois" (157). La dynamique qu'offrent les renversements des symboles dans le poème ouvre une dimension envahissante qui trouble et provoque, elle coupe la voie du discours pour ouvrir celle du visible : "L'intensité est silencieuse. Son image ne l'est pas. J'aime ce qui éblouit, puis accentue l'obscur à l'intérieur de moi" (332). L'image que les symboles de la pêche, de la chaleur, de l'abîme ou du lion offrent est dérangeante, elle impose une nouvelle perception dans l'ordre du sensible. Cette deuxième partie du poème s'adresse à la perception oculaire : "Tu es retourné à la pêche aux murailles, à la canicule sans été" (254).

La poésie entrouvre l'espace dynamique de la contradiction. Ici la pêche et la chaleur perdent leurs acceptions positives et se placent dans une dimension unique qui sépare la chose de son origine. La perte et l'échec proviennent de la source inappropriée qui les génère. Toujours associé au bonheur éternel et à l'accomplissement, le symbole de la pêche perd ses acceptions bibliques pour recevoir le sens d'une existence absurde. Le sentiment de la plénitude que la chaleur suppose est abandonné au profit d'une brûlure dont l'effet est amplifié à cause de son origine inconnue. Si d'ordinaire, la chaleur de l'été fait mûrir, chez Char, elle brûle et détruit. Il s'agit dans cette chaleur de quelque chose de maléfique qui attise le feu intérieur de l'homme en proie à des colères aux pulsions guerrières. Dans cet univers hanté par la malédiction, la récolte et l'abondance n'existent plus, le lion puissant et souverain est aveugle. Ce qui lui reste c'est l'espoir de chercher le sens de l'existence "au-dessus" de cet espace maléfique ; mais on constate que la lavande dont le poète par-

le dans "J'habite une douleur" qui ornait le chemin enfantin de l'amour précoce annoncé dans "Biens Égaux" a noirci, qu'elle a perdu son statut de fleur de noces pour se transformer en fleur de deuil tout comme l'orchidée brûlée du poème "Les trois sœurs" (250). "Il n'y a pas de siège pur," conclut le poète qui nous rappelle que "nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert" (222).

3.2 La variation dans le symbole du "lit"

Pour traduire cet "entrouvert", René Char utilise des images surprenantes. La symbolique de sa poésie réactualise un fonctionnement mental différent où les étapes transitoires de l'esprit sont souvent associées aux expériences fondamentales de l'existence qu'exprime le symbole du lit. *Le Dictionnaire des Symboles* de Chevalier et Gheerbrand considère le lit comme symbole de la régénérescence pendant le sommeil. Centre sacré de la vie, il est l'objet où la naissance, les noces et la mort se passent. Dans la symbolique d'ensemble, il est aussi le signe de l'horizontalité et du repos.

Dans le poème "L'Extravagant", ces significations ne retiennent que l'intuition de l'inconscient qui se rend à la vie quotidienne à travers le sommeil. Symbole de l'horizontalité, le lit suppose l'endroit du repos, mais aussi celui du rêve. Dans le vers charien, le lit ouvre la voie d'une existence autre.

Dès le début, la poésie établit une distinction ceux/il. La catégorie de "ceux" est celle des gens tentés par les "similitudes", de ceux qui cherchent le même genre de pensée, la stabilité du conformisme où rien de disruptif ne se produit. En revanche, le poète est celui qui ne se multiplie pas, il est d'une essence fondamentalement différente. Dans son existence mobile et frénétique, il occulte la stabilité que l'habituel suppose, il avance, mais il ne bouge pas dans la réplique de son propre être. Il se dissocie de son ombre et, par cela, toute activité miroitante et toute attitude narcissique est refusée. Le poète refuse les reflets de son propre être pour se situer dans le flux de l'inconscient que la nuit, et, par extension, le sommeil, apporte : "Il ne déplaçait pas d'ombre en avançant, traduisant une audace tôt consommée, bien que son pas fut assez vulgaire." Les autres sont "ceux qui, aux premières heures de la nuit ratent leur lit, et le perdent ensuite de vue jusqu'au lendemain" (255), c'est-à-dire qu'ils sont ceux qui vivent exclusivement dans le quotidien, pendant la journée et qui excluent la chance d'une connaissance autre.

Contrairement à eux, le poète, pour sa part, préfère un type d'existence intermédiaire qui représente l'existence authentique opposée à l'existence mondaine. Il est celui qui ne rate pas son lit, la nuit de son sommeil, et l'horizontalité qui communique avec la verticalité que le rêve suppose. Le rêve devient pour lui un type de temporalité authentique où ses interrogations concernent les actes fondamentaux de l'esprit.

Une autre perspective abordée dans la poésie "L'Extravagant" concerne le rôle actif du poète dans le monde. Se situant contre la stabilité que le quotidien suppose, il s'érige comme un marcheur, comme le pèlerin engagé sur le chemin de la pensée. Il bouge en de-

venant, car le pèlerin est un homme inachevé sur une route. L'état propre du marcheur est le "paysage lunaire", le moment qui marque le passage ou l'intervalle entre deux jours. Dans une première étape, cette existence nocturne lui assure une expérience authentique : "Tel n'était pas ce marcheur que le voile du paysage lunaire, très bas, semblait ne pas gêner dans son mouvement" (255). Le voile ou l'expérience authentique bouge entre deux états, "très bas" et "très haut", car à la fin du poème, on apprend que "Le voile du paysage lunaire maintenant très haut déploie ses couleurs aromatiques au-dessus du personnage que je dis." Ce passage entre le très bas de l'expérience et le très haut parle du caractère momentané du contact avec l'Être, c'est quelque chose qu'on ne peut retenir pour une longue période de temps car il s'agit plutôt d'une rencontre courte, brusque et momentanée comme un éclair.

C'est une rencontre fondamentale qui peut se réaliser seulement dans l'engagement sur le chemin de l'interrogation, ces routes sans fin que Heidegger nommait les chemins qui ne mènent nulle part. Cette expérience suppose le contact immédiat car elle "effleure" la "surface du front sans paraître personnelle". Elle est comme une caresse momentanée sur le front de celui qui refuse le banal du quotidien et les "similitudes" pour adopter la voie des interrogations fondamentales : "une route qui s'allonge, un sentier qui dévie sont conformés à l'élan de la pensée qui fredonne" (256).

Mais la route de Char est disloquante, elle bouleverse, force le poète à commencer le flux des interrogations : "Route, est-tu là? (299), "Celui qui part/ N'est point menteur" (296). Cette route est l'image en miroir du message baudelairien qui profère que les marcheurs authentiques sont ceux qui s'engagent sur un chemin dépourvu d'une direc-

tion claire. Dans la poésie "Le voyage" Baudelaire dit : "ceux-là seuls qui partent / Pour partir." Sur le chemin sans fin qui se répète dans la poésie charienne, l'authentique est intermittent, mais celui qui l'adopte se pare de la chance d'une rencontre qui clarifie et qui pousse l'homme à la limite : "Jadis l'herbe, à l'heure où les routes de terre s'accordaient dans leur déclin, élevait tendrement ses tiges et allumait ses clartés," dit le poète dans "Jacquemard et Julia". Mais il s'agit chez Char d'une route qui disloque l'homme et qui rappelle les mots de Rimbaud dans la poésie "Ornière": "mille rapides ornières de la route humide." La multitude des voies que la route de Rimbaud supposait parce que cette route charienne n'est pas celle d'une réconciliation de l'humanité, mais sa fuite.

De même dans la poésie de Char, les images de la route foisonnent et elles engagent toujours l'idée d'une continuité sans fin. Dans "Biens Égaux", la route entame un moment différent dans l'existence du poète. Elle le situe dans l'expérience de l'amour vue comme un autre moment authentique de l'existence. Multiplication infinie des instants, la route semble symboliser le flux de la vie où la mort ne serait qu'un autre moment parmi les autres. C'est une route ouverte sans frontière : "L'œil fait mystère du baiser./Donnant vie à la route ouverte" (OC 250). Dans ce flux temporel que la route suppose, "aujourd'hui" est une limite, l'intervalle qui sépare et qui fait la différence entre un moment authentique et un moment inauthentique : "Aujourd'hui il rompait avec la tristesse devenue un objet aguerri, avec la frayeur du convenu" (256). Aujourd'hui représente, alors, un moment de rupture, de disjonction, une faille temporelle où une expérience authentique se consume, et donc, l'instant qui éclaire, dans la poésie de Char.

Pour en revenir au lit, l'image de celui-ci revient dans la symbolique de l'écriture pour souligner des significations variées dont témoignent plusieurs vers dans "Le Poème pulvérisé". L'image du lit revient dans la symbolique de l'écriture pour souligner des significations variées. Dans "Novae", les connotations du lit changent. Le poète y refuse le lit. Image du sommeil vulgaire, simple, dépourvu de sa capacité de rêver, le lit n'offre plus le "progrès aux fronts qui dorment" (261) ; c'est pourquoi le poète se sépare de cette expérience : "J'ai sauté de mon lit bordé d'aubépines. Pieds nus, je parle aux enfants" (269). Son action est brusque et précipitée, il se sépare des effets bénéfiques et régénératifs du sommeil auquel il ne se fie pas. Symbole de l'innocence, du bonheur et de l'innocence, l'aubépine s'illustre comme une image avec laquelle il ne veut pas être associé. Le lit qu'il veut est celui qui provoque un type d'existence différée : "Et cet élan, le lit des larmes / S'emplit d'un seul battement" (250).

René Char interroge pour sa part les dangers que le marcheur inscrit dans la voie des interrogations disloquantes. Le péril est partout et "le lit des larmes" rappelle la figure de Procuste. *Le Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrand analyse le symbole du lit procustien en affirmant qu'il représente le symbole du tyran totalitaire, car Procuste prenait du plaisir à attaquer les voyageurs. Il étendait ceux de grande taille sur un petit lit puis leur coupait les membres qui dépassaient, et étendait les petits sur un grand lit et étirait leurs membres jusqu'à ce qu'ils aient atteint les dimensions du lit. Des pratiques de ce brigand découle la coutume dite de Procuste, qui représente la banalisation, la réduction de l'âme à une mesure conventionnelle, la perversion extrême de l'idéal en conformisme. Ce

qui découle de ce fait est aussi l'apprentissage et la préfiguration de la mort. Ainsi, la poésie charienne s'inscrit dans une vision profane. Après la longue période de la guerre, le poète cherche frénétiquement l'espoir et il le fait par la voie de son enfance. Mais ce paradis, comme tout paradis, est perdu : "Ce monde est mort sans laisser de charnier" (260). Par exemple, tous ces noms évoqués dans "Le Poème pulvérisé" représentent "une sorte de bilan que le poète dresse de son enfance, nommant les êtres auxquels il est attaché et qui maintenant sont morts : Jacquemard, surnom de son père, Julia, la première femme de ce dernier, Nougier l'Armourier ; reconnaissant envers les lieux qui l'ont fait rêver, envers ceux qui, dans l'enfance, l'ont initié aux valeurs qu'il fait siennes maintenant, comme autant de contre-valeurs par rapport au monde contemporain" (Leclaire 225).

3.3 La transposition du symbole du rocher

Assembler de multiples images du même mot, c'est la modulation qui appuie la variation recherchée par le poète. Chargé de tonalités différentes, un seul mot peut, à chaque fois, exprimer autre chose. Lit de noces, lit funéraire, lit de l'enfance, lit de larmes, lit de la torture qui altère, modifie, ajuste, lit-rêve, lit-sommeil, lit-repos, lit de la méditation et de la pensée ou "lit de cendres" constituent l'ensemble des facettes d'une poésie explosive qui fait moduler le sens à travers l'ajout de l'information. Autant violent qu'expressif, le vers de Char engage un processus créateur où la variation dans la durée d'une caractéristique est le signal modulant qui change l'amplitude de plusieurs tonalités affectives. Un mot

en enveloppe un autre, lui prête sa hauteur, le répète ou l'abandonne juste pour le reprendre d'une manière autre dans l'usage du mot qui suit. C'est ainsi que le lit des larmes, de la déception ou de la tristesse perd en intensité pour gagner en profondeur de l'absence : "La lune du lac prend pied sur la plage où le doux feu végétal de l'été descend à la vague qui l'entraîne vers un lit de profondes cendres." Le lit de cendres parle donc d'une destruction complète réalisée par combustion.

À ce sujet, le feu a un effet altérant chez Char. Soit il détruit, soit il brûle juste assez pour faire fondre les pierres les plus dures du monde. Ses occurrences s'illustrent dans les poèmes d'une manière modulante. L'effet destructeur du feu s'annonce par les ravages que "la canicule sans été" produit. Dans "J'habite une douleur," le feu qui brûle est d'origine infernale et détruit le rêve de l'élévation. Il anéantit l'espoir de la récupération d'un espace sûr car la maison parfaite ne sera jamais construite. Si transporté sur cette échelle et considéré comme une sorte d'édifice, de construction, le rocher— dont le motif se répète dans certains poèmes¹⁹—devient symbole du sédentarisme, du repos et de la sécurité. Mais c'est la brûlure d'une chaleur intense qui incendie et transforme tout espoir en cendres. La même chaleur est reprise dans "Biens Égaux" et illustrée par le vers suivant: "La chaleur reviendra avec le silence comme je te soulèverai, Inanimée." Ainsi, l'élément qui intensifie le silence est la chaleur. Elle anéantit tout principe régénérateur, car l'expérience de l'existence authentique, aussi intense que fulgurante, cesse au moment de la mort seulement pour se pro-

¹⁹ le symbol du volcan est répétitif dans "Le Poème pulvérisé": on le retrouve dans "Les Trois sœurs", "Hymne à voix basse", "Novae".

longer, pour se soulever d'une manière autre dans le passage, car la mort c'est la fin de cette chaleur.

C'est dans la fissure, dans le sillon, dans cette limite en mouvement qu'"aujourd'hui" reprend une présence atypique : "Aujourd'hui, le vieux réfractaire faiblit au milieu de ses pierres, la plupart mortes de gel, de solitude et de chaleur," dit le poète dans "Affres, Détonation, Silence" (OC 257). C'est alors que la pierre devient l'équivalent de l'humain, ce que corrobore le *Dictionnaire des Symboles* de Chevalier et Gheerbrand qui indique que, "suivant la légende de Prométhée, procréateur du genre humain, les pierres ont conservé une odeur humaine" (Chevalier et Gheerbrand); et c'est l'ambivalence de cet élément qui offre plusieurs sens.

En tant qu'élément destructeur de la matérialité, la chaleur suppose aussi la présence de la pierre en combustion. Cela nous rappelle l'image du volcan, cette matière brûlante, souvent reprise dans les vers de Char. Mais comme principe élémentaire du monde la pierre a toujours un mouvement double : de descente et de montée. L'image du volcan qui apparaît récurrente dans "Le Poème pulvérisé" est donc emblématique en ce sens, car le volcan a une existence ambivalente : visible et invisible. Puissant et rapide, le volcan a l'intensité de l'éclair et les profondeurs d'une existence placée dans l'entrouvert : "Violente l'épaule s'entrouvre ; / Muet apparaît le volcan. / Terre sur quoi l'olivier brille, / Tout s'évanouit en passage" (251), annonce le poète dans ce message synthétique placé au commencement du "Poème pulvérisé". Les étincelles des matières fondues et incandescentes que le jaillissement du volcan produit ont la texture énergétique de l'éclair.

Ainsi le volcan, cette matière fondue du rocher, peut-il déchaîner la libération de la matière brute. Dans "Hymne à voix basse," le poète accentue même cette force libératrice de la matière en explosion, en répétant le principe des images de la pulvérisation à travers le symbole du volcan : "une chaîne de volcans sourit à la magie des héros, à la tendresse serpentine des déesses, guide le vol nuptial de l'homme, libre enfin de se savoir et de périr oiseau ; c'est la réponse à tout, même à l'usure de la naissance, même aux détours du labyrinthe" (*OC* 253).

Dans le poème "L'extravagant," le côté visionnaire, clairvoyant et guérissant, que le symbole du rocher implique, est rejeté par le poète. Cette perspective mystique du quotidien appartient aux autres. Elle appartient aux superficiels qui vivent dans l'exclusivité du visible et de la journée qui "veulent se délivrer de l'emprise des cristaux à prétention fabuleuse" (255). Or, le poète est celui qui cherche un autre type d'existence, une existence qui se livre dans l'invisible vivant de la matière. Aucunement utilitaire, ce type d'existence est ontologique. À propos du cristal dont certains s'appliquent à se délivrer, Chevalier et Gheerbrand en disent que c'est un diamant insuffisamment mûr et d'une consistance ambivalente. Bien que matériel, il permet de voir à travers lui. De ce point de vue, le cristal c'est le rocher transposé dans la limite entre le visible et l'invisible. Le poème "Novae" accentue ce caractère paradoxal du rocher qui rend l'invisible visible : "La lumière du rocher abrite un arbre majeur. Nous nous avançons vers sa visibilité" (269).

Dans cet élan, la route du voyageur—cet homme inachevé, est alors un mélange de moments authentiques et inauthentiques, de périls et d'éclairs que finalement le poète

s'approprié avec la cupidité de l'homme de passage. La "Lyre sans bornes des poussières,/ Surcroît de notre cœur," déclare-t-il dans la clôture du "Poème pulvérisé" pour nous rappeler que dans la pulvérisation extrême de ses mots, de ses idées, de ses concepts se trouve un hommage à la vie, car ce n'est que dans les fissures éclairantes de cette existence que la lumière de l'authentique se rend accessible. Périlleuse et angoissante, mais révélatrice dans ses passages instantanés et éclairants, la vie reste un don : "Ma convoitise est infinie. Rien ne m'obsède que la vie. Étincelle nomade qui meurt dans son incendie. Aime riveraine. Dépense ta vérité. L'herbe qui cache l'or de ton amour ne connaîtra jamais le gel. Sur cette terre des périls, je m'émerveille de l'idolâtrie de la vie" (270).

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons affirmer que la thématique du "Poème pulvérisé" renvoie à la lutte de l'homme comme être allant vers la mort contre l'indubitable avancée du temps. Dans cette linéarité du temps, il y a des moments exceptionnels qui représentent le dégagement de la Parole originaire dans son extériorisation orale qui est la langue. La Parole qui se donne d'une manière totale et authentique, se morcèle en mots au niveau de la langue. Ce qui suscite la fascination c'est la façon dont la poésie charienne transcende le langage pour arriver à l'Origine qui l'a institué. De ce point de vue son écriture pourrait être considérée comme un exercice de traduction de la Langue originaire dans la langue courante. Nous avons vu que la modulation, à travers les niveaux variés du texte, en est une voie possible. Par cette voie on arrive à la problématique de l'Origine non discursive qui précède tout. Et le poète n'a plus sa parole à soi, il est institué par la Parole et c'est la Parole qui parle en lui.

Il faut cependant noter que la modulation représente dans le plan vertical, plus complexe de l'ontologie, une transformation, un échange entre différents éléments ; elle ne suppose pas la conversion d'un élément dans son contraire, mais l'actualisation d'un troisième terme authentique qui devient leur fondement. Ce troisième élément a été signalé dans chaque plan textuel abordé. De ce point de vue, les aspects verbaux ponctuel, duratif, inchoatif, itératif, sont présents dans la poésie de Char pour dégager la prévalence de la durée à partir du concept de l'instant comme analogie de l'éternité. En même temps l'instant charrien devient paradigme du présent heideggérien qui n'est plus un moment dans la suite

chronologique du temps, mais l'exception: il est le temps de l'éclairage. L'analogie entre l'instant et l'éternité est possible à cause de leur caractère non discursif, ce qui offre au vers de Char une image d'ouverture. Dans la poésie de René Char, le souvenir, la peur, l'amour sont les instants d'une Rencontre essentielle qui pousse l'homme d'une manière vectorielle vers sa plénitude, vers sa fin. Pour René Char donc, la poésie n'est pas un jeu de mots, elle renvoie à une donnée originaire qui la précède et la détermine: "La poésie requiert un état de disponibilité totale, de chaque instant. Il faut être à l'écoute pour devenir le réceptacle de la parole" (OC 860). La métaphore en tant que formule d'analogie renvoyait à l'aspect ondulatoire réalisé par ses éléments modalisants. Au niveau stylistique, nous avons remarqué, que le poète adopte cette modulation ondulatoire au niveau des aspects verbaux, pour dégager, à l'intérieur de l'écriture sa préférence pour les actes qui durent. Par conséquent, ce qui semble être une écriture saccadée devient au bout d'un mouvement ondulatoire, durée. Au niveau plus profond du texte cette durée annonçait l'équivalence instant-éternité. Comme échantillon d'éternité, l'instant devient un moment ekstatique. L'explication de cette relation renvoyait à la méthode heideggerienne qui fait moduler le plan ontologique et celui ontique. Selon le philosophe ce qui dans le plan ontologique était pour le philosophe entendement, angoisse, Langue/Silence, dans le plan ontique devient explication, peur, bavardage. Lorsque la peur passe dans son état ontologique d'angoisse l'homme s'ouvre vers sa possibilité authentique. De ce point de vue, la modulation représente le mouvement ondulatoire entre les deux plans qui détermine l'ouverture de l'homme vers son existence authentique. Dans le deuxième chapitre, la modulation ondulatoire des structures narratives aboutissait

dans une autre modalité authentique qui était le silence, car le silence a le pouvoir d'occulter le "bavardage".²⁰ La *Stylistique comparée* de Vinay et Darbelnet utilisait la modulation pour faire la transition entre deux langues étrangères. Dans notre travail nous avons utilisé les principes avancés par les deux auteurs en démontrant que l'écriture ondulatoire de Char renvoie à la Parole originale.

À la lumière de ce que nous venons de dire, nous pouvons affirmer que la poésie de René Char se concrétise au niveau des mots dans la recherche d'une essence de la langue issue des variations et des divergences à la charnière desquelles un espace apaisant s'éclaire dans l'âme de l'homme qui agonise dans son chemin indubitable vers sa propre finitude. La poésie retient la profondeur parlante et incessante de la Parole même qui semble s'ouvrir dans l'homme comme une formulation elliptique de l'inexprimable. Chez Char, le mot tâche d'interpeler l'inconnu qui ne veut plus dire rien d'actuel, mais qui aide l'homme à s'arracher à son temps vulgaire, pour expérimenter dans la brièveté des instants d'exception l'analogie du continu. La modulation de l'instant vers l'éternité ou de l'éclair en lumière ne cesse pas de fasciner le poète de la pulvérisation, mais elle reçoit des facettes nouvelles à travers son œuvre. Contrairement à la conception théorique de Char qui dit que le sens de la poésie éclate dans la rencontre des contraires, nous voulons affirmer que le sens est donné aussi par la présence des changements de ton, d'accent ou d'intensité.

Après avoir examiné les articulations des indices de divergences entre plusieurs attitudes mentales envers une même chose et comment les changements de points de vue

²⁰ Distinction faite par Heidegger dans le sous chapitre "Da-Sein et Parole. La langue" de l'œuvre *Être et temps*.

rendent possible la sublimation de la pensée du poète à travers "Le Poème pulvérisé", nous pouvons nous interroger sur la manière dont la modulation fonctionne dans les autres recueils de René Char. Dans "Arthur Rimbaud" (Recherche de la base et du sommet), René Char indique de nouveau ce que la poésie est pour lui: "La poésie moderne a un arrière-pays dont seule la clôture est sombre. Nul pavillon ne flotte longtemps sur cette banquise qui, au gré de son caprice, se donne à nous et se reprend. Mais elle indique à nos yeux l'Éclair et ses ressources vierges" (OC 732).

La problématique de la modulation pourrait réclamer une étude à elle seule dans l'œuvre de René Char et ce qui attire notre attention c'est aussi le cas du poème "La Sorgue" et de *Lettera amorosa*. Ce dernier poème fonctionne comme une prolongation de la connotation du silence que la négation de la parole imprime au vers dans l'analyse réalisée dans ce mémoire. Cela se réalise dès le début du poème à l'aide de l'ajout des points de suspension qui seront repris à la fin aussi. De ce point de vue, l'espace devient une place lacunaire, un fragment isolé qui interroge sur sa totalité. C'est un monde elliptique et pulvérisé encore une fois où: "Dans ses débris et sa poussière, l'homme à tête de nouveau-né réapparaît" (OC 344). Dans cet univers de l'ellipse, le vers module à plusieurs niveaux. Si dans les poèmes analysés les moments ekstatiques ont été possibles dans la présence de l'angoisse, du souvenir, et de l'amour, dans *Lettera amorosa* l'ordre habituel du monde est renversé exclusivement à partir du moment-éclair de l'amour. Mais à l'intérieur de l'amour tout un monde merveilleux balbutie. Ainsi l'amour est un monde explosif, éclairant où, pour en donner un seul exemple, la variation dans la thématique de "l'iris" crée de la modulation.

Ces définitions successives semblent vouloir épuiser le motif de l'iris, plusieurs fois repris à travers le poème. Nous rencontrons la même idée de répétition obsessive dans le poème "La Sorgue" où le terme modalisant est la rivière. La fin de *Lettera amorosa* fonctionne comme un prélude pour cette autre fascination que Char montre. Cette fois-ci, il s'agit de la connotation de la rivière présente dans "La Sorgue Chanson pour Yvonne". Les occurrences du mot rivière donne à la poésie un mouvement ondulatoire semblable à la surface spéculaire de l'eau et la combinaison des éléments modulants semblent soulever des questions multiples.

Bibliographie

Aristote. *L'éthique à Nichomaque*. Éditions Les Échos du Maquis, v. : 10, janvier, 2014.

Électronique.

Char, René. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1983. Imprimé.

---. "Arrière histoire du Poème pulvérisé". Paris: Jean Hugues, 1972. Imprimé.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. Imprimé.

- Darmesteter, Arsène. *La vie des mots*. Paris: Librairie Delagrave, 1950. Imprimé.
- Deleuze, Giles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969. Imprimé.
- Derrida, Jacques. *Écriture et différence*. Paris: Seuil, 1968. Imprimé.
- . *Marges de la philosophie*. Paris: Éd. Minuit, 1972. Imprimé.
- Genette, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. Imprimé.
- . *Métalepse De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004. Imprimé.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. Imprimé.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. New York: State University of New York Press, 1996. Imprimé.
- Hölderlin, Friedrich. *Odes, Élégies, Hymnes*. Paris: Gallimard, 1993. Imprimé.
- . *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row Publishers, 1971. Imprimé.
- Leclaire, Danièle. *René Char Là où la poésie brûle*. Croissy-Baubourg: Édition aden, 2007. Imprimé.
- Maulpoix, Jean-Michel. *René Char Fureur et mystère*. Paris: Gallimard, 1966. Imprimé.
- Ponty, Maurice Merleau. *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2000. Imprimé.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1991. Imprimé.
- Starobinski, Jean. "René Char et la définition du poème". *Liberté*, vol 10, no. 4, 1968, p 13-28. Imprimé.

Vinay, J.P.-Darbelnet, *J. Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Montreal: Beauchemin, 1977. Imprimé.

Née, Patrick. *René Char, une poétique du Retour*. Paris: Hermann Éditeurs, 2007. Imprimé.