

Title	Un poème dialogué ou la capacité négative pour les oreilles : Claire de René Char
Sub Title	耳できく対話体の詩あるいはネガティブ・ケイパビリティ : ルネ・シャルの『クレール』
Author	中川, 真知子(Nakagawa, Machiko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2022
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.74 (2022. 3) ,p.95- 113
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ガボリオ・マリ教授退職記念論文集
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20220331-0095

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Un poème dialogué ou la capacité négative pour les oreilles : *Claire* de René Char

Machiko NAKAGAWA¹⁾

L'après-guerre connut un grand essor dans la création radiophonique, à laquelle collaborèrent de nombreux écrivains et poètes²⁾. Chez certains d'entre eux, le genre dramatique restant plutôt mineur, la diffusion est alors l'occasion de dériver une œuvre pré-existante ou de produire un écrit de circonstance. Dans son article intitulé « L'œuvre théâtrale de René Char », ayant pour objet : *Fête des arbres et du chasseur*, *Le Soleil des eaux* et *Claire*, Georges Bataille ne nie pas le caractère « secondaire » des trois textes en question, comparativement à la poésie du même auteur. Cependant, il nuance cette hiérarchie avec l'affirmation suivante : « [...] ces écrits de circonstance sont essentiels à la poésie de René Char, c'est dire [*sic*] à l'essence de la poésie³⁾. » Lors de la publication de ce compte rendu, en 1949 dans *Critique*, seul *Le Soleil des eaux* avait été diffusé sur les ondes. Les deux autres suivront : la radio diffusera *Claire*, suivie de *Fête des arbres et du chasseur*.

1) Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers Léa Jones, qui a corrigé mon texte français et qui m'avait offert mon premier Keats.

2) Jacques Chardonner, « Écriture radiophonique et évolution des techniques », *Écritures radiophoniques*, I. Chol et C. Moncelt édés, Clermont-Ferrand, CRLMC, 1997, p. 34.

3) Georges Bataille, « L'œuvre théâtrale de René Char », *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 530.

Problématique

Avant d'être diffusé sur les ondes, le texte *Claire* emprunta un parcours quelque peu complexe. De 1945 à 1948, René Char entreprit quelques projets de film dont aucun ne fut réalisé⁴⁾ : c'est de là que vient notre texte. Le poète avait créé *Claire* en 1948 comme un scénario de film avant que l'entreprise n'échouât en peu de temps, ce qui nous a laissé une première version de scénario, composée de onze tableaux⁵⁾, laquelle fut publiée en 1949 chez Gallimard sous le titre de *Claire. Théâtre de verdure* avec certaines modifications. Puis le texte, après avoir été inclus en 1967 dans un recueil de scénarios nommé *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, trouva enfin sa place à la Bibliothèque de la Pléiade éditée par le poète lui-même.

La différence entre le scénario de 1948 et le texte de 1949 réside, selon Laure Michel (laquelle a analysé les manuscrits de la première mouture), dans le point de vue adopté par l'auteur. Elle note ainsi dans les textes de 1949, la mise en arrière-plan de l'historicité en faveur des histoires individuelles⁶⁾. Scénario ou texte, c'est Claire la rivière qui, en se personnifiant, lie chaque tableau. Toutefois, alors que la structure du scénario initial met en exergue la Résistance, la première partie montrant la vie quotidienne de l'avant-guerre, suivie d'images d'« intermission » silencieuses, en contraste

4) En 1945, Char s'associa au projet d'un film sur la Résistance, appelé « Le Cancer au pays natal » (Antoine Coron, « René Char et le cinéma », *René Char en son siècle*, D. Alexandre, M. Collot, J.-C. Mathieu, M. Murat, P. Née eds, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 249, 250). De 1946 à 1949, avec le soutien d'Yvonne Zervos, il s'engagea dans l'écriture de trois scénarios, soit *Le Soleil des eaux*, *Sur les hauteurs* et *Claire*. La production du *Soleil des eaux* s'arrêta dans l'étape initiale du tournage ; *Sur les hauteurs*, un cours métrage achevé, ne fut pourtant jamais sorti (*René Char*; A. Coron éd., Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2007, p. 88).

5) Antoine Coron, « René Char et le cinéma », *op. cit.*, p. 260.

6) Laure Michel, *René Char. Le poème et l'histoire 1930–1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 256.

avec la seconde partie susceptible de représenter les souffrances pendant la Guerre⁷⁾, le texte de 1949 perd quant à lui cette configuration, comme on le verra plus tard. Ainsi sur le « prière d'insérer » du livre de 1949, apparaissent les mots : « Telle est la rivière que je raconte. Elle est faite de beaucoup de Claires. Elles aiment, rêvent, attendent, souffrent, questionnent, espèrent, travaillent⁸⁾. »

Issu d'une ambition cinématographique, le texte ne va pas sans attirer l'attention de metteurs en scène. En 1952, Roger Planchon le mit en scène sur le plateau du Théâtre de la Comédie à Lyon⁹⁾ ; Alain Trutat le réalisa pour la Radiodiffusion-Télévision française le 14 mai 1955¹⁰⁾. Or, bien que doté du sous-titre « Théâtre de verdure », *Claire* ne se prêtait pas aisément à l'adaptation théâtrale, selon Char lui-même, lequel donna tout de même l'autorisation à Roger Planchon en ces termes :

Mais vraiment la brièveté des tableaux, la difficulté de maintenir à la scène un fil que la lecture, par contre, permet de ne pas lâcher, la clarté et l'opacité à la fois du motif maître de ce poème dialogué qui n'est en définitive que le visage éternel de ce qui demeure en changeant, une

7) *Ibid.*, p. 252.

8) René Char, « Bandeaux de "Claire" », *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes* [désormais *OC*], coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1983 (2016), p. 654. On y reviendra.

9) Michel Bataillon, *Un défi en Province : Planchon. Chronique d'une aventure. 1950–1957*, Paris, Marval, 2001, p. 91.

10) René Char, *op. cit.*, p. 92. Alain Trutat avait mis en onde en 1948 *Les Soleils des eaux* de Char avec la musique de Pierre Boulez (Catherine Steinegger, *Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*, Bruxelles, Mardaga, 2012, p. 138–143). La pièce fut suivie de « Fêtes des Arbres et du chasseur », un « poème pour voix et guitare » (<https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/claire-et-fetes-des-arbres-et-du-chasseur-de-rene-char>, consulté le 27 novembre 2021).

sorte d'antinarcisse — jeunesse et amour — coulant entre les berges du drame et de l'insouci, pensez-vous que l'essentiel en soit transmissible¹¹⁾ ?

Cette lettre datée du 17 mars 1952 témoigne de l'intérêt de Char pour le fil de la lecture et pour la transmission de « l'essentiel », rendue possible par le « poème dialogué ». En octobre 1950, Char rédige une lettre destinée à Albert Camus, laquelle devait, d'après Franck Planeille (éditeur de la correspondance entre Camus et Char), accompagner, selon toute vraisemblance, la nouvelle version de *Claire*, adaptée à la radio. Dans cet écrit épistolaire, nous pouvons lire : « Que vous lisiez cela à haute voix me comblera de joie¹²⁾. »

Le poète, qui ne dissimule pas sa réticence à l'égard du théâtre, s'engage dans l'écriture radiophonique sans tergiversation. Si « ce qui demeure en changeant » s'avère transmissible à l'ouïe, comment cela est-il possible ? Le processus de l'adaptation du « poème dialogué » au scénario pour le micro nous permettra de déceler des indices. Le scénario de 1955 étant malheureusement perdu, ce qui nous reste sont les éditions de 1967 et 1981. À supposer que Char remanie en 1950 – lorsqu'il adressa la lettre à Camus – le texte de 1949 au service de la diffusion radiophonique, ne serait-il pas injustifié de voir dans la variation entre l'édition de 1949 et celle de 1967 les soins destinés à l'adaptation radiophonique ? Voyons donc de plus près ces deux versions.

11) Michel Bataillon, *op. cit.*, p. 93. Sur ce point, voir aussi : Philippe Morrier-Genoud, « *Claire*, mémoires d'une création théâtrale », *Dire René Char, Actes du colloque du 10 mai 2007*, Bureau de la formation continue des enseignants éd., SCÉRÉN-CRDP Académie de Versailles, 2008, p. 73–79.

12) Albert Camus, René Char, *Correspondance 1946–1959*, F. Planeille éd., 2007, p. 89.

Concision et répétition

Le texte de 1967, de même que celui de 1949, est composé de dix tableaux comme ceci :

Tableau	Intrigue	Claire
1 ^{er}	Monologue de Claire. Chute d'un chercheur de champignons	Rivière
2 ^e	Dialogue entre l'ouvrier et l'ouvrière. Cette dernière soigne son mari qui s'est blessé dans le 1 ^{er} tableau.	Ouvrière
3 ^e	Dialogue entre le mari, ingénieur, et la femme, écrivaine.	Bonne
4 ^e	Dîner d'une famille de paysans	Jeune fille de la famille
5 ^e	Dialogue entre le jeune homme et la jeune fille, amoureux	Jeune fille
6 ^e	Dialogue au sein d'un refuge de résistants	
7 ^e	Dialogue entre le notaire collaborateur et le résistant	Fille du notaire
8 ^e	Dans l'après-guerre, dialogue entre l'ancien résistant et sa femme	Femme et Fille à venir du couple ? ¹³⁾
9 ^e	Dialogue entre le vieil homme et le visiteur	Rivière, fille du vieil homme ? ¹⁴⁾
10 ^e	Monologue d'un fleuve	Rivière

Dans la diversité des personnages, du temps et des lieux, c'est la rivière baptisée Claire, ouvrant le premier tableau d'une voix de jeune fille, qui coule tout au long de la pièce et ce faisant, noue les tableaux entre eux. Ainsi, bien que personnifiée, la rivière demeure présente dans chaque tableau, à l'exception du sixième. Quant aux dialogues, ils sont prédominants, bien que le premier et le dernier tableau compte chacun un monologue.

13) À son mari qui demande le prénom de leur fille à naître, la femme répond : « Un nom qui ne fasse pas sombre » (René Char, *Claire*, 1949, p. 93 ; 1967, p. 72).

14) Le prénom « Claire » n'étant pas dénoté, le vieil homme appelle la rivière « Ma fille » (René Char, *Claire*, 1949, p. 104 ; 1967, p. 76).

Un tel aperçu met en relief l'hétérogénéité liée au sixième tableau, qui se déroule en 1943 – la seule année spécifiée dans tout le texte – et où ni Claire ni la rivière ne font leur apparition. Comme nous l'avons vu plus haut, dans le scénario de film, ce tableau marque une césure, dans laquelle commencent les souffrances de la Guerre. En effet, l'édition de 1949 place, juste avant le sixième tableau, la didascalie relative au son et à la musique pour évoquer une bataille ou la Résistance :

Murmure d'une armée en marche. Les tambours de deuil commencent à battre. Les pas. Halte. Une salve de fusils éclate, suivie d'un coup de revolver. Tambour encore. Très loin le chant des réfractaires s'élève, grandit, décroît. Silence. (1949, p. 57)

Dans l'édition de 1967, toute cette partie se trouve supprimée et remplacée par la nouvelle didascalie en tête du sixième tableau :

1943. La France-des-Cavernes. L'année du banc de glace et de tous les combats. (1967, p. 60)

Aux informations concrètes dans l'édition de 1949, succèdent ces mots certes abstraits, mais d'autant plus denses que les énoncés « La France-des-Cavernes » constituent le fragment 124 des *Feuillets d'Hypnos*¹⁵⁾, créés alors que le poète avait pris le maquis. À la radio, le décor sonore indiqué par la didascalie de 1949 pourrait induire des effets directs. Pourtant l'adaptation ici semble aller dans le sens inverse, à savoir la concision au moyen des mots épurés désignant la circonstance.

D'autre part, certains éléments prennent de l'ampleur : la dénomination

15) René Char, *Feuillets d'Hypnos*, OC, p. 204.

de Claire se profile de manière plus évidente. À titre d'illustration, le monologue du premier tableau se voit augmenter de phrases où la rivière se nomme :

Je viens de naître. Déjà la caresse de votre main se plaît à mon élan désordonné. (1949, p. 16)

Je viens de naître. Claire est mon nom. Je le tiens de vous. Déjà [...] (1967, p. 44)

De même, la didascalie du quatrième tableau ne manque pas d'ajouter ce prénom :

Une place demeure vide. La porte s'ouvre et la jeune fille entre [...] (1949, p. 41, 42)

Une place demeure vide. Celle de Claire. Mais la porte s'ouvre [...] (1967, p. 54)

De l'édition de 1949 à celle de 1967, la composition restant la même, quelques modifications subtiles s'opèrent notamment autour du sixième tableau, un tournant dans la diégèse, pour révéler la circonstance historique de façon plus concise et pour introduire plus directement le nom de la rivière, laquelle tisse le fil du texte. Claire se montre ainsi comme « figure animatrice¹⁶⁾ ». Au sein des autres personnages, quels changements se sont produits ?

Masquage

Tout au début, dans le monologue du premier tableau, Claire s'adresse aux lecteurs/auditeurs :

16) Georges Bataille, *op. cit.*, p. 531.

J'hésite à mettre à profit cette ubiquité successive.../ Cependant, vous montrant ma vie, je découvrirai la vôtre. / À travers mes yeux, vous reconsidèrerez des moments auxquels vous aurez hâtivement participé, ou contre le sens desquels vous vous serez violemment dressé. Puissiez-vous, à les revivre, sentir ce déchirement ou cette félicité qui ne sont supportables que dans les rêves¹⁷⁾.

Si Claire nous invite aux rêves, les images de ceux-ci deviennent masquées dans l'édition de 1967.

Chaque tableau commence par la narration qui plante les décors à travers l'énonciation. C'est là qu'on observe des changements. Prenons comme exemple le premier tableau :

L'aube bientôt. Dans le lointain, quelques hauts sommets neigés de montagne. Au premier plan, un rocher et un gouffre d'où bouillonnante la rivière surgit. Puis la vallée fertile et habitée. Au flanc des maisons, quelques fenêtres matinales. Dans le ciel, le croissant solitaire de la lune. Sa vision s'atténuera au fur et à mesure que le jour, durant l'allocation de Claire, se lèvera. (1949, p. 13, 14. C'est nous qui soulignons.)

Octobre. L'aube bientôt. Un rocher et un gouffre d'où bouillonnante la rivière surgit. Puis la vallée fertile et habitée. Au flanc des maisons, quelques fenêtres matinales. Dans le ciel, le croissant solitaire de la lune. (1967, p. 43)

Dans l'édition de 1967, on voit supprimer les parties soulignées du texte de 1949, relatives aux effets visuels, qui laissent entrevoir le résidu du scénario

17) René Char, *Claire*, 1949, p. 15, 16 ; 1967, p. 44.

d'un film jamais tourné. La narration se poursuit :

Soudain, un cri donnera la sensation d'une chute au sol de l'homme qui disparaîtra derrière un rocher, tandis que son bâton et son panier rouleront sur la scène. Le discours de Claire n'en sera pas troublé. Sa voix invisible poursuivra. Puis le rideau de scène se fermera. (1949, p. 14)

Soudain il glisse, il crie, il tombe, il roule, heurte le rocher. L'aube a fait place au jour. L'homme reste étendu sans mouvement. (1967, p. 43)

Tandis que l'édition de 1949 met les verbes au futur simple de l'indicatif (des verbes presque exclusivement d'action, à l'exception du verbe « être ») : « donnera », « disparaîtra », « rouleront », « sera », « poursuivra », « se fermera », ceux du texte de 1967 sont au présent de l'indicatif : « glisse », « crie », « tombe », « heurte », « reste », donnant ainsi l'impression que tout se passe au cours de l'énonciation. Du reste, la juxtaposition des verbes dans l'édition de 1967 fait entendre la chute de l'homme sans montrer l'image exacte.

Quant aux autres personnages, des expressions liées à leurs émotions ou à leur intériorité se trouvent rayées, masquées. Par exemple, quand l'Ouvrière du deuxième tableau, face à l'Ouvrier soucieux de savoir la raison pour laquelle elle avait refusé sa main, lui dit : « Peut-être qu'on n'épouse pas les gens qu'on aime... C'est un sort », et c'est avec hésitation d'après la description de l'édition de 1949 (« L'OUVRIÈRE, *hésitante* », p. 25), une hésitation raturée dans celle de 1967. De même, dans le troisième tableau où se tient un dialogue âpre entre la « Madame » et le « Monsieur » lequel parle « empressé » (p. 34) ou « crispé, [faisant] un violent effort » (p. 35), ces consignes se sont effacées ; le quatrième tableau perd les adjectifs (« souriante », p. 42, « économe », p. 45) ou le groupe adjectival (« de bonne hu-

meur », p. 43) autour de la Mère ; dans le sixième tableau, le Chef d'opérations sert la main du Chargé de missions « longuement » (p. 61) dans le texte de 1967 au lieu de « avec chaleur » dans celui de 1949 (p. 63). Le jeune homme du cinquième tableau sauve son amie Claire, la jeune fille qui désespérée, se jette dans la rivière.

Un temps durant lequel la jeune fille pleure. Le jeune homme prend la jeune fille dans ses bras et frénétiquement l'embrasse.

LE JEUNE HOMME

Mon amour que je sais, mon amour revenu. Mon amour...

LA JEUNE FILLE, *pleurant cette fois d'inconnu franchi*

Tu vois, ça sert quelquefois de mourir... (1949, p. 55, 56)

Ce texte disparaît entièrement dans l'édition de 1967 :

La jeune fille pleure. Le jeune homme, muet, grandit. (1967, p. 60).

De la sorte, n'apparaissent plus ni les pensées de Claire ni celles de son ami, ce qui met en exergue l'écart entre les deux jeunes amoureux car plus rien n'exprime l'euphorie fragile, marquant le texte de 1949.

Les personnages sans nom – ce qui exclut Claire – n'existent qu'à partir des didascalies et des dialogues, lesquels s'allègèrent en devenant plus dépouillés, moins explicatifs. L'affectivité n'est pas la seule à être masquée : le statut de l'un des personnages est lui aussi caché. Ainsi le Chargé de missions se présente d'abord dans le sixième tableau où il reçoit la directive d'une mission qu'il exécute dans le tableau suivant chez le notaire collaborateur, auquel il finit par confisquer la fortune. Enfin, on le rencontre à nouveau dans le huitième tableau, habitant toujours le même refuge, dans l'après-guerre, avec sa femme enceinte. L'édition de 1949 le désigne comme « Le

Poète » :

LE POÈTE, *admiratif*

Tu es une sacrée femme...

Il attire sa femme sur ses genoux.

LA RENCONTRÉE

Est-ce sot ce que je dis ?

LE POÈTE

Tu es beaucoup plus poète que moi... (1949, p. 91)

Dans le texte de 1967, le narrateur le présente comme « l'ex-chargé de missions » dans la didascalie en tête du tableau, aucune référence directe faite à son statut de poète :

Il attire sa femme sur ses genoux.

LUI

Comme j'aime t'écouter ! (1967, p. 71)

Poète et résistant, ce personnage attire un intérêt particulier non seulement parce qu'il n'est pas sans nous rappeler le « Capitaine Alexandre » – le nom de guerre de Char lui-même lorsqu'il fut l'un des chefs du maquis dans les Basses-Alpes¹⁸⁾ –, mais aussi parce que « la Rencontre » l'appelle, entre autres, « glacier » ou « grand fleuve » (1949, p. 89, 90 ; 1967, p. 70). Or, ces termes renvoient d'une part au monologue de Claire dans le premier tableau : « La Providence ou le hasard m'ont fait naître des violentes amours de la nuée et du glacier » (1949, p. 15 ; 1967, p. 43) et d'autre part au fleuve du

18) Au sujet de ses activités pendant la Guerre, voir : Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, Paris, Seghers, 1974, p. 387–389 ; Laurent Greilsamer, *L'éclair au front. La vie de René Char*, Paris, Fayard, 2004, p. 178–215.

dixième tableau, qui, à la fin du texte, dit : « Claire, laisse-moi à présent te conduire. Mêle ton corps au mien, fraîche, aime et endors-toi » (1949, p. 107, 108 ; 1967, p. 76). De là, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'ancien Chargé de missions s'octroie à la fois le rôle du père et du partenaire de Claire. À ce propos, en citant les mots du poète, Paul Veyne l'interprète comme suit :

Le Fleuve du dernier tableau de *Claire* ? A son sujet, René annote une autre dactylographie : « Le Fleuve de *Claire* ? Un peu de jalousie de la part de l'auteur. Fatalisme bien su ? La jalousie n'est qu'un fleuve nain qui râle. » Et il commenta : « Ce n'est ni la Sorgue ni le fleuve d'Héraclite, mais le fleuve immense et pourtant minuscule de la jalousie. Ce fleuve est une sorte d'amant, il veut Claire pour lui. » En un mot, l'auteur, jaloux de sa propre héroïne, se fait en imagination fleuve-amant pour la posséder¹⁹⁾.

Le fleuve représente en quelque sorte, selon les remarques du poète lui-même, l'auteur. Toutefois, l'édition de 1967 semble le masquer, en éliminant le statut du poète : l'identité du personnage devient floue. Une opération importante puisqu'à la radio, pour reprendre l'expression d'Aline Carpentier, l'identité du personnage « est énigmatique et mobile. Les voix sont anonymes²⁰⁾. »

Dans le processus de l'adaptation, le texte de *Claire* s'oriente en général vers le non-dit, le texte étant aussi épuré que dépouillé d'effets visuels, et les personnages, moins démonstratifs dans leurs émotions, ne disposent plus de

19) Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 42, note de bas de page.

20) Aline Carpentier, *Théâtre d'ondes. Les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Paris, De Boeck Supérieur, 2008, p. 72.

statut évident. Une exception nous saute aux yeux : le personnage éponyme. En effet, le nom de ce dernier se distingue et, on l'a vu, se répète. Dans la lettre adressée à Planchon citée plus haut, Char souligne l'importance à la fois de la simplicité de la mise en scène et de la rivière : « Et que le montage soit le plus nu, le plus dépouillé et le plus sobre possible : un ruisseau signifiant²¹. » Du deuxième au cinquième tableau, on entend continuellement la rivière après le dialogue, entre chaque tableau, soit « SOUFFLE DE LA RIVIÈRE PROCHE QUI COULE À FLOTS PRÉCIPITÉS » (1949, p. 26 ; 1967, p. 49), « LA RIVIÈRE COULE, PÂTEUSE », (1949, p. 37 ; 1967, p. 54), « MUSIQUE D'EAU NOCTURNE » (1949, p. 46 ; 1967, p. 56), « LA RIVIÈRE COMPLICE » (1949, p. 56 ; 1967, p. 60). Le tableau associé à la Guerre, à savoir l'apparition du Chef de missions, rompt cette continuité : après le sixième tableau, la rivière disparaît. Le contraste est amplifié dans l'édition de 1967, car celle-ci supprime la didascalie du septième tableau : « DERRIÈRE LE RIDEAU DE SCÈNE, LA RIVIÈRE S'EST REMISE À VIVRE » (p. 81). Claire la rivière se tait lorsque le Chargé de missions ou le fleuve prend la parole : les deux font la paire en s'opposant. Si le fleuve incarne la jalousie de l'auteur, qu'est-ce qui, en Claire, la suscite ? Pourquoi est-il jaloux d'elle ? Devant une telle question, remontons un siècle auparavant et traversons le Pas-de-Calais pour faire appel à une autre figure poétique : John Keats.

Claire et la capacité négative

Le poète anglais compare, dans sa célèbre correspondance, le statut du poète à celui du « caméléon » qui, pareillement l'un à l'autre, se fondent dans la matière :

21) Michel Bataillon, *op. cit.*, p. 93.

Un poète est la chose la moins poétique qui soit ; car il n'a pas d'identité – il est constamment forme – et matière d'un autre Corps – Le Soleil, la Lune, la Mer, les Hommes et les Femmes, créatures impulsives, sont poétiques et possèdent en eux un attribut permanent – le poète n'en possède aucun ; il n'a aucune identité – il est certainement la moins poétique de toutes les créatures de Dieu²²⁾.

Au sein de la réflexion autour du témoignage d'Auschwitz, Giorgio Agamben s'appuie sur ce passage aujourd'hui classique pour montrer un élément intrinsèque au sujet humain, autrement dit, la « désobjectivation comme expérience honteuse²³⁾ ». Ce qui frappa Agamben de prime abord, fut un témoignage de Robert Antelme qui rapporte que, lors d'une marche de la mort de Buchenwald à Dachau vers la fin de la Guerre, un jeune détenu italien, désigné arbitrairement par un SS pour être fusillé, devint tout rouge devant son assassin²⁴⁾. Aux yeux de l'auteur de *Homo Sacer*, cette rougeur dévoile un sentiment de honte ontologique surgissant au moment où l'homme fait face à sa propre présence à distance, comme un autre. À l'aide d'Emmanuel Levinas, il affirme :

Dans la honte, le sujet a donc pour seul contenu sa propre désobjectiva-

22) « À Richard Woodhouse, le 27 octobre 1818 », John Keats, *Lettres*, R. Davreu trad., Paris, Belin, 1993, p. 207. (“A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body—The Sun, the Moon, The Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none; no identity—he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures”, *The Letters of John Keats. 1814–1821*, H. E. Rollins éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1958, p. 387.)

23) Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, P. Alferi trad., Paris, Payot & Rivages, 1999 ; l'édition de poche, 2003, p. 122.

24) *Ibid.*, p. 111, 112.

tion : témoin de sa propre débâcle, de sa propre perte comme sujet. Ce double mouvement – de subjectivation et désobjectivation en même temps –, telle est la honte²⁵⁾.

Ainsi, la subjectivation et la désobjectivation ne sont pas deux choses totalement séparées, au point de ne jamais cohabiter. Ils coïncident en un « je » et par là constituant le sujet : « La rougeur est ce reste qui dans toute subjectivation trahit une désobjectivation, et dans toute désobjectivation témoigne d'un sujet²⁶⁾. »

La perte de l'identité du poète, tel qu'elle est décrite par Keats, illustre, suivant le philosophe italien, cette désobjectivation car le poète ne s'identifie pas à lui-même et occupe sans cesse le corps d'un autre. Et Keats éprouve en quelque sorte de la honte : « C'est une chose lamentable à avouer »²⁷⁾. Pourtant le poète n'abandonne pas l'écriture. Agamben s'intéresse notamment au fait que Keats déclare, dans le passage qui suit, sa certitude de devoir écrire : « [...] je me sens certain de n'écrire que mû par mon seul désir et mon seul amour de la Beauté, même si mes travaux de la nuit devaient être brûlés chaque matin, et si aucun regard ne devait jamais briller sur eux²⁸⁾. » Le poète, désireux de la Beauté, continue à écrire. Pour Agamben, il ne pourrait faire autrement puisque la désobjectivation se révèle inhérente à l'acte de parole.

Pour rendre compte de cette expérience humaine du langage, la linguis-

25) *Ibid.*, p. 114.

26) *Ibid.*, p. 121.

27) John Keats, *Lettres, op. cit.*, p. 207 (“It is a wretched thing to confess”, *The Letters of John Keats. 1814–1821, op. cit.*, p. 387).

28) John Keats, *Lettres, op. cit.*, p. 208 (“I feel assured I should write from the mere yearning and fondness I have for the Beautiful even if my night's labours should be burnt every morning and no eye ever shine upon them”, *The Letters of John Keats. 1814–1821, op. cit.*, p. 389).

tique propose une notion fondamentale avec l'énonciation. Émile Benveniste relève dans la langue deux modes de signifiante, à savoir le mode sémiotique et le mode sémantique. Afin d'étudier la langue et le discours, il sépare et articule le domaine « sémiotique » et le domaine « sémantique ». Selon lui, c'est avec le sémantique que « nous entrons dans le mode spécifique de signifiante qui est engendré par le DISCOURS²⁹⁾ ». À la différence des études du domaine « sémiotique » qui se fondent sur la théorie saussurienne³⁰⁾ du signe linguistique, celles du domaine « sémantique » nécessitent « un appareil nouveau de concepts »³¹⁾, c'est-à-dire « l'appareil formel de l'énonciation » à travers lequel Benveniste montre comment une expérience humaine est actualisée à chaque énonciation.

C'est dans le passage de la langue au discours qu'Agamben voit le double mouvement de la subjectivation et de la désobjectivation. À chaque énonciation émerge le sujet de l'énonciation, « privé de toute substantialité et de tout contenu qui ne soit la référence nue à l'instance du discours³²⁾. » Ainsi, le fait que l'appareil formel de l'énonciation ne renvoie qu'à l'instance du discours, signifie la désappropriation de toute référence extérieure. Il n'est plus possible de parler : c'est la langue qui parle³³⁾.

Le poète a donc valeur d'exemple de cette expérience de la désobjectivation. N'est-ce pas celle que Keats qualifie, dans une autre lettre aussi renommée, de « capacité négative », l'une des notions les plus connues keatsiennes ?

J'ai eu avec Dilke, non pas une discussion mais un entretien approfondi,

29) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1974 ; coll. « Tel », 1980 (2004), p. 64.

30) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

31) Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 65.

32) Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 127.

33) *Ibid.*, p. 128.

sur divers sujets ; plusieurs choses se sont raccordées dans mon esprit, & j'ai été frappé tout d'un coup de la qualité essentielle à la formation d'un Homme d'Art accompli particulièrement en Littérature & que Shakespeare possédait à un degré si énorme – je veux dire la *Capacité Négative*, je veux dire celle de demeurer au sein des incertitudes, des Mystères, des doutes, sans s'acharner à chercher le fait & la raison [...]³⁴⁾

La dissolution de l'identité, une caractéristique majeure du poète, requiert la capacité particulière à vivre pleinement cette expérience – une expérience commune à tout acte de parole puisque l'énonciateur passe inévitablement par la désubjectivation, mais un don rare car peu en sont conscients, et à même de l'assumer.

Revenons maintenant à notre texte où Claire / la rivière et le Poète / le fleuve apparaissent comme deux figures centrales. Curieusement, ce n'est pas le poète qui dispose en premier de la « capacité négative ». Dans « les bandeaux de Claire », le poète s'adresse directement à elle :

Jeune fille, salut ! [...] Telle est la rivière que je raconte. Elle est faite de beaucoup de Claires. Elles aiment, rêvent, attendent, souffrent, questionnent, espèrent, travaillent. Elles sont belles ou pâles, les deux souvent, solidaires ou destin de chacun ; avides de vivre.

En touchant ta main, jeune fille, je sens la douce fièvre de l'eau qui

34) « À George et Tom Keats, 21, 27 (?) décembre 1817 », John Keats, *Lettres*, *op. cit.*, p. 76. (“I had not a dispute but a disquisition with Dilke, on various subjects ; several things dovetailed in my mind, & at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously—I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason [...]”, *The Letters of John Keats. 1814–1821*, *op. cit.*, p. 193.) Souligné dans l'original.

monte. Elle m'effleure, me serre en s'enfuyant, et chasse mes fantômes³⁵⁾.

La rivière semble douée de la capacité évoquée précédemment, de se transformer en plusieurs personnages, lui permettant de « couler » entre les tableaux. Ce serait précisément cette capacité qui animerait le ressentiment de l'auteur à l'endroit de Claire, lui qui aurait souhaité avoir seul ce don. Toutefois, il peut trouver satisfaction via la création du personnage éponyme, puisque le Poète de son ouvrage, partage ce don de transmutation avec Claire. Effectivement, elle voit en lui la personnification de multiples objets : dans le huitième tableau, la Rencontre dit au Poète : « Tu n'es jamais ce que j'ai devant les yeux » (1949, p. 87. ; 1967, p. 69). Et plus loin, elle remarque que le Poète donne lieu à l'énonciation, en d'autres termes, à la subjectivation : « C'est toi qui parles par ma bouche. Je n'anime pas, moi, ce que je dis. Là est notre différence » (1949, p. 92. ; 1967, p. 71). Enfin, les deux sont soudés dans la création : « On n'est jamais unique et seul ! Il faut toujours partager » (1949, p. 94. ; 1967, p. 72).

De ce point de vue, en effet, la radio est un médium convenable, étant donné que le personnage n'est qu'une voix et que l'auditeur assiste à cet acte de parole en train de se faire. Ce faisant, il suit par l'ouïe la désobjectivation de Claire que le poète construit, façonne ou « anime » et pour ainsi dire subjective dans chaque circonstance. Et c'est encore le poète qui en définitive se rapprochera de Claire pour finalement ne faire qu'un avec elle.

Dans son compte rendu évoqué plus haut, Bataille définit Claire comme « *jeune fille* irréductible à ces circonstances et à ces milieux, vouée à des noces infinies, que symbolise l'immensité limpide et limoneuse d'un

35) René Char, « Bandeaux de "Claire" », *Recherche de la base et du sommet*, OC, p. 654, déjà cité.

fleuve³⁶⁾. » Le don spécifique de la jeune fille, cette capacité négative, est indissociable de son animation par le poète. Tous deux font apparaître les deux aspects inhérents et fondamentaux de l'énonciation, voire de la création poétique, mises en évidence par un texte qui, adapté à la radio, s'en trouve le plus concis et dépouillé possible. À travers la voix parlée, l'auditeur assiste à l'émergence du discours, et s'en trouve invité, par voie de conséquence, à vivre en lui cette expérience essentielle de la poésie.

36) Georges Bataille, *op. cit.*, p. 531. C'est l'auteur qui souligne.