

**Elseneur**

36 | 2021

Écrit sur l'écorce, la pierre, la neige...

---

## « Nos traces prennent langue »

Inscription des signes, épaisseur du temps chez Yves Bonnefoy, René Char et Christian Dotremont

Anne Gourio

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/335>

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 16 décembre 2021

Pagination : 99-112

ISBN : 978-2-38185-166-2

ISSN : 0758-3478

### Référence électronique

Anne Gourio, « « Nos traces prennent langue » », *Elseneur* [En ligne], 36 | 2021, mis en ligne le 05 janvier 2023, consulté le 26 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/335>

---



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## « Nos traces prennent langue »

Inscription des signes, épaisseur du temps  
chez Yves Bonnefoy, René Char et Christian Dotremont

---

---

RETRAÇANT EN 1998<sup>1</sup> L'ITINÉRAIRE EXISTENTIEL ET ARTISTIQUE de Christian Dotremont, de la création du mouvement Cobra à l'exploration de la Laponie, Yves Bonnefoy signale un singulier écart temporel : en 1950, Dotremont retrace dans un essai intitulé « Signification et sinification »<sup>2</sup> l'expérience fondatrice qui donna naissance à ses explorations graphiques – retournant une feuille d'écriture manuscrite et la faisant pivoter d'un quart de tour, il découvrit en transparence « des écritures orientales, des lacets de tracés chinois, des espèces de banderoles mongoles »<sup>3</sup> – ; mais il faut ensuite attendre 1962 pour que les premiers logogrammes surgissent à l'encre de Chine sur de grandes feuilles blanches, que suivront de peu les logoneiges et logoglaces inscrits dans les immenses étendues blanches de la Laponie. Cette épaisseur temporelle de douze années ne s'éclaire, selon Bonnefoy, qu'à la lumière d'une expérience précise et de ses lointaines répercussions. Au seuil du sanatorium, au Danemark, où un examen révèle en 1951 les premières taches gagnant ses poumons, le poète est frappé par la présence d'une pierre portant des inscriptions runiques. À la trace qui, inscrite dans son corps, dit sa vie désormais menacée, semblent répondre ces signes à demi-effacés et illisibles creusés dans la pierre nue. Rencontre de l'être vulnérable et des signes surgis de la matière brute : là se situerait la source lointaine de la vaste entreprise graphique initiée douze années plus tard. Cet écart temporel, ou plutôt cette épaisseur vécue, pourrait bien

---

1. Yves Bonnefoy, « Préface », in Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Michel Sicard (éd.), Paris, Mercure de France, 1998, p. 11-48.

2. Christian Dotremont, « Signification et sinification », *Cobra*, n° 7, automne 1950, p. 19-20.

3. Max Loreau, *De la création. Peinture, poésie, philosophie*, Éric Clemens (éd.), Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998, p. 29.

constituer une voie d'accès à la réflexion sur les supports matériels dans la poésie de langue française des années 1950 à 1970.

Trois expériences poétiques entrent sur ce point en singulière résonance, et donnent à penser la relation de la poésie moderne à la matière brute qui l'appelle comme nouvelle scène de l'écriture. Christian Dotremont inaugure en 1962 l'aventure des logogrammes, puis la prolonge jusqu'en 1978. Yves Bonnefoy invente la forme des « pierres écrites » et compose en 1958 un premier recueil illustré de neuf lithographies de Raoul Ubac, puis insère celui-ci dans un recueil plus étoffé, du même titre, publié en 1965<sup>4</sup>. René Char, que nous leur associerons, compose entre 1955 et 1972 les textes et illustrations de *La Nuit talismanique* à partir d'écorces, de galets et de buvards peints. Ces trois poètes sont passés par l'expérience surréaliste : ils ont avec elle libéré le langage de l'ancrage référentiel pour le modeler sur la puissance du désir, puis s'en sont progressivement affranchis. Les années 1950 constituent en cela pour tous trois un tournant, marqué par une ressaisie des enjeux de l'écriture dans un rapport renouvelé au monde, au langage et au sujet. Désormais, le monde sensible devient l'espace d'écriture qu'investit un sujet explorant l'épaisseur d'une temporalité longue.

L'hypothèse de cette étude consiste à doter la notion d'épaisseur d'une triple valeur : la première est littérale – l'épaisseur est celle de la substance matérielle, pierre gravée, écorce creusée, neige striée ; la deuxième est métonymique – l'épaisseur est celle d'un corps faisant l'expérience de sa vulnérabilité ; la troisième est métaphorique – l'épaisseur est celle de la mémoire, transposée dans la temporalité du recueil poétique. Sur cette base, cette étude engagera une réflexion sur les signes : sur l'écorce, la pierre et la neige, Char, Bonnefoy et Dotremont initient une expérience d'écriture qui met indissociablement en jeu la vie des signes<sup>5</sup> et les signes de la vie. Il s'agira alors de comprendre comment cette expérience modèle la temporalité de l'écriture et du recueil, et d'en mesurer les effets sur le sujet, engagé dans un dialogue muet avec la matière.

## Écritures incarnées

Qu'est-ce qu'inscrire un poème *sur* ou *dans* un support matériel brut ? La surface de papier devient épaisseur substantielle, la main rencontre

4. Yves Bonnefoy, *Pierre écrite*, Raoul Ubac (illustr.), Paris, Maeght, 1958 ; Yves Bonnefoy, *Pierre écrite*, Paris, Mercure de France, 1965.

5. « Les signes portant ainsi de la vie, l'écriture qui les emploie n'est-elle pas du coup le champ même où cette vie en puissance a vocation de fleurir, d'une façon libre et même inimaginée ? » (Yves Bonnefoy, « Préface », p. 28).

la résistance matérielle, le corps est mis en jeu et en œuvre. Le terme de « support » pourrait bien, dans un premier temps, être interrogé dans son acception littérale : en ces années 1950, le poète est-il en quête de cela qui puisse *supporter* son existence ? Pour Bonnefoy, Char et Dotremont, l'impulsion de l'écriture sur support matériel, réel ou imaginaire, ne s'éclaire de fait qu'à partir d'une conscience aiguë de la finitude, affectant directement le jeu des signes.

En 1953, Bonnefoy publie *Les Tombeaux de Ravenne*, essai dans lequel il définit les conditions d'accès à la « présence » à partir d'un témoignage. Au concept qui « cherche à fonder la vérité sans la mort »<sup>6</sup>, Bonnefoy oppose une expérience personnelle vécue devant les sarcophages de l'époque byzantine à Ravenne. Si les ornements sculptés semblent prolonger cette négation de la finitude par leur recherche d'universalité, leur inscription dans la pierre les ramène dans l'ici : « ce qui est tracé dans la pierre *existe*, au sens pathétique et le plus fort de ce mot »<sup>7</sup>. Là se situe l'impulsion lointaine du motif des « pierres écrites », qui constitueront l'actualisation poétique de l'expérience de Ravenne. Notons en effet que la pierre tombale ne sera pas désignée comme telle ; elle le sera par le biais d'une périphrase qui renvoie directement aux termes de l'essai de 1953 : à la pierre brute faisant saillir la matière s'adjoint l'écriture, qui y inscrit l'esquisse d'un sens passant par un jeu de formes.

Si les termes de la réflexion ne sont pas strictement transposables chez Dotremont et Char, il importe ici de saisir comment l'expérience de la finitude s'imposant à eux deux s'éprouve au contact de la matière et se surmonte à travers un jeu de signes. La découverte de ce que Christian Dotremont, refusant le terme de « tuberculose », nomme la « catastrophe » date de 1951 ; son premier voyage en Laponie a lieu cinq ans plus tard en 1956, et c'est ensuite autour d'une alternance de cures en sanatorium et de trajets dans le Grand Nord jusqu'en 1978 que s'élabore l'entreprise poétique des logogrammes, tracés d'abord sur la page blanche puis inscrits à même la surface glacée. Il s'agit de comprendre ici comment la création d'une forme vient conjurer l'expérience de l'affection physique. Dans *La Pierre et l'Oreiller*, récit largement autobiographique composé entre 1951 et 1953, les termes désignant la maladie et les moyens de la soigner constituent précisément la réserve imaginaire du logogramme à venir :

6. Yves Bonnefoy, *Les Tombeaux de Ravenne* [1953], in *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 17.

7. *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.

J'allais me mettre dans un tiroir, dans un sanatorium ; non seulement mon trou allait être recousu, mes ombres et mes taches allaient être gommées ; mais j'allais me modifier tout entier, peut-être même y aurait-il en moi un échange, mon trou serait recousu avec du fil vivant, mes taches allaient être gommées avec une gomme vivante<sup>8</sup>.

La réappropriation personnelle des « taches » et du « trou » et leur réparation organique semblent en effet porter en germe l'œuvre graphique, tandis que le support de celle-ci s'annonce dans la dernière page du récit : « Nous sortîmes dans la neige »<sup>9</sup>, ultime phrase, ouvre sur le blanc de la page-surface enneigée, où s'inscriront douze ans plus tard les logogrammes. Le logogramme incisé dans la surface de neige, posant ses taches dans le double espace de la page et du paysage, retourne donc bel et bien contre eux les signes physiques de l'affection pulmonaire ; il en offre l'extériorisation sensible et la conjuration.

Il est tentant, dès lors, de rapprocher ce point d'origine du logogramme et l'ensemble des conditions d'existence qui ont mené René Char à l'écriture sur écorces et galets entre 1955 et 1958. Là encore, la perte de l'assise existentielle s'est imposée au poète de façon aiguë. Plutôt que de retracer ici des événements précis<sup>10</sup>, il importe de mettre au jour le jeu des signes sensibles qui les laisse affleurer dans les deux textes liminaires de *La Nuit talismanique*. Tandis que, dans le frontispice, la lente agonie du père, décédé quand l'enfant avait onze ans et dont le souvenir est réactivé en ces années, est évoquée à travers le motif du bois (« Il s'alita à plusieurs reprises. Une forêt de chênes passa dans la cheminée. Puis le mal qui le rongeaît se lassa. Il mourut »<sup>11</sup>), le titre de la première section du recueil, « Faute de sommeil, l'écorce... » fait revenir le bois, cette fois comme recours aux crises d'insomnie qui mènent le poète au seuil de l'effondrement intérieur entre 1955 et 1958. Au bois, le second texte liminaire ajoute ensuite le sable, l'eau et le feu :

« Faute de sommeil, l'écorce... » date d'un temps où la nuit qui m'avait tant servi se retira de moi, me laissant les sables et l'insomnie<sup>12</sup>.

8. Christian Dotremont, *La Pierre et l'Oreiller* [1980], Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 2004, p. 104.

9. *Ibid.*, p. 224.

10. « La perte des Névons constitue un deuil qui bouleverse son sommeil et paralyse son écriture. Cette année est marquée par un malaise général, des insomnies qui vont durer trois ans, des difficultés à écrire » (Danièle Leclair, *René Char. Là où brûle la poésie*, Croissy-Beaubourg [Belgique], Éditions Aden, 2007, p. 353).

11. René Char, *La Nuit talismanique* [1972], Paris – Genève, Flammarion (Champs) – A. Skira (Les Sentiers de la création), 1983, p. 5.

12. *Ibid.*, p. 7.

La nuit s'est asséchée, les sables de l'insomnie ont creusé un espace béant, que la flamme de la bougie, devenue « eau nocturne », vient ensuite combler : « L'eau nocturne se déversa dans le cercle verdoyant de la jeune clarté, me faisant nuit moi-même, tandis que se libérait l'œuvre filante »<sup>13</sup>. C'est parce que la nuit s'est d'abord vidée d'eau qu'elle peut se faire réserve *talismanique*, contre-épreuve reconstructrice. Là encore, la béance s'est retournée en quête d'un support sensible où tenter de s'établir.

Si la quête du support semble ainsi étroitement liée à la perte de l'assise existentielle, les signes inscrits seront quant à eux explorés dans leur matérialité graphique, réincarnés dans leur enveloppe sensible et rêvés dans leur pleine substantialité. Les outils choisis, le type de support, la graphie inventée sont sur ce point autant d'indicateurs précieux témoignant en faveur d'une incarnation des signes verbaux. Char rassemble significativement ses « précaires outils : encre de Chine de couleur, bâtons de cire, pointes rougies au feu, écorces de bouleau, plumes, couteaux, crayons, clous, poinçons, pinceaux, cartons, bois, buvards humides »<sup>14</sup>. Répondant au programme de la collection « Les Sentiers de la création » chez Albert Skira, Char ouvre son recueil aux conditions de sa réalisation. Ce faisant, il choisit de placer l'ensemble sous le signe de l'altérable : *La Nuit talismanique* ne retiendra, parmi ses trente-six illustrations, que deux galets peints, l'un en couverture du recueil, l'autre à la fin de celui-ci, pour offrir en revanche toute leur place à des supports plus éphémères – écorces, buvards –, sur lesquels est parfois apposée l'épaisseur de la cire fondue<sup>15</sup>. L'ensemble s'apparente alors à un corps à corps avec la matière, ou à une recherche de sollicitations surgies du support sensible, qui puissent permettre de fixer l'éphémère. Des échos en naissent significativement dans le texte lui-même :

Voici que dans le vent brutal nos signes passagers trouvent, sous l'humus, la réalité de ces poudreuses enjambées qui lèvent un printemps derrière elles<sup>16</sup>.

Cette orientation des « signes passagers » vers une profondeur de la terre (« sous l'humus ») redouble métaphoriquement le geste de creusement du support.

Chez Christian Dotremont, l'incarnation des signes peut être pensée à deux niveaux, celui du signe verbal dans son enveloppe graphique et celui

13. *Ibid.*, p. 8.

14. *Ibid.*, p. 7.

15. Nous renvoyons à l'étude de Corinne Bayle, « *La Nuit talismanique* : la peinture à l'épreuve du poème », *René Char, regards sur le monde de l'art*, Danièle Leclair (dir.), Caen, Lettres modernes Minard (La Revue des lettres modernes), 2009, p. 123-136.

16. *Ibid.*, p. 82.

des mêmes signes dans le paysage qui les a inspirés. Dans le prolongement des expérimentations surréalistes, le logogramme entend en effet parier sur la spontanéité absolue et la vitesse du geste : à l'automatisme *psychique* il substitue un automatisme *physique*<sup>17</sup>. C'est là, pour Dotremont, la garantie du naturel de l'écriture, plus encore de l'*exagération* du naturel :

je vous suggère de voir dans leur écriture exagérément naturelle, excessivement libre, le dessin, le dessin non naturaliste certes, mais de toute façon matériel, de mon cri ou de mon chant, ou des deux tout ensemble. Mon but est l'inspiration verbale-graphique<sup>18</sup>.

Un des logogrammes en fait du reste son sujet principal, en proposant de réinsuffler vie à l'enveloppe graphique des signes :

Écrire les mots comme ils bougent  
tellement plus que moi  
comme ils foncent au sommet de leur naissance  
ou tremblent de chaleur

[...]

les écrire de mon désordre certes  
mais aussi de leurs caprices  
pour que même tout écrits déjà  
ils bougent encore dans vos yeux<sup>19</sup>

La circulation de la vie passe ici des mots eux-mêmes à ceux qui les impulsent et à ceux qui, les contemplant, en prolongent l'énergie. À cette forme modelée sur le geste s'ajoute la relation du logogramme à l'espace du territoire lapon. Cette relation ne saurait, pour Dotremont, être pensée en termes d'imitation ; soulignant l'influence du noir, du blanc, des gris et des bleus du paysage lapon hivernal sur les logogrammes, il précise en effet :

La nature s'infiltré partout, même dans l'abstraction, même dans les formes abstraites des mots, surtout quand le naturel mène le jeu ; surtout quand le naturel mène tout le jeu, jusqu'à l'excès<sup>20</sup>.

17. La distinction est posée par Asger Jorn dans « Discours aux pingouins », *Cobra*, n° 1, mars 1949, p. 8. Voir le développement que lui consacre Peggy Archer dans *Christian Dotremont, la parole-écrite*, Paris, Hermann, 2015, p. 78-80.

18. Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée* [1978], Bruxelles, D. Devillez (Fac-similé), 2002, n. p.

19. Christian Dotremont, Logogramme « Écrire les mots », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 462.

20. Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée*, n. p.

Le paysage lapon, s’immisçant ainsi dans le logogramme, surgit à même celui-ci<sup>21</sup>. À partir de 1963, le logogramme se prolonge parfois dans le logoneige, « phrases du bout d’un bâton qui se désagrègent vite sous la poussée du gel, du vent, des flocons tombés en rafales »<sup>22</sup>. Là encore, l’écriture sur support se rematérialise, et ainsi se leste et s’efface dans le même mouvement.

La genèse de ces poèmes creusés dans les supports matériels confirme donc la double exigence, d’une part existentielle, de l’autre linguistique, présidant à leur composition. Les inscriptions sur supports réels ne constituent toutefois qu’une étape liminaire de l’aventure poétique. La composition du recueil ouvre chez tous trois un régime de temporalité atypique.

### Épaisseur matérielle, profondeur du temps

Il est sans doute délicat de superposer les réalisations poétiques de Dotremont, Bonnefoy et de Char, tant la notion de recueil est, chez tous trois, différemment envisagée. Dotremont ne compose des recueils de logogrammes qu’avec réticence, et tardivement, la plupart des logogrammes étant d’abord publiés en revues ou dans des catalogues d’exposition. La retenue à l’égard de l’œuvre close, composée, instituée, se devine aisément chez celui qui a hérité de l’aventure surréaliste une approche expérimentale de la poésie et entend à présent inscrire celle-ci dans le sillage de ses trajets à travers les immensités glacées de Laponie. En 1964 et 1965 sont toutefois publiés deux choix de logogrammes (*Logogrammes I*, *Logogrammes II*<sup>23</sup>) ; suivra en 1974 un volume anthologique édité chez Yves Rivière (*Logbook*<sup>24</sup>). La notion de recueil composé est en revanche beaucoup plus affirmée chez Char et Bonnefoy. Chez tous trois toutefois, l’architecture de l’œuvre conclut une alliance avec le temps : le recueil n’est pas envisagé comme unité close et inaltérable ; non seulement il s’inscrit dans le prolongement de l’expérience qui en a offert l’impulsion, mais il introduit un feuilletage d’époques.

Que *La Nuit talismanique* soit vécu comme une forme de témoignage transparait dès le seuil du recueil, qui se caractérise par sa porosité : le « frontispice » offre un portrait qui fixe le souvenir des deux parents disparus,

---

21. Sur ce point, voir Emmanuelle Pelard, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *Trans*, n° 12, 2011, disponible en ligne sur <https://journals.openedition.org/trans/459> [consulté le 8 septembre 2021] ; Nathalie Aubert, « Les logogrammes de Christian Dotremont », *French Studies*, vol. 60, n° 1, 2006, p. 49-62.

22. Yves Bonnefoy, « Préface », p. 40.

23. Christian Dotremont, *Logogrammes I*, Tervuren, Éditions de la revue *Strates*, 1964 ; Christian Dotremont, *Logogrammes II*, Tervuren, Éditions de la revue *Strates*, 1965.

24. Christian Dotremont, *Logbook*, Paris, Y. Rivière, 1974.



tandis que, on l'a vu, le second texte liminaire présente les conditions de l'écriture du recueil. L'essentiel tient ensuite à la particularité de ce recueil, unique en son genre dans l'œuvre de Char : *La Nuit talismanique* juxtapose deux ensembles correspondant à deux périodes bien distinctes : le « carnet d'insomnie » fournit la matière de la première partie (« Faute de sommeil, l'écorce... » [...] [1955-1958] ») ; puis « Quatorze ans plus tard (1972), "La nuit talismanique qui brillait dans son cercle" achève le geste d'élever la bougie »<sup>25</sup>. L'impulsion graphique de la première période trouverait ainsi son parachèvement dans les aphorismes dominant quant à eux la seconde partie. Ce geste d'élévation de la bougie s'étire en cela dans le temps, faisant du recueil non pas vraiment une mémoire close, mais une lente et longue expérience de maturation en acte. Cette dimension est d'autant plus affleurante que les titres et légendes accompagnant les illustrations sont pour la plupart prélevés dans l'œuvre antérieure. Certaines illustrations, en outre, sont anciennes. C'est donc toute une profondeur de temps qui se trouve déposée à même le recueil. L'écorce peinte ouvrant la seconde partie date de 1944 et s'intitule « La lune d'Hypnos » ; elle prélève en cela un fragment d'histoire, qu'elle fait entrer en résonance avec le texte en prose qui lui est associé : « Réalité quasi sans choix, assaillante, assaillie, qui exténuée se dépose, puis se dresse, se veut fruit de chaos et de soin offert à notre oscillation »<sup>26</sup>. L'aphorisme se creuse ainsi d'une épaisseur historique, qui n'est pas sans équivalent chez les deux autres poètes.

Chez Dotremont, peu de goût, on l'a dit, pour la composition en recueil. Toutefois l'ensemble publié en 1974 chez Yves Rivière présente la particularité d'être tiraillé entre deux temporalités : celle du jaillissement immédiat et de la spontanéité du geste, affichés dans le texte introductif (« Les logogrammes sont des manuscrits de premier jet : le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité »<sup>27</sup>), celle du creusement du temps à travers les quatre textes narratifs venant ponctuer le recueil. Tous quatre introduisent la figure de projection du poète, nommée Logogus, et retracent les étapes qui le voient quitter sa ville natale, arriver (ou plutôt revenir) en Laponie, puis inventer la forme du logogramme. Ces récits insèrent donc une historicité de l'œuvre, et creusent le présent du logogramme comme la surface blanche de la page-neige d'une profondeur mémorielle.

Reste à mesurer ce que cette épaisseur temporelle entend conjurer. Le recueil de Bonnefoy pourrait bien, sur ce point, apporter de précieux

25. René Char, *La Nuit talismanique*, p. 8.

26. *Ibid.*, p. 57.

27. Christian Dotremont, *Logbook*, p. 11.

éléments de réponse. *Pierre écrite* introduit deux effets de surprise : l'un tient à l'écart entre le titre et l'inspiration principale du recueil, l'autre à la construction du recueil et à l'insertion d'une section antérieure tranchant avec cette inspiration. *Pierre écrite* est le recueil de l'accès à l'altérité et de l'expérience amoureuse : après avoir cherché la « présence » au contact de la mort (*Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* [1953]) puis du temps (*Hier Régnant désert* [1958]), il s'agit à présent « que cesse enfin l'équivalence entre écriture et "sacrifice" de l'autre »<sup>28</sup>. Et *Pierre écrite* s'engage de fait dans une célébration de la relation amoureuse, qui introduit un net infléchissement dans l'imaginaire de l'œuvre. Mais toute expérience, chez Bonnefoy, porte sa propre contestation et guette les pièges d'une idéalisation tentatrice : puisque l'amour édénique peut être gagné par une forme d'*excarnation*<sup>29</sup>, il faudra pour le poète inscrire dans le recueil la conscience de la finitude et en rappeler la présence sous-jacente. C'est pourquoi Bonnefoy fait le choix d'insérer, après « L'Été de nuit », section heureuse de la rencontre amoureuse datant de 1965, une section intitulée « Pierre écrite », qui avait fait l'objet en 1958 d'une publication séparée, et c'est cette section, dont l'imaginaire noir rappelle l'inspiration des deux premiers recueils, qui vient précisément offrir son titre au recueil. Ainsi la pierre funéraire prend-elle place dans le recueil de l'amour, à l'image du tombeau du tableau de Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie* et de son inscription « *Et in Arcadia ego* »<sup>30</sup>. Elle en constitue à la fois l'étape de la négativité, la mémoire et la conscience réflexive. La tentation de l'idéalité se voit avec elle combattue, comme l'étoile l'est par la pierre : « Les étoiles voûtaient les murs du haut jardin / Comme les fruits de l'arbre au-delà, mais les pierres / Du lieu mortel portaient dans l'écume de l'arbre / Comme une ombre d'étrave et comme un souvenir »<sup>31</sup>.

Ces trois expériences poétiques se rejoignent ainsi dans la relation qu'elles posent entre temps vécu et temps écrit : la temporalité spécifique du recueil transpose l'épaisseur d'un passé vécu ; elle vient rappeler et conjurer, dans un même mouvement, la hantise de la disparition. Reste à éclairer comment agit le support matériel sur le sujet de l'écriture.

28. Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, J. Corti, 1989, p. 111.

29. Ce néologisme est d'Yves Bonnefoy. L'excarnation guette toujours l'incarnation de la parole poétique, qu'il appelle de ses vœux : « Et pourtant le combat n'était pas fini, en moi, contre la force d'excarnation » (*L'Arrière-pays* [1972], Paris, Gallimard [Poésie], 2005, p. 65).

30. Sur ce point, nous renvoyons à l'interprétation décisive de Michèle Fink dans *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 203-204.

31. Yves Bonnefoy, « Le Jardin », in *Pierre écrite* [1958], in *Poèmes*, Gallimard (Poésie), 1982, p. 195.

## « Le réel quelquefois désaltère l'espérance »<sup>32</sup>

Écrire sur la pierre, l'écorce, la neige, c'est entrer dans la nuit de la matière pour mieux se mettre à l'écoute de cette dernière. C'est donc, pour le sujet poétique, faire l'expérience d'une forme d'occultation de lui-même, prélude à une nouvelle perception du sensible.

La nuit thématise, chez Char, cet effacement nécessaire du sujet, qui cède ici l'initiative à la matière ou à une main elle-même guidée par la matière. Tandis que le sujet se fait réceptacle (« L'eau nocturne se déversa dans le cercle verdoyant de la pure clarté, me faisant nuit moi-même »<sup>33</sup>), il cède aux sollicitations de l'inconnu (« Qui vit là ? Le poète n'en sait rien. Une main autre protège la flamme ovale »<sup>34</sup>). Dotremont développe lui aussi cet imaginaire d'une nuit de la matière propice au surgissement d'une autre clarté. Un logogramme est entièrement bâti autour de cet élan puisé dans le matériau opaque : « imagineige noire pour faire apercevoir / d'ici même un hiver lapon [...] surimpression pour faire survenir / d'ici même un paysage lapon / de ressemblances différentes [...] papier pour faire entendre d'ici / même un écho lapon [...] »<sup>35</sup>. Le glissement entre les paradigmes visuel (« pour faire apercevoir ») et sonore (« pour faire entendre ») se montre ici décisif. L'énonciation est en effet au cœur de cette poésie des supports matériels : si le poème est désormais inscrit, qui prend la parole ? quel effet de décentrement du sujet est mis en œuvre ? Tandis que, en écho au travail sur les écorces et les galets, Char évoque l'appel d'une pierre gravée (« L'une des trois pierres du berceau de la source tarie disait ce seul mot gravé pour le passant : *Amie* »<sup>36</sup>), Bonnefoy bâtit toute la section « Pierre écrite » de son recueil sur la forme de l'apostrophe.

Les « pierres écrites » prennent ouvertement modèle sur les épitaphes funéraires : intitulés « Une Pierre », ces poèmes sont typographiquement centrés et entrent en regard avec des poèmes intitulés « Le Lieu des morts ». Mais la spécificité de cette énonciation s'impose d'emblée : quand l'épithaphe est une parole adressée au défunt, ici c'est la mort elle-même – ou le défunt – qui s'empare de l'énonciation. L'accès à l'altérité dont le recueil fait son propos passe donc par une cession de la parole à ceux qui ne sont plus (« Je fus assez belle / Il se peut qu'un jour comme celui-ci me

32. René Char, *La Nuit talismanique*, p. 32. Citation originale dans René Char, « Les Compagnons dans le jardin », in *La Parole en archipel* [1962], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1983, p. 382.

33. *Ibid.*, p. 8.

34. *Ibid.*

35. Christian Dotremont, Logogramme « Imagineige », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 494.

36. René Char, « Éprouvante simplicité », in *La Nuit talismanique*, p. 88.

ressemble »<sup>37</sup>). Reste que le recueil engage aussi une lutte contre la « suffisance » de ces épitaphes et le risque d'une clôture de la parole funèbre sur elle-même. C'est pourquoi les pierres écrites introduisent des formes énonciatives multiples, qui complexifient la scène de parole : des éléments de dialogue s'immiscent dans une même pierre écrite (« «Regarde-moi / Là-bas dans cet espace [...]” // Je t'inventais / Sous l'arche d'un miroir orageux [...] »<sup>38</sup>); des formes interrogatives et des modalités épistémiques interviennent dans les poèmes titrés « Le lieu des morts » positionnés en regard de certaines pierres écrites, comme pour en fragiliser la certitude (« Le lieu des morts / c'est *peut-être* le pli de l'étoffe rouge »<sup>39</sup>). S'y ajoute l'apostrophe, forme discursive massivement présente, qui vient entamer la surface de la pierre comme l'autosuffisance du sujet : l'apostrophe est appel, supplique, tension vers<sup>40</sup>. Mais Bonnefoy choisit en outre d'enrichir cet usage de l'apostrophe en offrant un itinéraire, quasi initiatique, destiné à conjurer, là encore, le risque d'une parole qui puisse s'établir dans la mort. Si les premières apostrophes, ainsi, mettent en jeu des notions dont l'œuvre de Bonnefoy se défie – par exemple dans l'introduction d'une figure de « Nourrice encor, mais d'*immortalité* »<sup>41</sup> –, un apaisement est ensuite nettement sensible, auquel l'apostrophe semble précisément contribuer. L'invocation lyrique survient *mezzo voce* (« Ô dite à demi-voix parmi les branches / Ô murmurée, ô tue »<sup>42</sup>) pour un appel qui, finalement, fait advenir la présence à même la pierre funéraire : « Ô présence, / Sous ta voûte furtive accueille-nous / Pour une fête obscure »<sup>43</sup>. C'est donc à travers ce décentrement du sujet poétique par et dans le support matériel qu'une voie d'accès se découvre vers une nouvelle présence au monde, en conscience de la finitude.

L'écriture sur support matériel contribue alors à restituer un sens, qui est d'abord directionnel ; elle permet de tracer un cheminement ou un balisage qui rende possible une forme d'initiation fragile du sujet. Certains logogrammes de Dotremont puisent de fait leur inspiration dans le déplacement géographique du poète, déplacement pensé comme le levier d'une tâtonnante renaissance intérieure. Ainsi dans « À Tervuren, le taxi pour Bruxelles », qui décline à travers une série de moyens de

37. Yves Bonnefoy, « Une Pierre », in *Pierre écrite*, p. 206.

38. *Ibid.*, p. 194.

39. Yves Bonnefoy, « Le Lieu des morts », in *Pierre écrite*, p. 207. Nous soulignons.

40. Sur ce point, voir l'analyse de Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Paris, Droz, 1983, p. 83.

41. Yves Bonnefoy, « Une Pierre », in *Pierre écrite*, p. 206. Nous soulignons.

42. *Ibid.*, p. 216.

43. *Ibid.*, p. 232.

transport toutes les étapes de l'itinéraire de la ville d'origine, en Belgique, aux villages lapons rejoints en « chenillette postale » puis en « traîneaux-barques » :

[...] la brusquerie des traîneaux-barques tirés par un renne, et aussi la lenteur, enfin absolue, comme si j'étais mort, d'aller seul à nulle part qu'énormes la neige, la glace, les astres et l'air, tellement d'air que mon souffle me tire *comme si j'étais vivant*<sup>44</sup>.

Les tracés et le sillage du traîneau dessinent, on le voit, une nouvelle carte d'existence : s'y énonce, ainsi que le formule Bonnefoy, « le double mouvement d'effacement de soi et de renaissance que Dotremont a vécu à partir, disons, de la "pierre runique" du début des années 1950 »<sup>45</sup>. Transposé dans l'imaginaire de *La Nuit talismanique*, ce sens directionnel se retrouve chez René Char selon plusieurs modèles. Celui d'une traversée des profondeurs s'impose à plusieurs reprises : la première partie du recueil s'ouvre sur une encre intitulée « Bulles d'air dans l'étang : le poème » qu'accompagne l'aphorisme « Sortir de l'histoire se peut. En dynamitant ses souterrains. En ne lui laissant qu'un sentier pour aller »<sup>46</sup>. Le modèle du jaillissement vient s'ajouter à ce paradigme des souterrains (« Faire la brèche, et qu'en jaillisse la flambée d'une herbe aromatique »<sup>47</sup>), tandis que l'issue est souvent présentée par le motif de la source venant abreuver le sujet<sup>48</sup>. Les liens s'établissent alors aussitôt entre les matériaux utilisés dans le travail artisanal du poète, les formes dessinées (effets de jaillissements de couleurs ou d'ombres dans des étangs), et ces composantes thématiques du texte. Le corps à corps du poète avec le support matériel induit ce trajet initiatique du sujet vers un surcroît d'existence.

Pour autant, les trois expériences poétiques ici rapprochées invitent à mesurer avec justesse l'effet de ce dialogue avec le support matériel. Car celui-ci appelle certes le sujet, mais pour le maintenir dans l'inconfort en ne lui répondant que par bribes. Tel est sans doute l'enjeu final de cette rencontre de la modernité poétique avec la matière brute. La pierre écrite

44. Christian Dotremont, Logogramme « À Tervuren, le taxi pour Bruxelles », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 465.

45. Yves Bonnefoy, « Préface », p. 40.

46. Cette sortie de l'asphyxie trouve écho dans la seconde partie du recueil : « Il faut aller à travers la mort pour émerger devant la vie dans l'état de modestie souveraine » (René Char, *La Nuit talismanique*, p. 15 et 73).

47. René Char, « Verbe d'orages raisonneurs », in *ibid.*, p. 67.

48. « Maintenant que les apparences trompeuses, les miroirs piquetés se multiplient devant les yeux, nos traces passées deviennent véridiquement les sites où nous nous sommes agenouillés pour boire » (« Vétérance », in *ibid.*, p. 82) ; « J'inventai le sommeil et je bus sa verdeur sous l'empire de l'été » (« Éprouvante simplicité », in *ibid.*, p. 88).

de Bonnefoy n'établit jamais le sens, elle laisse subsister une indécision tout à la fois sémantique, énonciative et ontologique, qui constitue la voie poétique recherchée ; elle impose en permanence sa propre contestation. C'est d'ailleurs l'une des raisons, sans doute, pour lesquelles le support *imaginaire* a été choisi : les poèmes titrés « Une pierre » ne sauraient se confondre avec le support matériel de la dalle funéraire. C'est à une construction d'illusions que s'adonne Bonnefoy, pour mieux engager son lecteur dans un travail de distanciation critique. Dotremont quant à lui ne pense le geste logogrammatique que dans l'expérience de la répétition et de l'effacement. Le sens du logogramme s'éprouve dans sa réalisation même, non dans son résultat ultime. Performatif, il exige d'être repris pour agir sur celui pour qui, « tout recommence-commence, longuement » et qui, avec Logogus, « voit-revoit » pour incessamment « repartir »<sup>49</sup>. Le passage du logogramme aux éphémères logoneiges et logoglaces prend alors pleinement sens : il faut que le logogramme puisse s'effacer pour que le geste soit relancé, et le support de nouveau appelé en soutien de l'existence. C'est enfin dans le maintien de l'altercation des contraires, chez René Char, que cette résistance du support matériel s'éprouve. La démarche du poète, qui fait jaillir de la nuit la couleur et l'inspiration, n'est pas pensée en vue d'une résolution heureuse de la tension. Il s'agit toujours de se maintenir dans la contradiction : « L'unique condition pour ne pas battre en interminable retraite était d'entrer dans le cercle de la bougie, de s'y tenir, en ne cédant pas à la tentation de remplacer les ténèbres par le jour et leur éclair nourri par un terme inconstant »<sup>50</sup>. La démarche trouve son relais direct dans les multiples antithèses qui traversent tant les aphorismes que les réalisations graphiques du recueil, de « l'homme du matin »<sup>51</sup> et « celui des ténèbres » à la double page du « serpent » et de « l'oiseau exorciseur »<sup>52</sup>, du « territoire agonistique » balisé par les « deux porteurs d'eau »<sup>53</sup> Baudelaire et Nietzsche, à la densité formulaire de « L'éclair me dure »<sup>54</sup>. La nuit ainsi se découvre talisman, ressource qui, loin d'annuler les ténèbres, jaillit précieusement de ces dernières et s'y maintient.

49. Christian Dotremont, *Traces* [1980], in *Œuvres poétiques complètes*, p. 475.

50. « Ces lignes de René Char, écrites à Nancy le 27 janvier 1966 », *René Char*, Antoine Coron (dir.), catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France – Gallimard, 2007, p. 136.

51. *Ibid.*, p. 19.

52. « Au-dessus des contradictions partielles sont apparues les identités antagonistes qui, elles, mettent fin. Plus d'attente prospère. S'installe un tourment éternel pourvu par des magistrats madréporiens » (René Char, *La Nuit talismanique*, p. 36-37).

53. René Char, « Baudelaire mécontente Nietzsche », in *ibid.*, p. 72.

54. René Char, *La Nuit talismanique*, p. 20.

\*  
\* \*

Ainsi prend sens l'aventure du sujet poétique moderne, dont la fragilité ontologique et existentielle se confronte à la matière, non pour être sublimée, annulée, résolue, mais bien pour être *éprouvée*, au double sens du terme : ressentie, mais aussi soumise à l'épreuve du support matériel. L'altercation matérielle ancre cette fragilité dans un support qui lui permette de donner corps et densité aux signes. Alors seulement la chair, la mémoire, la pierre, la neige et le bois peuvent entrer en partage. Alors seulement s'échangent les linéaments d'une existence éphémère, pour qu'enfin « nos traces prennent langue »<sup>55</sup>.

Anne GOURIO

*Université de Caen Normandie (LASLAR, EA 4256)*

---

55. René Char, « Dévalant la rocaïlle aux plantes écarlates », in *La Nuit talismanique*, p. 58.