



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 8, n° 5, Octobre 2007**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3562>**

---

# L'esprit de contradiction

**Olivier Belin**

Christine Dupouy, *Jour et nuit de René Char*, éd. Le Manuscrit, « Essais et documents », 2007 (2 t., 245 et 392 p.).

---



## **Pour citer cet article**

Olivier Belin, « L'esprit de contradiction », *Acta fabula*, vol. 8, n° 5, , Octobre 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3562.php>, article mis en ligne le 29 Septembre 2007, consulté le 29 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3562

---

---

# L'esprit de contradiction

**Olivier Belin**

---

*Jour et nuit de René Char* est la réédition, avec quelques modifications et enrichissements, d'une monographie que Christine Dupouy avait fait paraître en 1987 aux éditions Belfond, sous le simple titre de *René Char*. Pourquoi « *jour et nuit* » ? Parce que, selon l'auteur, cette métaphore traduit une structure d'opposition et de tension fondamentale chez Char, visible tant sur le plan de l'écriture, qui oscille sans cesse entre clarté et obscurité, que sur celui du rapport à l'Histoire, Char étant passé de l'action collective au retrait solitaire. Plus profondément, C. Dupouy voit dans le couple jour/nuit un « *emblème de la dialectique, moteur de l'œuvre de Char* » (avant-propos, p. 10). C'est pourquoi les deux tomes du livre, loin de correspondre l'un au jour et l'autre à la nuit, s'attachent au contraire à mettre en valeur le battement incessant de la poésie charienne entre voilement et dévoilement, entre transparence et opacité – d'abord sur la question du rapport à l'origine, ensuite sur le plan de l'écriture et de la réflexion métapoétique qui l'accompagne.

La première partie du livre, intitulée « *Les racines du poète* » et composée de quatre chapitres, montre comment les références de Char (qu'elles soient biographiques, géographiques, littéraires ou culturelles) sont à la fois exhibées et cachées, les généalogies et les territoires explicitement mis en valeur par le poète pouvant même occulter (refouler ?) des influences originelles qui, pour rester implicites, n'en sont pas moins déterminantes.

Dans un premier chapitre dont le titre emprunte au vocabulaire de la psychanalyse, c'est tout d'abord le « *Roman familial* » de Char que C. Dupouy s'efforce de reconstituer. Roman qui repose sur deux données fondamentales : la mort précoce du père et la relation conflictuelle avec la mère. La mort du père, alors que Char est âgé d'une dizaine d'années, constitue en effet une « *scène primitive, obsessionnelle* » (p. 16) qui va conduire à l'idéalisation d'une figure paternelle associée aux motifs de la terre ou du tombeau, et au rejet d'une figure maternelle potentiellement castratrice, comme l'indique son lien aux images de l'eau hostile ou de la noyade. De cette situation étouffante, Char se libérera grâce à la violence surréaliste : la libération du langage, le fantasme sadien d'agression contre la

femme, la révolte contre les valeurs conservatrices incarnées par la mère, l'image du poète en forgeron ou en alchimiste capable de tirer la vie des entrailles de la terre, participent de la véritable naissance du poète. Pour autant le deuil du père, loin de disparaître de l'œuvre de Char, trouvera une compensation dans une « *rêverie nostalgique* » (p. 42), mais pas forcément irénique, sur un passé mythique : celui de l'enfance dans la demeure familiale de L'Isle-sur-Sorgue, celui de la contre-société formée par les pêcheurs du *Soleil des eaux* ou par les poètes vagabonds que sont les Transparents, ou celui du couple idéal évoqué dans « Jacquemard et Julia ». Julia : tel était le prénom de la sœur de la mère de Char, que son père avait d'abord épousée avant d'être veuf, et de la propre sœur du poète, qui sombrera dans la folie. C'est à partir de cette situation pour le moins complexe que s'élabore dans l'œuvre le mythe de Julia, double rêvé de la mère, sœur éveillant la tentation de l'inceste, femme aussitôt perdue que rencontrée, fantôme oraculaire appartenant, comme Artine ou Madeleine, aux « *mondes de la mort et de l'imaginaire* » (p. 63), muse dont le caractère insaisissable garantit paradoxalement la dynamique de l'écriture. À la croisée du vécu et du fantasme, le roman familial ainsi restitué apparaît bel et bien comme « *une fondation secrète qui supporte l'œuvre* » (p. 68).

La « *Provence mythique* » (ch. 2) forme la seconde étape de ce passage en revue des racines de Char. Provence qui n'apparaît vraiment qu'après la période surréaliste de Char (où le poète se préoccupe davantage de jeter un défi à la Création que de célébrer des créatures ou des lieux privilégiés) et qui surgit, dans *Seuls demeurent* (1945), en même temps que toute une vision de la nature régie par l'alternance et l'opposition du jour et de la nuit. Ce clair-obscur fondamental, C. Dupouy en décline les variantes à travers une série de motifs qui matérialisent de manière privilégiée la conciliation entre clarté et obscurité, comme l'aurore, la flamme de la bougie ou l'étoile. La poésie se voit ainsi métaphoriquement assimilée à un feu nocturne qui éclaire et éblouit, réchauffe et brûle, donne et reprend. La poésie n'est pas seulement rattachée à cette dualité symbolique, elle est surtout fortement ancrée par Char dans son territoire natal du Vaucluse. C. Dupouy souligne ainsi l'importance de la toponymie dans l'œuvre, comme si les noms propres, en désignant un lieu connu, parvenaient à éviter la coupure entre les mots et les choses. Pourtant, la Provence évoquée par Char est avant tout mythique – analogue à cette nouvelle Grèce dont rêvait Hölderlin. Lieu de la « *fable* » (p. 124), elle préside surtout à l'apparition des dieux, présences merveilleuses et multiformes dont les poèmes tentent de saisir la trace. Si ce chapitre rappelle l'importance de l'ancrage référentiel et existentiel pour Char et illustre avec bonheur le thème de la tension entre le jour et la nuit, il n'emporte néanmoins pas totalement l'adhésion, et ce pour deux raisons. D'abord à cause de sa tendance à placer sous le signe de la Provence en particulier toute référence à la ruralité ou à la nature en général, alors que la poésie de Char possède d'autres paysages d'élection (les Vosges) et que les noms de

lieux y sont souvent le résidu allusif d'une réalité circonstancielle que le poème se charge précisément d'épurer ou de transmuter. Ensuite parce que la présence du monde dans l'œuvre est trop vite et trop vaguement rapportée à une « *langue élémentaire* » (p. 72), à des métaphores riches d'un « *poids de réel* » (p. 100) ou à une parole « *inspirée par la nature même* » (p. 118) : immédiateté de la langue et de la nature pour le moins problématique, surtout lorsqu'elle n'est expliquée que par une forme de sagesse ou d'apprentissage, par une féconde « *contemplation du monde* » succédant à « *l'artificielle rhétorique surréaliste* » (p. 78). Car même après le surréalisme, l'aspiration de Char à un nouveau rapport avec le monde est inséparable de l'instauration d'un nouveau rapport avec le langage, à travers des mécanismes proprement poétiques (multiplication des notations référentielles ayant trait à l'histoire ou à la géographie, retour d'un lyrisme amoureux, penchant du poème en prose pour la narrativité) trop peu étudiés ici.

Avec le troisième chapitre (« *Père/pairs* »), C. Dupouy reprend à Harold Bloom le concept d'*anxiety of influence* pour rechercher, au-delà des hommages explicites aux pairs qui parsèment l'œuvre de Char, des pères littéraires à la fois reconnus et combattus, avoués et censurés. Retrouver des filiations occultées derrière les parentés affichées, l'intertextualité latente derrière l'intertextualité manifeste : l'idée est séduisante. Mais peut-on vraiment faire de Hugo, certes malmené dans un texte de *Recherche de la base et du sommet* et détourné dans certains aphorismes de *Moulin premier*, le « *père archétypal* » (p. 151) que Char s'acharnerait à nier ? Outre que les tentations hugoliennes que C. Dupouy voit à l'œuvre chez Char (« *l'enflure, les alexandrins, la dimension épique, politique* », p. 151) ne nous paraissent nullement évidentes, le fait de se définir par négation contre Hugo n'a rien d'original, tant le geste a été répété par de nombreux poètes depuis le xix<sup>ème</sup> siècle. En revanche, l'influence des « *filis rebelles* » (p. 152), que leur révolte contre leur famille ou contre l'ordre établi rend contemporains et fraternels à Char, est justement soulignée : Baudelaire, mais surtout Héraclite et Rimbaud fournissent ainsi tout ensemble des modèles d'écriture et de vie. Face à eux apparaissent des « *doubles gênants* » (p. 171) que l'œuvre tend à occulter : Hölderlin, poète des dieux, de la demeure et de la réflexion sur la poésie (même s'il semble excessif, comme le fait C. Dupouy p. 177, d'égaliser son influence à celle de Rimbaud) ; Nietzsche, introducteur des présocratiques, penseur de l'éternel retour et maître de l'aphorisme hautain ; Sade enfin, salué à l'époque surréaliste, mais dont la violence érotique se fera ensuite beaucoup plus discrète, contrebalancée par un discours amoureux qui trouvera plutôt ses repères du côté de Pétrarque – autre voisin vaclusien de Char.

C'est enfin dans le « *Dialogue avec les autres arts : la musique et la peinture* » que le quatrième chapitre de ce premier tome cherche les racines de la poésie charienne. Mais le déséquilibre est flagrant : à « *l'impossible dialogue* » (p. 187) avec la musique

— véritable malentendu, malgré le travail d'un Pierre Boulez — s'oppose l'alliance féconde entre peinture et poésie, concrétisée par les nombreux textes de Char sur ses artistes d'élection ou par leur collaboration dans l'espace du livre. Alliance qui s'inscrit dans une tradition comprenant Baudelaire, Reverdy et les surréalistes, et tient pour beaucoup à Yvonne et Christian Zervos, directeurs des *Cahiers d'art*, qui ont servi d'intermédiaires entre Char et de nombreux artistes déjà reconnus. Née d'amitiés partagées (Braque, Picasso, Miro, Giacometti, Staël, Brauner, Vieira da Silva...), la rencontre avec la peinture permet surtout au poète, au-delà des circonstances, de découvrir une véritable école du regard. « *Apprendre à voir* » (p. 200), telle est la leçon du monde de l'art, relié par Char à un monde des origines (comme en témoigne sa fascination pour Lascaux), à la fois primitif, authentique et ludique. Mais l'apport des peintres est également éthique et métaphysique : témoin Georges de La Tour, invoqué comme le « *maître par excellence* » (p. 211) par un Char qui se réapproprie le motif de la bougie pour y voir une leçon de résistance face aux ténèbres, ou encore, sur un autre plan, Van Gogh ou Staël dont le suicide hante le poète. L'attraction exercée par la peinture est telle que Char lui-même la pratique : *La Nuit talismanique* présente ainsi des travaux et des dessins faits de galets, d'écorces, de cire... C. Dupouy montre combien l'activité picturale constitue pour Char une forme de refuge dans le concret, face à la crainte de la stérilité poétique : « *la création proprement plastique a du mal à s'émanciper de la matrice littéraire* » (p. 239). Mais cette fascination pour la peinture, si profonde soit-elle, signifie-t-elle vraiment que « *toute l'œuvre de René Char à la vérité est un échange avec la peinture* » (p. 241) et que son écriture « *se donne à voir plus qu'à comprendre* » (p. 242) ? Car il se pourrait bien, après tout, que la peinture ne soit pour Char que la continuation de la poésie par d'autres moyens.

La seconde partie du livre, intitulée « *Une poésie fondée sur la contradiction* », pourrait se caractériser comme une interrogation sur les mécanismes qui, en privilégiant l'éclat par rapport à la cohérence, en refusant le principe logique de non contradiction, contribuent sinon à l'hermétisme, du moins à la difficulté de la poésie charienne.

« *Peut-on lire Char ?* » (p. 11), telle est en effet la question que pose C. Dupouy dans le premier chapitre de ce tome, et à laquelle elle répond par l'affirmative, en pariant sur la capacité de l'obscurité à laisser surgir une compréhension autre du texte. C'est que l'écriture de l'ellipse et de la rupture pratiquée par Char « *n'implique toute fois pas une perte de cohérence, mais une prolifération de celle-ci* » (p. 14) : chaque fragment poétique est un commencement qui doit être conservé comme tel, et qui est relié à d'autres unités par une continuité souterraine, selon le principe de la « *parole en archipel* » qui permet de surmonter la tentation de la dislocation.

Recélant un « *ordre insurgé* », selon l'expression du poète, derrière son désordre apparent, le texte charien se conçoit ainsi, au-delà de la pulvérisation, comme un « *réseau* » (p. 25) se laissant déchiffrer de proche en proche et offrant une multitude de parcours possibles – une multitude, non une infinité, tant Char est tout de même soucieux de baliser ses textes et de guider la lecture.

C'est une question plus spécifique qui sert de titre au deuxième chapitre : « *Les titres – faut-il s'y fier ?* ». Dans le sillage des surréalistes, Char désoriente en effet le lecteur en subvertissant la fonction traditionnelle du titre, qui n'est plus conçu comme une annonce rendant compte de manière adéquate de l'ensemble du texte, mais comme un mode d'accès parmi d'autres (sinon parfois un leurre), comme un fragment ou une image poétiques presque autonomes. Ainsi les titres des recueils bénéficient d'un soin particulier, qu'ils soient binaires et porteurs d'une forme de tension (*Fureur et mystère*), voire paradoxaux (*À une sérénité crispée*), qu'ils consistent en une sentence (*Le Monde de l'art n'est pas le monde du pardon*) ou qu'ils renouvellent par la magie d'un nom propre un terme générique (*Chants de la Balandrane*). C. Dupouy montre également que les titres des poèmes, même sans rapport thématique apparent avec le texte, lui sont néanmoins indispensables : d'abord parce que leur signifiant se diffuse souvent dans l'écriture par des échos phoniques ; ensuite parce que le titre, en ouvrant une perspective inattendue voire énigmatique, invite le lecteur à renouveler son interprétation. Le cas est plus net encore pour les titres de suites aphoristiques, chargés de signaler l'unité d'un ensemble presque toujours hétérogène, que ce soit à travers leur rôle « *musical* » (p. 62) ou leur valeur métopoétique. C'est grâce à de telles propriétés que les titres sont susceptibles de s'autonomiser et d'entrer en résonance pour contribuer à l'architecture et à la composition des recueils, comme l'illustrent *Seuls demeurent* ou *Aromates chasseurs*.

Le troisième chapitre, intitulé « *La faille, le lien : métonymie et métaphore* », poursuit la réflexion sur la lisibilité de l'œuvre en examinant l'emploi de ces tropes par Char. Chez le poète, la métonymie place souvent en relation de contiguïté des éléments réputés incompatibles, suggérant ainsi « *la possible inversion des contraires* » (p. 79), en particulier des sexes ; mais le contexte des métonymies montre surtout que cette harmonie est éphémère, que la relation amoureuse doit être brisée pour mieux être relancée : la rupture, la coupure et l'agression constituent paradoxalement les seuls modes possibles de communion, dans la mesure où la fusion des éléments entraîne leur mort. Il en va de même pour la synecdoque : figure par excellence du démembrement et de la concentration (puisqu'elle prend la partie pour le tout), elle est érigée par C. Dupouy en « *principe fondateur* » de l'écriture charienne (p. 95), capable d'opérer une destruction et un morcellement qui s'avèrent aussi affirmation d'une vie agressive et multiplication des possibles.

Qu'en est-il de la métaphore ? S'écartant de l'arbitraire qui préside à l'image surréaliste, Char tient à la motivation du rapport entre comparé et comparant (même s'il est difficile de donner une traduction conceptuelle de ce rapport), et tend à tirer l'abstrait vers le concret (d'où la dimension allégorique que peut prendre sa poésie). Mais les métaphores chariennes, selon C. Dupouy, ont ceci de spécifique qu'elles en arrivent à renvoyer à d'autres métaphores, le comparé étant souvent lui-même le comparant d'un élément resté dans l'ombre – ouverture « *sur l'inconnu* » (p. 122) qui a pour revers l'hermétisme mais pour bénéfice d'inviter à la quête du sens. Ainsi la métonymie signale la faille entre les éléments, la synecdoque dit l'intensité destructrice de l'écriture, et la métaphore tente de rapprocher un lointain qui demeure pourtant irrémédiablement étranger. C'est ce qui conduit C. Dupouy à conclure son chapitre en plaçant la poésie de Char sous le signe de la « *différance* » derridienne (p. 123).

Le dernier chapitre (« *La dialectique : Char, Héraclite, Hegel et Nietzsche* ») replace sur un plan philosophique la question de la dialectique. Placée sous l'invocation d'Héraclite, « *l'exaltante alliance des contraires* » telle que la revendique Char dans *Partage formel* rejette la conception hégélienne d'un dépassement des antinomies, pour rejoindre la lecture nietzschéenne du philosophe présocratique : étrangère à l'idée d'un troisième terme conciliateur, la dialectique charienne explique le devenir par le combat perpétuel entre deux pôles instables, et apparaît comme un pessimisme tragique contrebalancé par l'espoir paradoxal en l'inespéré. Le refus de toute notion de progrès ou de synthèse fait-il pour autant de Char un anti-hégélien ? Pas si sûr, répond C. Dupouy, qui pointe chez le poète « *l'ambiguïté du rapport à Hegel* » (p. 145), vu, à l'instar d'Hugo, comme un « *monstre qui fascine* » (p. 156), un père philosophique renié. On restera réservé sur cette interprétation, qui donne à notre sens trop de poids à Hegel seul, là où Char s'attaque avant tout au communisme. Toujours est-il qu'au-delà des filiations et des influences, cette conception agonistique de la contradiction débouche d'une part sur « *une écriture dialectique* » (p. 157) qui établit entre les êtres et les choses des rapports conflictuels mais féconds (en particulier grâce aux aphorismes, régis par une structure paradoxale), et d'autre part sur une véritable éthique dialectique, qui élève la révolte à la hauteur de l'accablement, et espère en l'action tout en désespérant de ses résultats. « *Char n'est pas un maître à penser, plutôt un maître à vivre* », conclut alors C. Dupouy (p. 171) — jugement enthousiaste mais sans doute excessif, le terme de « maître » semblant peu adapté à l'auteur, précisément, du *Marteau sans maître*.

La contradiction entre voilement et dévoilement comme moteur de l'écriture : telle est l'idée-force qui guide le parcours proposé par C. Dupouy et qui, bien que

certaines de ses applications puissent appeler des nuances ou prêter à discussion, révèle l'épine dorsale de la poésie charienne. En ce sens, *Jour et nuit de René Char* constitue une synthèse nuancée et sensible sur l'ensemble de l'œuvre – synthèse d'autant plus utile qu'à son essai proprement dit, C. Dupouy adjoint une « *Présentation des œuvres principales* » (succession de notices qui présentent de manière chronologique les livres publiés par Char, en réussissant à allier densité et pertinence dans le commentaire, précision et clarté dans la description de l'histoire des textes et de la composition des recueils) ainsi qu'une « *Chronologie* » de la vie et des publications du poète, rendue riche et vivante grâce à la citation de nombreux extraits de correspondances ou d'articles de circonstance jamais repris en recueil. Pour toutes ces raisons, il est heureux que le centenaire de Char ait permis à ce livre de voir à nouveau le jour.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Olivier Belin

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [BaudouinMillet@aol.com](mailto:BaudouinMillet@aol.com)