

LA
COMMUNICATION
POÉTIQUE

PRÉCÉDÉ DE
AVEZ-VOUS LU CHAR ?

par Georges Mounin



LES ESSAIS
CXLV



Gallimard

© *Éditions Gallimard, 1947,*
pour Avez-vous lu Char ?
© *Éditions Gallimard, 1969,*
pour La communication poétique.

De la lecture à la linguistique

Ce volume qu'on va peut-être lire est constitué d'une suite d'articles publiés entre 1945 et 1968, précédés d'un essai qui parut en 1946. L'intérêt possible de cet ensemble consiste en ceci, qu'il raconte une expérience qui m'étonne encore quelquefois moi-même : depuis 1938, année où j'ai fait connaissance avec la poésie de René Char, j'ai traversé trente années avec cette poésie comme compagnie quotidienne au sens propre du terme.

Il ne s'agit pas d'un culte exclusif. J'ai trouvé sur ma route et j'aime toujours un nombre étendu de poèmes choisis chez des poètes grands et moins grands, Lorca comme Éluard, Ponge aussi bien que Claudel ou Saint-John Perse, et Supervielle avec Montale et Saba et Maïakovski côte à côte... Je relis Homère, et Pindare, et Xénophane aussi. J'avoue même que certains poèmes de Leconte de Lisle ou même de Heredia ou même de Verhaeren me parlent aussi fortement que certains de Baudelaire, ou de Leopardi, ou de Rimbaud, ou de Lautréamont, ou de Lermontov. Je pratique Shelley comme Reverdy, Luzi ou Pasternak à côté de Whitman.

et le meilleur de Nazim Hikmet. Jacopone da Todi me touche encore. J'aime Dante et Lucien Becker, Pétrarque et Guillevic et Allan Ginsberg. Je vais même jusqu'à trouver remarquable le Montherlant jamais cité d'*Encore un instant de bonheur*.

Et Char n'a pas clos non plus mon évolution de lecteur, n'a pas arrêté ma sensibilité à la poésie de ma génération, comme il arrive trop souvent. Je trouve toujours des poèmes forts et beaux chez des poètes nouveaux ou jeunes, chez Pierre Della Faille et chez Jean Malrieu, chez Jean Breton, chez Gabriel Cousin, chez Georges-L. Godeau. J'en ai trouvé un temps chez Liberati ; j'en découvre encore presque chaque année, chez Guy Bellay, chez Franck Venaille, quelquefois chez Jean Perret, maintenant chez Pierre Tilman il me semble.

Il ne s'agit pas enfin d'une vocation de spécialiste universitaire ou critique. Je ne prépare pas de thèse sur René Char. Je ne construis pas de théorie savante depuis trente ans sur sa poésie. Je ne considère pas son œuvre comme ma chasse gardée de prédilection. Je ne collecte sur lui ni somme documentaire, ni bibliographie exhaustive. Non, il s'agit d'un fait qui, je le répète, m'a surpris moi-même à mesure : j'ai découvert, en plein dans ma génération, le poète qui m'exprimait le plus totalement, qui me nourrissait chaque jour, et qui de plus m'apprenait définitivement à lire, y compris à lire les autres (et non pas seulement lui-même). Le phénomène a duré trente ans, il dure encore. C'est cette histoire que racontent les textes réunis ci-après, dont aucun n'est issu d'une circonstance journalistique ou littéraire, d'une parution à signaler,

d'un compte rendu à faire, d'un article demandé. C'est le journal intime d'un lecteur, et rien de plus d'abord. Certains penseront peut-être que cette expérience n'a rien d'original, ils y retrouveront la leur. Il me semble pourtant qu'elle n'a pas été souvent décrite, et c'est mon excuse à l'avoir écrite au fil des années. Je n'irai pas jusqu'à dire que je souhaite à tout poète la grâce de rencontrer ce type de lecteur. Mais je suis assuré dans le souhait que je forme que chaque lecteur rencontre pour soi-même ce type d'expérience plénière de la poésie, que j'ai rencontré ; ou bien s'y reconnaisse, y prenne assurance quant à ce qu'il fait quand il lit des poèmes. J'ai peut-être trop souvent parlé de la critique comme d'un art d'apprendre à lire, ce qui n'est pas original après Sainte-Beuve. J'ai toujours entendu par là l'art de rendre le lecteur plus conscient d'abord de ce qui se passe en lui quand il lit. Je veux dire : plus pleinement justifié quand il est heureux dans sa lecture.

*

L'occasion de ce retour en arrière est la réédition d'*Avez-vous lu Char ?* Cette réédition elle-même a pour seule cause et raison le fait que le volume est épuisé. Un petit livre qui part en vingt-deux ans, quelques milliers d'exemplaires, ce n'est pas miracle ; il n'y a pas lieu de crier victoire. Et pourtant, après avoir été déçu de constater qu'il ne partait pas en dix-huit mois (déçu comme tout homme qui se donne la peine et l'espoir d'écrire un livre, et mon excuse est que c'était le premier), je m'émer-

veille un peu tout de même, et depuis assez longtemps, qu'on s'en soit souvenu après la première année des mentions journalistiques et des comptes rendus cordiaux ; qu'on en ait acheté régulièrement chaque année jusqu'à maintenant quelques centaines d'exemplaires. Ce petit livre a tenu vingt-deux ans, c'est ma récompense ; et je sais assez d'histoire littéraire contemporaine pour en comprendre le prix.

Naturellement, je sais mieux que personne ce que cette longévité doit à son sujet. C'est à la dimension de la poésie de Char elle-même en premier lieu qu'il doit d'être toujours lu. Mais même le plus grand des poètes n'a pas le pouvoir de sauver tous ses critiques. D'abord je ne suis pas critique. J'ai souhaité le devenir, quelques années durant, jusque vers 1950, et j'aurais pu devenir chroniqueur ; je me trompais sur moi-même, et je m'en suis heureusement aperçu. Je crois comprendre aujourd'hui que si ce petit livre enseignait quelque chose, et si ce quelque chose a conservé régulièrement des lecteurs, ce n'était pas d'abord une théorie critique, ni une méthode critique. Il n'était pas même ce qu'on appelle une étude critique. Il enseignait sans doute une attitude devant la poésie, et il l'enseignait par la pratique. C'est-à-dire qu'il enseignait une lecture avant toute chose, et qu'il l'enseignait parce qu'il la décrivait, uniquement.

Qu'on n'imagine pas qu'il s'agit là des formules d'une fausse modestie de bonne compagnie. Je crois de plus en plus que le moment de la lecture (ou le moment du lecteur) est un moment capital

dans la vie et dans l'explication du phénomène qu'on appelle poésie ; aussi capital que le moment du créateur. Les documents les plus objectivables (bien que ce soit difficile) et les plus décisifs à la fois, pour répondre à la question *Qu'est-ce qui fait d'un énoncé linguistique un poème ?* ce sont les effets qu'il a produits sur ses lecteurs. C'est de là qu'il faut partir pour cheminer difficilement vers l'analyse de ce qui, dans le texte, pouvait provoquer ces effets, et non d'autres. Ces effets sont d'abord des émotions, quelles qu'elles soient. Rien n'est sans doute plus difficile que de parler de ses émotions. Le vocabulaire de l'émotion esthétique en particulier est un des plus démunis qui soient. Il suffirait de se promener avec un magnétophone dans un vernissage pour s'en rendre compte ; même chez les amateurs, et les critiques quand ils ne sont pas sur leurs gardes, avec un porte-plume, ou devant un auditoire. Les critiques ne savent presque jamais parler de leurs émotions, qui sont leur moment capital en tant que critiques : le moment du vécu esthétique à l'état naissant. Ils sont toujours trop pressés de passer au moment suivant, celui qu'ils croient important, celui de la construction intellectuelle qu'ils superposent à l'œuvre, — souvent aussi celui seulement des rationalisations prématurées sur ce qu'ils ont ressenti ou cru qu'ils avaient ressenti ou qu'ils auraient pu ou dû ressentir à la lecture. Le lecteur, lui, ne lit pas pour écrire, ni pour penser, ni pour classer, ni pour juger, il lit pour vivre. J'ai consacré l'essentiel de mon temps à l'audition patiente de mes propres émotions devant des poèmes. La lecture des poèmes est pour moi synonyme

de fréquentation, de possession quotidienne ou presque. Les trois derniers vers de *Crésus*, par exemple, je les ai dans ma tête comme on palpe un vieux galet dans sa poche ou sur son bureau, depuis ma première lecture. J'ai donc parlé de mes émotions, que j'avais d'abord écoutées longtemps et attentivement, j'ai tâché de les bien saisir et de les discerner. Je n'en ai jamais inventé. Je n'ai jamais parlé que de ce que je savais de source sûre : ce que j'avais éprouvé, ce que j'étais finalement sûr d'avoir éprouvé. Je n'ai jamais extrapolé, je ne me suis jamais servi de ma cervelle pour découvrir ce que j'aurais dû ressentir. Les poèmes de Char n'ont jamais été pour moi l'occasion de me construire un système sur n'importe quoi, de la philosophie de pauvre ; mais l'occasion d'être heureux et de savoir pourquoi je l'étais ou je l'avais été, quand je lisais, par exemple : *Le mont Ventoux, miroir des aigles, était en vue*. Et je me suis toujours d'abord avoué mes propres émotions telles quelles — et surtout mes absences d'émotions —, persuadé qu'elles étaient en un sens la signification même des poèmes, le point de départ scientifique assuré (oui, scientifique), si je voulais rechercher, après, les moyens de transmission de cette signification. Je n'ai jamais fait semblant d'entrer dans un poème où je n'entrais pas, et peut-être que la moitié de Char m'est encore aujourd'hui fermée. (Qu'on me fasse la grâce de croire que ce premier moment capital du vécu à l'état naissant, je n'en fais pas le dernier mot de l'expérience esthétique ou critique. Je sais qu'il peut être une projection erronée du lecteur sur le texte qu'il lit, une illusion ; ou encore

la coïncidence occasionnelle d'une situation personnelle avec un texte aussi peu poétique que possible. Ce que je maintiens, c'est qu'il est le point de départ objectif, y compris de toutes les corrections qu'on pourra faire ultérieurement de sa lecture. Et que sans ce point de départ, tout le reste est dissertation, ce que nous savons le mieux faire en France).

On me croira peut-être difficilement, mais je n'ai d'abord et toujours écrit que pour moi, pour voir clair en moi quand il s'agissait de l'action d'un poème sur moi, pour me dire exactement ce que je ressentais, ce que je pensais. C'était cela pour moi d'abord, comprendre un texte ou, mieux, commencer à posséder un texte. On imaginera peut-être avec peine aussi que, disposant assez souvent de la présence du poète lui-même à côté de moi, je ne lui aie jamais demandé ce qu'un de ses poèmes voulait dire. Je savais que je devais d'abord entrer dans le poème par le poème. Je n'avais rien d'autre à dire que ce cheminement, quand il y avait cheminement. Et si j'ai écrit et publié, tardivement pour un Français, passé trente-trois ans, c'est exclusivement pour persuader les lecteurs de se laisser aller à eux-mêmes de cette façon. de se faire confiance, et de fuir le « préau méningité » d'une critique qui ne me satisfaisait pas assez souvent. Mais je n'étais pas pressé d'écrire, d'où l'échelonnement hasardeux des dates et les lacunes : 1945, 1946, 1949, 1955, 1957, 1958, 1963, 1966. On peut me croire, je n'ai jamais été affamé d'être publié. je n'ai jamais harcelé un éditeur. Je crois d'ailleurs qu'on écrit toujours trop, même quand on

n'est qu'un essayiste. Personne ne remonte vers la sobriété démonstrative d'un Spinoza, vers la pensée de précision dont il indiquait la forme et qui reste toujours à naître, en dehors des mathématiques. Je regrette personnellement de l'avoir saisie trop tard, mais on ne rapprend pas à penser. J'ai donc écrit trop, même sur la poésie de Char. Mais je ne vends rien, je n'ai rien à vendre, surtout pas la bonne opinion que j'aurais de moi-même. Je n'ai donc pas besoin de la pensée publicitaire qui se développe à grande vitesse aujourd'hui. Je parle à des amis d'une rencontre que j'ai faite, la réalité de la poésie ; à côté de laquelle, malgré mes études ou même à cause d'elles, j'aurais pu passer sans jamais l'apercevoir. Si je n'avais pas été professeur en même temps que lecteur de poèmes, hanté donc par le problème de la communication (c'est-à-dire de la transmission) d'une expérience que je sais fragile, je crois bien que je n'aurais jamais publié une ligne.

*

Mais je ne relis pas toujours ce petit livre, ni certains des articles qui le suivent, avec une adhésion sans mélange. Malgré ce que j'avais pourtant déjà bien compris dès l'école, qu'on ne s'exprimait jamais avec l'invention des autres, j'ai frôlé souvent les tics de mon époque, et je les ai plus d'une fois attrapés, tics d'écriture et tics de pensée. Je ne suis pas aussi sûr aujourd'hui qu'il y ait automatiquement du rouge pour tout le monde dans l'*horreur* du fameux premier vers du *Songe d'Athalie* : mon impression colorée venait certainement d'ail-

leurs, des chiens dévorants, et des chairs meurtries sans doute, et je la reportais, à la relecture, sur le premier vers. Je ne suis plus assuré non plus que je savais bien ce que je voulais parvenir à dire lorsque je trouvais dans le vers de Char : *Seuls aux fenêtres des fleuves...*, une couleur de continuum einsteinien conçu comme le volume de révolution engendré par l'espace se déplaçant le long du temps. Je suis plutôt persuadé que c'était un contresens à la mode (sur Einstein). Même si tout n'en est pas faux, je suis moins certain qu'alors des jugements occasionnels que j'ai portés, limitatifs sur Éluard, sévères sur Aragon (qui n'était pas tout à fait notre Edmond Rostand ni notre Déroulède, même lorsqu'il était plus éloquent que vraiment poète, en 1946). Je ne suis même plus tout à fait sûr de toutes les constructions ou reconstructions que j'ai opérées : si *Arsenal* est vraiment ce titre parce qu'il réunit un stock d'armes poétiques ; si la succession des titres de plaquettes entre 1930 et 1936 marque cette belle continuité dans la conscience d'un apprentissage expérimental des moyens de la poésie que j'y trouvais avec *Arsenal*, *Artine*, *Abondance viendra*, *Le Marteau sans maître* et *Moulin premier*. J'ai commis plus d'une fois sûrement le péché d'interprétation trop pressée. Je prends le parti de ne rien corriger, de ne rien retoucher. Je ne veux ni minauder avec moi-même et avec les autres, ni finasser. Ce qui est faux restera faux. Je trouve hygiénique de ne pas s'arroger, même subrepticement, l'infaillibilité ; surtout au nom de l'exaspérant paralogisme éternel, que les goûts (esthétiques) ne se discutent pas : ce qui vous

permet de raisonner pour affirmer, mais de refuser de raisonner lorsqu'on met en cause les raisons de vos affirmations. Je sais donc aujourd'hui que sur plus d'un point je dirais la même chose autrement. Quoi, et comment ? Je chercherais plus encore à introduire à la poésie de René Char, à la présenter, à la proposer seulement ; j'écarterais tout ce qui ne vise pas à ouvrir à la lecture ; à induire le lecteur à la lecture en lui faisant voir un lecteur en train de lire, et rien de plus.

Je n'ai corrigé qu'une chose, tous ces mots que je mettais en italique, d'un ton pénétré si j'ose ainsi m'exprimer, comme si ces italiques devaient leur faire dire plus. Par contre, je n'ai même pas essayé de dissimuler ni d'atténuer les formules, maladroitement parfois plutôt qu'excessives, de mes enthousiasmes de lecteur à l'état natif. Un certain enthousiasme n'est pas condamnable et n'est pas même évitable. L'essayiste et le critique devraient simplement savoir, et se le répéter tous les jours, que nous devenons habiles à tout, même au style de l'enthousiasme.

*

Pour ma part, j'étais en même temps dès le départ un lecteur enthousiaste, un essayiste inquiet, — parce que je ne voulais surtout pas me payer de mes propres mots : j'ai toujours essayé de communiquer avec le texte du poème. Je suis resté d'accord avec cette inquiétude, je n'ai jamais tenté d'ériger mes intuitions en système. C'est ce besoin de communication vérifiable et vérifiée avec le texte et avec moi-même qui m'a sauvé de l'autosatisfaction

et de l'auto-affirmation, des jargons et des galimatias qui sont depuis longtemps notre pain quotidien critique. Je n'ai pas eu à choisir d'être clair, j'avais besoin d'être clair et d'abord pour moi-même. Je crois que même à vingt ans, j'aurais eu honte d'écrire, par exemple, que « dans le fonctionnement des modes de jonction du langage poétique nous observons, en outre, le processus dynamique par lequel les signes se chargent ou changent de signification », etc.

Cette même inquiétude aussi m'avait conduit des critiques littéraires (et de l'histoire littéraire) à la linguistique, aux alentours de 1935 : pour essayer de comprendre mieux le pourquoi des pouvoirs si particuliers de ces énoncés linguistiques, les poèmes. Marcel Cohen m'avait orienté vers la lecture d'Antoine Meillet qui sur ce point n'apportait rien, parce que la linguistique historique d'alors tout entière ne pouvait rien apporter ici. Mais il m'orientait aussi vers Charles Bally et Jules Vendryès qui, le premier surtout, posaient la première pierre d'une stylistique linguistique qui ne fût pas purement introspective, et donc hasardeusement subjective. Surtout lorsque j'y joignis les analyses peut-être plus intellectualistes mais plus rigoureuses de Jules Marouzeau. Et plus encore la méditation des chapitres, si scrupuleux dans leur mot à mot toujours lu trop vite, de Maurice Grammont, sur la phonétiqueressive et la phonétique expressive, dans son *Traité de phonétique*, — qui m'ont évité, je l'espère, de répéter, de penser. puis d'écrire toutes ces bourdes impressionnistes sur les vertus phoniques des textes, dont est pavée jus-

qu'aujourd'hui la critique littéraire même la plus en pointe. Mais tout cela ne m'éclairait que des détails et des techniques ; ou n'apportait que des intuitions, — comme le faisait de son côté la lecture d'André Spire avec son *Plaisir musculaire et plaisir poétique*, après celle de Georges Lote. Saussure posait bien les fondements pour une analyse et une compréhension enfin rigoureuses de l'acte de communication linguistique. Mais il restait très loin de la communication proprement poétique. Il ne lui était pas directement applicable, malgré ce que tendrait à faire croire le déluge de *signifiants* et de *signifiés* saussuriens mal assimilés, dont une critique littéraire un peu boulimique en fait de linguistique nous accable aujourd'hui. C'est Troubetzkoï qui apporta le commencement d'une vraie lumière, non seulement grâce à la phonologie qui devenait dès lors l'apprentissage obligé des principes et des méthodes de toute linguistique structurale ; mais surtout grâce aux trente premières pages de ses *Principes de phonologie*, où il posait pour la première fois le caractère non métaphysiquement unitaire du langage, et l'existence de fonctions du langage très distinctes (il en proposait trois) ; avec, pour la première fois aussi, des critères proprement linguistiques pour essayer de les analyser séparément. Ce sont ces analyses, remaniées avec un réalisme patient, prudent, fragmentaire encore au moins dans la présentation, par André Martinet dans ses *Éléments de linguistique générale*, et par Roman Jakobson avec une systématisation beaucoup plus discutable, qui fournissent et fournissent encore la seule bonne base

de départ pour une réflexion sur la communication poétique et sur la fonction poétique (ou esthétique) du langage. On verra peut-être comment *Avez-vous lu Char ?* et les articles subséquents tâtonnaient à leur manière autour des mêmes problèmes, et vers les mêmes solutions. En regard de tous ces noms de linguistes, le seul critique à qui je doive quelque chose, et je l'ai toujours dit très haut, c'est Bachelard, le premier Bachelard, celui qui ne s'amusait pas encore à construire des châteaux de cartes psychanalytiques avec la poésie des autres : le Bachelard du *Lautréamont*.

D'avoir mis trente ans pour apercevoir en quoi la linguistique contemporaine (qui s'est d'ailleurs aventurée pour de bon très tard, il y a dix ans seulement, dans ces domaines) pouvait nous aider dans notre analyse de la fonction poétique du langage ne me donne aucun droit de régenter qui que ce soit. Tout au plus puis-je, là aussi, raconter ce que m'enseigne ma propre expérience. La première chose, et la plus importante, pour le dire d'un mot très à la mode mais qui est rigoureusement à sa place ici, c'est qu'une culture (linguistique par exemple) est aussi et d'abord une structure. J'entends par là que si la critique littéraire veut avec raison se servir de l'outil linguistique, pour en explorer les possibilités dans la compréhension des œuvres littéraires, il ne faut surtout pas qu'elle se contente, comme elle fait précipitamment par force aujourd'hui, de s'emparer de quelques bribes de terminologie saussurienne mal utilisée, de quelques extrapolations jakobsoniennes hasardées (sur la métaphore et la métonymie comme baguettes

magiques par exemple), de quelques postulats plus hasardeux encore tirés à la hâte des formalistes russes lus hors de tout contexte, et de quelques contresens lacaniens oraculaires. Une culture linguistique est une structure parce qu'elle ne peut pas être constituée par un assemblage de fragments disparates (même si tous étaient valides, ce qui est loin d'être le cas), mais par une vue d'ensemble et par une possession d'ensemble aussi élémentaire qu'on voudra, de ce qui fait la linguistique d'aujourd'hui ; et non pas seulement de son rameau le plus tardif et le moins développé, la stylistique, elle-même encore très mal assurée quand elle se dit et se veut structurale. Par exemple l'engouement formaliste du moment, en France, se développe sur une inculture ou, pis encore, sur une semi-culture stylistique et linguistique proprement ruineuses. Nous sommes sans doute en effet le seul pays où la culture des intéressés, professeurs, essayistes et critiques, s'est dispensée d'un Grammont ; d'un Bally, jamais lu chez nous sauf par quelques pédagogues originaux qui n'ont pas fait école ; même d'un Léo Spitzer, à qui Jean Hytier seul accordait quelque attention. Même Marouzeau n'a jamais été vraiment prophète en son pays ; pour les agrégatifs, on se contentait du plus édulcoré, du bon Cressot. Le travail de pionnier de Pierre Guiraud, dans les années 1950, fut immédiatement déprécié, raillé même, aussitôt négligé. On a construit tous ces temps-ci des théories définitives sans avoir la moindre idée de travaux comme ceux de Kibédi Varga, par exemple ; ou surtout de Michael Riffaterre, — sans parler de ceux qui lui sont antérieurs, comme

Hatzfeld ou Wellek. Non que tout cela soit parole d'évangile, — au contraire. Mais on y aurait gagné une culture stylistique intégrée, et d'abord déprovincialisée : nous ne lisons que les Français (et encore pas tous les Français : ce qu'a écrit Gilles G. Granger sur nos problèmes n'est pas aperçu) ; ou, à l'extrême rigueur, quelques étrangers, mais en français, tardivement toujours, quand ils finissent par être traduits, souvent quand la bataille est finie. On y aurait pris aussi la dimension internationale actuelle des problèmes, et le sens de la complexité des problèmes du style, que deux ou trois articles de Jakobson ne suffisaient pas à donner, même de loin. Jakobson était d'abord lui-même à situer historiquement et intellectuellement dans ce panorama. Son *excursus* stylistique en effet s'explique tout entier par le formalisme russe, qui s'explique lui-même, surtout dans ses outrances, par des conditions russes très spécifiques.

*

On aurait aperçu enfin, par exemple, que deux ou peut-être trois théories du style et de la fonction poétique coexistent à l'heure actuelle ou s'élaborent, sans parvenir à s'éliminer l'une l'autre, ou à s'intégrer l'une et l'autre dans une synthèse plus élevée. La plus ancienne, qui date de la fin du XIX^e siècle, est celle qui définit le style comme un écart individuel par rapport à la norme linguistique. La seconde, celle de Jakobson, de Lévin, et partiellement de Martinet, définit le style comme une élaboration particulière du message linguisti-

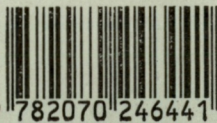
GEORGES MOUNIN

La communication poétique

PRÉCÉDÉ DE

Avez-vous lu Char?

La stylistique reste la branche tardive, et la moins développée, de toute linguistique. Georges Mounin, lecteur assidu de René Char depuis trente ans, s'est posé dès le départ cette question : qu'est-ce qui fait d'un énoncé linguistique un poème ? Cette question l'a conduit, depuis trente ans, très lentement, non pas à lire des linguistes en diagonale, mais à se faire linguiste — au sens propre du terme : professeur de linguistique générale. C'est de cette longue expérience — de la lecture à la linguistique — qu'il fait la description ici et qu'il tire les conséquences (pour lui-même) dans son introduction.



9 782070 246441



69-III

A 24644

ISBN 2-07-024644-2

Extrait de la publication